

DEFENSORES ANCESTRALES: TRADICIONES, EVOLUCIÓN Y PROTECCIÓN
DEL MEDIO AMBIENTE, COMO MECANISMO UNIFICADOR DE LA COMUNIDAD
GARÍFUNA

A Dissertation Presented for the
Doctor of Philosophy
Degree
The University of Tennessee, Knoxville

Ricardo Sevilla Montoya

August 2025

Copyright © 2025 by Ricardo Sevilla.

All rights reserved.

DEDICACIÓN

A mi padre, quien me llena de esperanza. A mi esposa y mi familia, que con amor y paciencia sostuvieron este sueño. A las oraciones de mi madre, que nunca me desampararon. Y a la cultura garífuna, herencia que llevo en la sangre, aunque el idioma no sea mi voz.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, a Dios por permitirme llegar hasta este punto. A mi director de tesis Rudyard Alcocer, por el tiempo invertido en guiarme, su dedicación y las conversaciones que me permitieron llegar a la conclusión de esta disertación. A los miembros de mi comité: Luis Cano, Solange Muñoz y Beau Gaitors, cuyas contribuciones, apoyo y orientación han sido vitales para realizar este proyecto. A cada uno de ustedes, les debo no solo el rigor académico para profundizar en mi investigación, sino también la paciencia y aliento en este proyecto. Gracias por creer en mi trabajo, cuestionar y redefinir mis ideas. Gracias a mis papás, por todas las palabras de aliento. Agradezco a mi esposa, Celeste, por la paciencia y el apoyo en esos momentos donde todo se volvía tan difícil. Por último, quiero agradecer a mis colegas y amigos, dentro y fuera del departamento de WLC, a quienes siempre hicieron tiempo para una llamada y para darme esa energía extra. Y, por supuesto, a todas esas personas que creyeron en mí desde el inicio.

ABSTRACT

The Garifuna people, an Afro-Indigenous community with deep roots along the Central American Caribbean coast, have historically faced marginalization, forced displacement, and territorial dispossession. Since their arrival to Central America in the late 18th century, the Garifuna have endured political exclusion, racialized policies, and the erosion of their land and cultural rights. These historical injustices persist today, intensified by environmental degradation, extractive development, and rising migratory pressures. In addition, contemporary forces such as tourism and capitalist expansion often appropriate Garifuna territories and traditions, threatening the continuity of their identity. In the face of these enduring and evolving threats, various cultural productions, including poetry, oral narratives, performance, and film, have emerged as powerful tools of resistance, cultural affirmation, and memory preservation. Rather than portraying culture as static, these works reveal dynamic, situated responses to historical and contemporary challenges, particularly around language loss, displacement, and ecological violence.

The dissertation is organized into three chapters. The first explores how historical and contemporary narratives reflect economic exploitation and cultural displacement. The second focuses on dance and performance as embodied forms of memory and continuity. The third chapter turns to cinema as a space of community empowerment and cultural pedagogy, highlighting the role of women and language in the defense of territory and tradition.

Keywords: Garifuna Studies, Central American Literature, Cinema, Environmental Humanities, Cultural Memory, Garifuna Diaspora, Oral Traditions, Honduran literature, Ecocriticism.

TABLA DE CONTENIDO

CAPÍTULO 1	1
INTRODUCCIÓN.....	1
En la piel “del otro”: Navegando la identidad racial en Honduras.....	7
Voces y ritmos de la tierra: Nación, identidad y oralidad	9
De la moneda al perjuicio: La influencia de las compañías bananeras en el imaginario nacional hondureño.....	23
El papel de la Oralidad y Musicalidad como guardianes de la herencia garífuna.....	35
Las danzas de resistencia y memoria: narrativas vivas	38
CAPÍTULO 2	58
Versos y narrativas de resiliencia: la escritura garífuna para la preservación de la memoria.....	58
En contra del olvido: Representaciones garífunas en Honduras: Poesía negra.....	65
Del capitalismo a la Violencia Lenta.....	76
El archivo cultural “Vivo”.....	87
CAPÍTULO 3	106
Imágenes de resistencia. El cine garífuna como archivo de memoria y ecología cultural	107
De lenguas perdidas a formas de resistencia: el idioma garífuna en la diáspora.....	109
Territorios en disputa: cine, desplazamiento y memoria.....	122
Del turismo a la mercancía: El cuerpo como frontera del despojo.....	135
Proyecciones futuras: Del cine garífuna a la reinención de la resistencia.....	144
Conclusión.....	145
BIBLIOGRAFÍA.....	151

VITA.....	158
-----------	-----

CAPÍTULO 1

La primera parte de esta investigación tendrá el propósito de proveer un marco histórico y teórico acerca de la comunidad garífuna para después poder contextualizar los demás capítulos. El primer capítulo comenzará abordando la construcción de la identidad garífuna y su relación con el entorno ecológico. El proyecto tendrá un análisis interdisciplinario que ayude a explorar cómo la comunidad garífuna ha mantenido viva su identidad por medio de la interacción de sus prácticas culturales y su entorno ecológico. Al mismo tiempo explora la importancia de la memoria como elemento de resistencia frente a la homogenización nacional. Al abordar todos estos temas en relación con la formación de la nación hondureña y la ecocrítica, se buscará demostrar cómo los garífunas no solo preservan la memoria colectiva, sino que son un ejemplo de comunidad ecocrítica cuyas prácticas reflejan el conocimiento y respeto por su entorno natural.

INTRODUCCIÓN

Desde su llegada a costas centroamericanas hace más de doscientos años, la cultura garífuna ha sido abordada desde distintas narrativas y temáticas. Aunque las aproximaciones han sido variadas, es difícil pasar por alto cómo estas referencias suelen converger, en la mayoría de los casos, en muestras musicales, culturales y gastronómicas. Aunque dichos acercamientos funcionan como posibles análisis del imaginario cultural garífuna, existen elementos indispensables que actúan como hilos conductores entre las creencias, las prácticas de la comunidad y su noción de identidad. Un ejemplo de esto son las prácticas medioambientales garífunas, ya que juegan un papel fundamental en la configuración de su identidad y la relación con el entorno físico y religioso. Al hablar de los garífunas es necesario tener una visión panorámica de las tradiciones y las distintas interacciones de la comunidad, en respecto al medio ambiente, ya que estas características

culturales actúan como elementos unificadores del conocimiento y ancestralidad de los garífunas.

En la actualidad la narrativa que existe en torno a los garífunas enfoca la mirada en experiencias de migración y transnacionalismo, centrándose en los lazos sociales y de familiaridad entre la población y asentamientos garífunas en el extranjero. Cabe resaltar que la mayoría de estas aproximaciones son hechas desde la perspectiva de estudios etnográficos.¹ En cuanto a narrativa, las primeras referencias literarias acerca de los garífunas comenzaron en los años cuarenta, tanto en novelas, ensayos, como en poesía, de la mano de autores como Claudio Barrera, Froilán Turcios y Roberto Sosa,² quienes comenzaron la descripción de los garífunas fijando las imágenes en sus atributos físicos y religiosos. Tristemente la mayoría de las descripciones estaban cargadas de connotaciones negativas, las cuales lograron persistir en el imaginario social actual. Recientemente, una nueva generación de escritores comenzó a abordar temáticas de identidad y cultura, en un esfuerzo por remover las concepciones alojadas en el imaginario local y preservar su herencia cultural. Muchos de estos escritores pertenecientes a la comunidad.

La identidad garífuna se caracteriza por tener profundo énfasis en las creencias y tradiciones, las cuales han perdurado a pesar de un pasado nacional tumultuoso. Sin

¹Ejemplos destacados de este enfoque incluyen el trabajo de Sarah England, quien analiza la formación de identidad y las redes transnacionales Garífuna entre Honduras y Nueva York ("*Negotiating Race and Place in the Garifuna Diaspora: Identity Formation and Transnational Grassroots Politics in New York City and Honduras*", *Identities*, vol 6, no 1, 1999), así como el estudio de Marilyn McKillop Wells, *Among the Garifuna: Family Tales and Ethnography from the Caribbean Coast* (UBC Press, 2014), que documenta prácticas culturales y vínculos comunitarios entre territorios caribeños y la diáspora. Otro aporte relevante es el artículo de Sarah England sobre desplazamiento inducido por agroindustria en Honduras y migración a Estados Unidos, "Racialized Dispossession and the Third Exile," *Cultural Anthropology*, 2025, que explora la relación entre despojo territorial y el surgimiento de comunidades transnacionales. Estas investigaciones muestran cómo la migración no solo dispersa a los Garinagu, sino que fortalece sus lazos sociales, identitarios y culturales.

² Tanto Turcios como Sosa, fueron algunos de los principales nacionalistas del momento, que mostraron abiertamente, impresiones negativas y xenofóbicas contra los negros ingleses.

embargo, esta identidad sigue siendo desconocida para las personas que no tienen contacto con la comunidad. Esta falta de visibilidad abre las puertas a un nuevo campo de investigación, donde, por medio de la ecocrítica y las teorías que tratan la importancia de la memoria, se pueden explorar nuevos matices de una cultura vibrante y resiliente.

En este proyecto de investigación se estudiarán narrativas literarias, cinematográficas y performativas profundamente conectadas con la memoria, la resistencia y la revitalización cultural del pueblo garífuna. En la parte narrativa, se analizan textos y prácticas performativas garífunas como ser el *Wanáragua*, el *Charikanari* y el *Wárini*, entendidas como formas de archivo cultural. En el eje poético se abordarán los poemas *La Danza Caribe del Yancunú* de Claudio Barrera, *Caringa* de José Roy Castro y *Danza Negra* de Jesús Cornelio Rojas.

En la parte cinematográfica, se analizan las películas *Garifuna in Peril* (2012), dirigida por Alí Allié y Rubén Reyes, y *El espíritu de mi mamá* (1999), dirigida por Ali Allié. Ambas producciones abordan la pérdida lingüística, el desplazamiento territorial, el turismo extractivo y la transmisión intergeneracional de la memoria garífuna. Asimismo, se incluirán materiales audiovisuales complementarios como danzas tradicionales, música y registros documentales que contribuyen al archivo cultural vivo de la comunidad.

Esta investigación busca explorar y analizar representaciones de la cultura garífuna en obras literarias, cinematográficas y performativas de distintos autores y grupos latinoamericanos, con énfasis en cómo dichas producciones evocan la preservación, revitalización y resistencia de las tradiciones garífunas frente a procesos históricos de marginalización, desposesión y olvido.

Al mismo tiempo, se indaga cómo estas obras promueven una comprensión de la ecología como un componente central en la identidad cultural garífuna, visibilizando

valores, prácticas y saberes ancestrales vinculados al mar, la tierra y la biodiversidad como parte de su archivo cultural vivo.

El enfoque ecocrítico permite examinar cómo estas narrativas, al diferenciar y enmarcar la relación entre comunidad y territorio, proponen formas de resistencia frente a las preciosas de la modernidad, el turismo y desplazamiento forzado. Las obras serán agrupadas por ejes temáticos, resistencia cultural, desplazamiento, memoria, ecología, lengua, y por medios de expresión, oralidad, poesía escrita, cine comunitario, performatividad y archivo audiovisual. Esta metodología permite mostrar cómo la literatura y el cine convergen para construir una narrativa de resistencia donde la lengua, el cuerpo y la tierra se entrelazan como pilares de la memoria colectiva y de la supervivencia cultural del pueblo garífuna.

La ecocrítica como concepto aparece en los años setenta en el ensayo de William Rueckert titulado *Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism*; posteriormente, el término fue ampliamente difundido por Cheryll Glotfelty en su colección de ensayos titulada *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology* (1996). “Ecocriticism, as it now exists in the USA, takes its literary bearings from three major nineteenth-century American writers whose work celebrates nature, the life force, and the wilderness as manifested in America, these being Ralph Waldo Emerson, Margaret Fuller and Henry David Thoreau” (Glotfelty 161).³ En la actualidad la ecocrítica abarca una amplia gama de posibilidades, tanto textuales, artísticas y audiovisuales. Autores como Julia Varela y Carmen Flys concuerdan en que la ecocrítica es la manera de entender y evaluar las

³Aunque Glotfelty ayudó a consolidar el campo académico, fue William Rueckert quien acuñó el término “ecocriticism” en su ensayo de 1978: “*Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism.*” *The Iowa Review*, vol. 9, no. 1, 1978, pp. 71–86.

relaciones entre los humanos y la naturaleza, con miras a mejorar las posibles interacciones entre ambos. Dicha evolución, en comparación con los planteamientos originales hechos por Glotfelty, que se presentan más adelante, resultan necesarios al momento de profundizar en el concepto de identidad garífuna. Carmen Flys sostiene que:

La ecocrítica es el estudio de las relaciones entre la literatura y el medio ambiente, y plantea que, al igual que el género, la clase social, la raza o los procesos postcoloniales se han convertido en categorías de análisis literario, también ha de serlo el lugar. En este campo, forzosamente interdisciplinar, centenares de críticos trabajan hoy fieles a la premisa ecológica de que todo está interconectado, y confiados en la certeza de que es imposible (...) desvincular la calidad estética de una obra de su contexto socia- económico y político, pero también del ecológico (p16, 2010).

Es importante aclarar que en este trabajo las comunidades serán tratadas desde los conceptos de identidad y nación garífuna. Por lo tanto, las fronteras limítrofes no serán un factor determinante al momento de analizar las interacciones entre la colectividad y su entorno; sino que ayudarán a fortalecer y ampliar la conversación sobre las prácticas medioambientales de sus miembros, en relación con el espacio físico que los rodea. Si bien no se pretende obviar que el medio ambiente de cada país proporciona rasgos particulares a las comunidades garífunas, este estudio propone una mirada transnacional, basada en la idea de un área cultural compartida, donde lo importante no es la delimitación geográfica, sino las prácticas culturales, lingüísticas y ecológicas que se reproducen y se transforman en distintos contextos. Desde esta perspectiva, se propone una comunidad ecocrítica sin fronteras, que permite analizar las experiencias garífunas en su conjunto, como parte de una ecología cultural dinámica que trasciende lo estatal y lo geopolítico.

La decisión de dejar a un lado los marcos nacionales no busca homogeneizar la experiencia garífuna, sino visibilizar una continuidad histórica y simbólica que se sostiene a través de la movilidad, la oralidad y la interacción con la naturaleza. En ese sentido, esta propuesta metodológica sirve como un puente entre la historiografía y la actualidad, en tanto que permite trazar vínculos entre los procesos históricos de desplazamiento y las formas contemporáneas de resistencia cultural. Como explica el historiador Kenny Castillo, “la hostilidad contra la negritud hondureña se manifiesta en fases hirientes que causaron [gran impacto] a lo largo de los años” (4), lo que obliga a pensar la historia garífuna más allá de límites territoriales fijos. Desde su asentamiento en la isla de San Vicente hasta su llegada a costas centroamericanas y posterior movilización a otros países, los garífunas apostaron por la supervivencia de sus costumbres mediante rituales, prácticas lingüísticas y una relación constante con el medioambiente, convirtiendo las nuevas generaciones en fruto de esa movilidad cultural y ecológica.

En la actualidad, las comunidades garífunas y sus prácticas culturales se han extendido a países fuera del ámbito centroamericano, llegando a Estados Unidos y Europa. De acuerdo con una nota⁴ realizada en el año 2019, se estiman que hay doscientos mil garífunas viviendo solamente en el estado de Nueva York, dato que resulta fascinante ya que, en el último censo realizado en Honduras se estima que hay alrededor de trescientos mil garífunas en el territorio. Ante lo anterior, es posible plantear que la movilización garífuna se convirtió en parte de su cultura, desde los primeros movimientos migratorios en busca de trabajo, hacia Belice en 1802, hasta la actualidad. Es importante mencionar que aunque la comunidad garífuna enfrenta diversos desafíos y procesos de movilización social,

⁴ Véase: Castillo, Kenny. “Highlighting the Garifunas Community’s Strength in the Bronx.”

sus manifestaciones culturales siguen siendo una práctica constante y vital. Estas expresiones culturales, no solo mantienen viva la memoria colectiva, sino que también funcionan como un pilar fundamental para la supervivencia y fortalecimiento de su identidad cultural.⁵

En la piel “del otro”: Navegando la identidad racial en Honduras

Al iniciar el proceso de investigación, la idea de tratar la comunidad garífuna me pareció una decisión fascinante y retadora. En un principio, muchas ideas que me apasionaban circulaban en mi mente. Para mi grata sorpresa, este trabajo se ha convertido en un viaje de autodescubrimiento, que sigue revelando matices sobre alguien que nunca pudo encajar plenamente en las perspectivas sociales que definían la identidad nacional hondureña.

Procedo de un país cuya construcción nacional ha tenido, históricamente, tensiones y exclusiones relacionadas con la racialización, resultado de influencias internas y externas. En este contexto, he tenido que navegar mi identidad cultural como alguien con raíces mixtas: ni blanco, ni negro, ni indio, ni garífuna. Me sentí como un individuo más dentro de una colectividad que oficialmente no reconoce o no distingue claramente las tonalidades de piel, pero que, en la práctica, utiliza categorías raciales según conveniencias sociales o personales.

Al llevar en mi herencia genética raíces garífunas por parte de mi abuela paterna, de apellido Torres, un nombre aún común en muchas comunidades garífunas. Podría parecer lógico pensar que, por ese vínculo, la aceptación dentro de la comunidad sería algo natural. Sin embargo, la realidad fue muy diferente. Fue durante mi adolescencia, al adentrarme en

⁵ En el Bronx, Nueva York, se celebra el Wanaragua, una de las festividades más importantes de la cultura garífuna. Este evento reúne a miembros de la comunidad garífuna provenientes de diversos países centroamericanos, fortaleciendo así sus lazos culturales y su identidad compartida.

la historia cultural y política de mis antepasados y tras conversaciones profundas con mi padre, que comencé a comprender con mayor claridad con más claridad mis experiencias durante los primeros años de educación, donde no solo las clases sociales dividían, sino también el color de piel.

En Honduras de los años cincuenta, cuando nació mi padre, ser garífuna tenía un sinfín de complicaciones, una carga extra en el devenir diario. Algo que te podría llenar de orgullo o podría convertirse en una carga, en general, la raza podría hacerte el camino más complejo. Ser garífuna, en palabras de mi padre “era bien fregado”, quien ante lo vivido, tomó la decisión de separarme de la cultura y mis raíces garífunas.

Así pues, crecí en una sociedad que seguía sin tener una definición adecuada de nación o de quiénes eran los nacionales. Crecí en una atmosfera llena de diferenciaciones por un sistema de castas coloniales obsoleto, en el cual mi color no estaba definido cambiaba según quién me juzgara. Para mis amigos blancos, era un negro; para mis padres, que formaban un matrimonio mixto, era trigueño, pero para la comunidad garífuna, era indio, no garífuna.

Lo que en un inicio me resultaba gracioso, mientras atravesaba diversas etapas de la vida, terminó por definir mi posición social: la de un extranjero, un individuo con diferentes matices pero con poca claridad sobre su pasado. En otras palabras, un miembro excluido de una nación construida con exclusiones implícitas y explícitas. Todo lo anterior converge en la postura que asumo frente a esta investigación: la de un exterior a la comunidad garífuna, alguien que entiende los valores transmitidos por su padre, pero que vivió marginado tanto por conocidos como por extraños. Soy un producto del mestizaje que aprendió a vivir entre diversas culturas, lo cual me ayudó a comprender la importancia del color y las tradiciones al definir la identidad. Con orgullo llevo en mi sangre la herencia garífuna y, aunque

enfrenté desafíos, aprendí a valorar esa cultura. No pertenezco a ella desde un prisma tradicional, pero me identifico con ella. A la vez, reconozco la importancia del legado ancestral y la necesidad de transmitirlo como medio para garantizar su supervivencia.

Voces y ritmos de la tierra: Nación, identidad y oralidad

*“La colonización destruye el ser del colonizado,
y su única manera de recuperar su identidad
es a través de la lucha,
una lucha que restituya su humanidad”*

Frantz Fanon

Una aproximación al garífuna dentro de la idea de nación

Para propósitos de esta investigación, es necesario abordar el concepto de *nación*, ya que es un eje predominante en el desarrollo de esta disertación. El proyecto de nación hondureña comienza a imaginarse posterior a la independencia de Centro América, de la corona española, en 1821, pero es hasta el año 1876, con la creación de la Reforma Liberal, que Honduras comienza a dar los primeros pasos a unificar los ideales nacionales.

En el año 1851, el profesor Pasquale Mancini acuña una de las primeras definiciones de nacionalidad en su obra *Della Nazionalità Come Fondamento Del Diritto Delle Genti* donde sostuvo que “La nación es una sociedad natural de hombres, unidos por el territorio y costumbres” (41). Dentro de este planteamiento, la política pasaría a un papel secundario, lo cual sugeriría que la conformación de estas nuevas naciones serían el resultado de factores puramente naturales.⁶ Por otro lado, pensadores como Max Weber

⁶ No obstante, esta idea de lo “natural” aplicado a las costumbres es problemática, pues estas son en realidad construcciones culturales históricamente situadas y sujetas a transformaciones, aunque muchas veces se presenten como inherentes o inmutables

ligaron el concepto de nación a la política, argumentando que una nación se convertiría en una unidad que tendrá como objetivo la producción de un estado de derecho propio.

Siguiendo lo planteado por Weber, la creación de símbolos patrios podría ser considerado como uno de los primeros pasos para la construcción de un estado con derechos propios.

La creación de himno nacional y elección de algunos símbolos patrios, como ser el escudo, o al árbol nacional, tenían como objetivo unificar el pensamiento colectivo, con la idea de asignar elementos representativos, en los cuales la sociedad que pudiera encontrar representaciones de patriotismo. Sin embargo, posterior a las guerras de independencia y gracias a una profunda crisis financiera que abarcaba el país, estos primeros intentos no tuvieron resultados. Aunque los planteamientos en referencia al concepto de nación son múltiples, resulta importante revisar las ideas de Benedict Anderson, quien plantea que la nación es una “[...] una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana”.⁷

Anderson argumenta que las comunidades son *imaginadas* porque el sentimiento de unión nacional une y prevalece en el imaginario de todos sus miembros, aun cuando cada uno de los ellos no llegara a conocerse jamás. Son *soberanas* porque pretende alcanzar la libertad por medio de las herramientas del estado, como ser los gobernantes y sus leyes. Son *limitadas* porque posen fronteras, tanto limítrofes, como dentro de lo comprendido, en otras palabras, fronteras y divisiones dentro de la nación. Por último, son *comunidades* gracias a los ideales de fraternidad y lucha, los cuales se sobrepondrán a la desigualdad. De todo lo anterior, la idea que circula es que la nación es simplemente un artefacto que nace

⁷ Véase en: *Estado-nación e identidad en América Latina*. Beluche, Olmedo. "Estado, nación e identidad en América Latina." *Archipiélago. Revista cultural de nuestra América* (2014).

de las construcciones sociales y del imaginario. Y en muchas ocasiones, no logra completar todos los argumentos planteados. Al definir la nación y el nacionalismo como un “artefacto cultural” que nace en la modernidad. Anderson inserta dos términos que ayudarán a explicar su aplicación: la muerte, en el contexto nacionalista y el lenguaje, como punto fundamental en la formación de dichas comunidades.

Examinaremos primero el concepto de la muerte. Tal como en Honduras, muchas naciones recurrieron a los ideales del nacionalismo, el cual creaba una idea de fraternidad, en donde sus miembros estaban dispuestos a hacer el sacrificio máximo por la nación. Al mismo tiempo, dichas naciones traen a la memoria los héroes nacionales y sus celebraciones, creando un sentido de continuidad entre vivos y muertos, lo cual serviría de inspiración a la población, a manera de seguir dichos modelos. Al tener presente elementos que recrean el máximo sacrificio en nombre de la nación, crearían un sentimiento de memoria eterna, en el cual la nación perdura más allá de la vida individual.

Desde su etimología, las palabras ‘nación’, ‘nacer’, ‘nacionalidad’ o ‘nacionalismo’ provienen del latín *natio*. Inicialmente termino que sería aplicado al lugar de nacimiento, luego a la comunidad de personas, hasta llegar a la comunión de raza, lengua y cultura que conformarían un pueblo con parentescos entre sus miembros.

En años posteriores al nacimiento de los símbolos patrios, tanto la política como la literatura hondureña retomaron la labor de unificación nacional. Por un lado, las representaciones culturales del pueblo, por medio de imágenes, representaban ideales que no contrastaban con los diversos grupos culturales, imponiendo las ideas del blanqueamiento racial y la mayanización.⁸ Por otro lado, las leyes y reformas agrícolas

⁸ Distintos gobiernos hondureños presentaron proyectos de nación en los cuales se estimulaba la inmigración europea con el fin de “blanquear” al país, al tiempo que se restringía la inmigración considerada “indeseable”.

entregaron centenares de tierras fértiles a extranjeros y estimularon olas de migración europea para intentar “blanquear” el país y reestructurar el control de tierras nacionales, las cuales pretendían ser aprovechadas por el congreso.⁹

Para Anderson, la formación de las comunidades nacionales toma fuerza en base a la fragmentación lingüística, ya que, con la llegada de la imprenta y la facilidad de difusión de información, las lenguas extranjeras se reposicionaron en un papel crucial, tanto a nacionales como extranjeros, en la creación de identidades nacionales. Aunque Honduras era cultural y lingüísticamente diverso, la literatura, periódicos y otros medios de comunicación sirvieron como vehículos de presión para el rechazo generalizado en contra de aquellos que no compartían los nuevos ideales nacionales o que representaban algún tipo de peligro en contra de los intereses de las élites.¹⁰ La capacidad de comunicarse en un idioma común es parte fundamental para la creación de una comunidad imaginada, sin embargo, las asociaciones físicas que exaltaban la apariencia de los extranjeros y la diversidad lingüística que poseen los garífunas, los separaba del resto de la población, lo cual se transmitió con una serie de presiones sociales y culturales, de parte de esta

Véase *Las imágenes de los negros garífunas en la literatura hondureña* de Jorge Alberto Amaya. La mayanización se refiere al proceso de apropiación y reinterpretación de elementos mayas por parte del Estado y de intelectuales criollos, con el objetivo de construir una identidad nacional homogénea que privilegiara el legado maya como símbolo de la hondureñidad, desplazando así a otros grupos indígenas y afrodescendientes. Este concepto ha sido trabajado, entre otros, por Darío Euraque, quien analiza cómo el discurso oficial exalta lo maya para fines turísticos y nacionalistas, desvinculándolo de las realidades vivas de los pueblos indígenas contemporáneos. Véase: Euraque, Darío A. *El golpe de Estado del 2009, el patrimonio cultural y la mayanización de la identidad nacional en Honduras*. Tegucigalpa: Editorial Guaymurás, 2010.

⁹ Véase Jorge Alberto Amaya, *Las imágenes de los negros garífunas en la literatura hondureña y extranjera* (Tegucigalpa: Editorial Cultura, 2007), pp. 38. Amaya analiza el proyecto de nación formulado durante la dictadura de Tiburcio Carías Andino en Honduras, el cual proponía “blanquear” el país mediante la inmigración europea, prohibir la entrada de grupos considerados “indeseables” (judíos, árabes, chinos, negros, gitanos) y reorganizar la estructura agraria para beneficiar al campesinado hondureño, en parte mediante el control estatal del territorio.

¹⁰ No fue hasta 1994, cuando Honduras realmente decretó una ley que promovía el plurilingüismo y la multietnicidad. Durante el gobierno de Carlos Roberto Reina, aprobación del Acuerdo Presidencial N° 0719-EP en que estableció las políticas de "Educación Bilingüe Intercultural" (EBI). Véase *Las imágenes de los negros garífunas en la literatura hondureña* de Jorge Alberto Amaya

denominada nación, en contra de los garífunas. Aunque las ideas de los gobernantes parecían estar destinadas a la inclusión del territorio nacional al sistema capitalista mundial, en realidad demostraban los esfuerzos de invisibilizar y generalizar a las poblaciones indígenas que eran parte del legado nacional.

La formación de una nación homogénea dio como resultado la creación de la moneda, lo cual desencadenó la creación de un día de la identidad nacional y consiguientemente, las estrofas del himno nacional. Cabe resaltar que la nueva cara elegida para todos los sucesos anteriores fue la del cacique Lempira. Este nuevo símbolo patrio pasó a ser la imagen que representó de idea de raza hondureña, a pesar de que la mayoría de la población era mestiza, no indígena y que la misma representación de Lempira nació del imaginario colectivo, ya que no se tenía ningún tipo de registro visual que garantizara su similitud.

Era inútil que el indio, tu amado, se aprestara a la lucha con ira,
porque envuelto en su sangre Lempira en la noche profunda se hundió;
y de la épica hazaña, en memoria, la leyenda tan solo ha guardado
de un sepulcro el lugar ignorado y el severo perfil de un peñón

(Tercera estrofa, Himno nacional de Honduras)

Es importante recalcar que, aunque el concepto de nación seguía en construcción, al asociar la identidad nacional con la figura heroica del indígena Lempira, se empleó una estrategia que aparentemente exaltaba la resistencia indígena frente a la dominación española. Sin embargo, esta representación funcionó más como una herramienta simbólica que como un reconocimiento real a los pueblos indígenas. En la práctica, el nuevo estandarte nacional terminó invisibilizando tanto a las comunidades indígenas vivas como a los pueblos afrodescendientes, al reducir la diversidad cultural del país a una figura

mitificada y solitaria. En lugar de incluir, la exaltación de Lempira se convirtió en una maniobra discursiva que encubría la exclusión estructural de otros grupos étnicos dentro del proyecto nacional.

Con la creación de la tercera estrofa del himno nacional, aunque la imagen y resistencia de Lempira es celebrada, envuelve un mensaje que repercutiría en el devenir de la población, un mensaje de sumisión ante el extranjero. Al categorizar los esfuerzos como inútiles, anticipando un destino percedero y posteriormente homogeneizar a toda la población bajo la misma moneda, las esferas de poder, directa o indirectamente, enviarían un mensaje de sumisión que perduraría y reviviría las ideas de desigualdad entre los pares. Al tener una población mixta, en donde ciertos sectores de la población tenían rasgos europeos notables, fue común que dentro de los círculos sociales se categorizara a personas con rasgos indígenas con términos peyorativos.

La lucha del cacique en contra de los españoles tuvo lugar en tiempos de colonización y en territorios que desconocían las fronteras nacionales o internacionales. Los mandatarios de la época tomaron la leyenda como simbolismo de la identidad nacional, con la esperanza de unificar a la población de la época, la cual estaba dividida por distintos factores, tanto económicos como políticos o de raza. Censos poblacionales, realizados durante la creación de estos símbolos de autonomía nacional, arrojaron clasificaciones que resultan interesantes, ya que las categorizaciones entre indios, negros, blancos y mestizos se fueron reduciendo. En censos previos a la creación de los símbolos patrios, las clases sociales incluían todas las razas; sin embargo, con la llegada de la moneda, la diversidad racial dejó de ser registrada en el censo de 1926.¹¹ Al no tener una imagen real del cacique,

¹¹ En el censo de 1910 la población hondureña se clasificó como ladinos, mulatos, indios, blancos, negros, mestizos y hasta amarillos. En 1916, se dividió la población en indios y ladinos. Para 1926, no hubo

se crea un boceto con rasgos físicos que representara al personaje, una idea de un originario del pueblo lenca, al cual se le encargó dar los primeros pasos para encasillar al nuevo exponente de la raza en un país tan diverso.

A inicios del siglo XX llega a Honduras, lo que después se convertiría en la United Fruit Company, UFCO, en búsqueda de tierras fértiles y de fácil acceso a recursos naturales. Con la masificación del cultivo bananero y al verse en necesidad de mano de obra, comienzan grandes ciclos migratorios de trabajadores, en especial mano de obra garífuna. Estos se desplazaron desde zonas costeras hacia los campos bananeros, convirtiéndose en parte importante de la producción agrícola y referentes de la fuerza laboral, esto debido al gran número de empleados.

En 1926, mismo año en el que se elige la moneda y se remueven las clasificaciones en los censos nacionales, y luego de décadas de injusticias salariales, trabajadores de la bananera comienzan a alzar la voz y repartir hojas con el título: “El grito del pueblo!” A las Compañías del Norte de Honduras”¹² donde los trabajadores instaban a sus compañeros, “hijos de Lempira” a sublevarse contra los extranjeros y de los negros y así defender la tierra de Colon” (147).¹³

clasificaciones raciales. Esto como resultado de los movimientos de pensadores nacionales, quienes intentaban generalizar las clasificaciones dentro de la nación. Al mismo tiempo, en 1926 se establece el Lempira como moneda nacional, lo cual aceleró el proceso de mayanización al homogeneizar la sociedad bajo la nueva moneda. Y para el censo de 1930, los mestizos fueron la población dominante en Honduras. Lo anterior demuestra una invisibilización y polarización de las razas, apoyándose en los símbolos patrios, con los ideales de unificación nacional. Véase *Censo General de Población Honduras*

¹² Aunque la oficialización del Lempira ocurrió unos meses después de este suceso, es importante notar el descontento del congreso frente a la transnacional bananera. Aunque las divisas y pagos eran positivos para la nación, al dar libertades prácticamente sin límites a los extranjeros, comenzaron a perder el control del país a manos de estos extranjeros.

¹³ En 1926 se produjo un contexto social tenso debido a décadas de explotación laboral, especialmente en el sector bananero. Los trabajadores, hartos de las injusticias salariales y condiciones precarias, comenzaron a organizarse y a distribuir panfletos como *El grito del pueblo! A las Compañías del Norte de Honduras*, en los cuales se llamaba a los obreros, referidos como “hijos de Lempira”, a levantarse contra la influencia extranjera y la presencia de trabajadores negros. Este llamado refleja tanto la movilización obrera como las

Es importante mencionar que *El grito del pueblo* fue distribuido meses antes de la oficialización del nombre de la moneda nacional, el lempira, lo cual añadió presión sobre los congresistas para su aprobación. La elección del lempira como símbolo nacional buscaba, por un lado, reducir la visibilidad de la diversidad racial presente en la fuerza laboral de las bananeras, que era mayoritariamente negra y antillana y, por otro, promover una imagen homogénea que unificara a la nación a través de un símbolo indígena mestizo. Así, tanto gobernantes como sectores obreros buscaban igualar las oportunidades laborales en un contexto de tensiones étnico-raciales y económicas. Para la élite política y económica, el nombre “lempira” representaba una forma de indigenismo que estaba en auge en Hispanoamérica, y que servía para construir una identidad nacional centrada en el mestizaje colonial y la resistencia heroica, mientras invisibilizaba la pluralidad racial real de la población y la mano de obra explotada en el enclave bananero.

Para comprender mejor los procesos de construcción nacional, es útil considerar los aportes de autores como Anthony D. Smith, Mancini o Weber quienes formularon distintas definiciones sobre el concepto de nación, sus características fundamentales y la relación de este con las personas naturales. Smith, por ejemplo define la nación como “a named human population sharing an historic territory, common myths and historical memories, a mass, public culture, a common economy and common legal rights and duties for all members” (Smith 447).

tensiones étnicas y raciales en el contexto del control territorial y laboral durante esa época (véase Euraque, p. 147) en *La creación de la Moneda Nacional y el Enclave bananero en la Costa Caribeña de Honduras*.

Según Smith,¹⁴ hay una serie de elementos que son necesarios al momento de proclamar una nación y que, sin la cohesión o imposición de estos en la población, las características básicas que necesita una nación no pueden cumplirse. Entre dichos elementos destacan el territorio, una población que se identifique y se sienta parte de un territorio, existencia de derechos y deberes comunes y un sentido de unidad y compromiso.

En el caso de Honduras, lo que hoy conocemos como nación se adecúa a varios de los planteamientos propuestos por Smith. Al momento de su formación, el país agrupaba una comunidad que compartía un lenguaje común, lo cual contribuyó a fortalecer la cohesión interna y a distinguirse frente a los extranjeros que habitaban el territorio. Aunque este proceso no fue exclusivo de Honduras, sino más bien una dinámica común en muchas naciones hispanoamericanas de la época, factores como la delimitación territorial y la vinculación económica con la tierra facilitaron la consolidación de una identidad nacional propia. Esta combinación de elementos permitió que Honduras se desmarcara de proyectos centroamericanos anteriores y afirmara su autonomía, tanto simbólica como política, frente a otras naciones vecinas.

Un elemento clave que fortalecería el concepto de nación, según el planteamiento de Smith, era la formación de una estructura psicológica en común, la cual denominaremos como “el espíritu nacional”. Este espíritu se manifiesta en la cultura compartida por los miembros que la conforman, expresado por medio de actos de valor y amor a la nación.

¹⁴ Anthony D. Smith fue un sociólogo y teórico destacado en el estudio de las naciones y las nacionalidades. Sus obras principales, *The Ethnic Origins of Nations* y *National Identity*, abordan la teoría nacional y la etnicidad desde una perspectiva centrada en la identidad cultural y territorial. Este autor resulta especialmente relevante para esta investigación ya que hace énfasis en la identidad cultural y territorial, los mitos y memorias y la manera en que las comunidades buscan autodeterminarse.

Aunque este sentimiento puede ser considerado como intangible, a primera vista, se volvería tangible y visible en la nueva cultura nacional, que se estructuraría en torno a los mitos, símbolos y valores compartidos, tal como plantea Smith en su definición de nación. Un ejemplo de esto fue la participación de habitantes en defensa de los derechos de los trabajadores en la huelga de 1954. Si bien Smith plantea que la justicia y solidaridad son elementos fundamentales dentro de construcción de una identidad cohesionada, tal es el caso de Honduras, es necesario recordar que dicha identidad impuesta en el pensamiento hondureño vendría a invisibilizar ciertos grupos sociales.

Además, la aceptación de símbolos patrios, como la bandera, el himno y la moneda, actuarían como un elemento que buscaba vincular emocionalmente a la población bajo un sentimiento compartido de pertenencia. En el caso de Honduras, estos símbolos fueron contruidos alrededor del mito y la memoria del cacique Lempira, lo que ayudó a forjar una narrativa de unidad nacional. Esta representación simbólica permitió que incluso aquellos hondureños que no se identificaban directamente con los pueblos originarios adoptaran un sentimiento de orgullo y pertenencia hacia una identidad nacional común, construida en torno a una figura heroica compartida.

Se reconoce que una nación tiene distintos elementos, tanto tangibles como intangibles, los cuales actuarían en favor de un bien común, el cual se puede denominar, entre otros, como independencia territorial, soberanía nacional o unión de pensamiento, o bien todas las anteriores. Durante el desarrollo de la nación hondureña muchos de sus

habitantes fueron minimizados, excluidos o expulsados, con el objetivo de formar de una cultura en común.¹⁵

Frente a lo anterior, es posible replantear la teorización de nación de Smith, ya que, en el caso garífuna, los elementos primordiales que componían la formación del estado interrumpieron los preceptos básicos del lenguaje, territorio y cultura, para todos los miembros de la comunidad dando como resultado una nación, que en efecto fue conformada, pero que excluyó parte de miembros, ya que nunca abordó las diferencias culturales latentes y optó por enmudecer las diferencias sociales.

Con la creación de elementos patrios que unificaron el pensamiento de la población, lograron invisibilizar a aquellos que no se adecuaron a los nuevos parámetros. Al mismo tiempo, dicha inflexibilidad permitió nuevas rutas de interpretación, que estarán ligadas a elementos diferenciadores entre los miembros de la población mestiza y los garífunas, como la raza, el lenguaje y las costumbres de sus miembros, elementos que hacen a los garífunas únicos, pero que los alejaron de ser parte de la idea de nación hondureña.

Previo a la oficialización del lempira como moneda, las sesiones del congreso nacional comienzan a tener deliberaciones y exponer quejas, por parte de los mestizos y empresarios, en referencia a las masivas olas de migrantes, mano de obra negra traída por las multinacionales, quienes daban “preferencia a los negros” sobre la mano de obra local o ahora llamada mestiza.¹⁶ Aunque los trabajadores garífunas se convirtieron en parte fundamental dentro de las plantaciones bananeras, ya que desarrollaban las labores previas a la llegada de los extranjeros, los trabajadores mestizos comenzaron a disputar los puestos

¹⁵ Es necesario mencionar que al igual que otros países centroamericanos, Honduras siguió modelos de pensamiento europeos. Aunque el gobierno creó leyes para proclamar independencia territorial, hubo características nacionales que fueron implementadas en distintos países americanos.

¹⁶ Véase Kepner, David. *Social Aspects of the Banana Industry*. United Fruit Company Archives, 1936

de trabajo basándose en la raza. Esta disputa, a su vez, convirtió a los trabajadores de color, tanto garífuna como extranjeros, en objeto de desprecio por parte de los llamados verdaderos nacionales

Si bien se constata la llegada garífuna a costas centroamericanas en 1797, era común, por parte de los denominados mestizos, ver a los garífunas como exteriores, personas que no eran verdaderamente hondureñas y que representaban un peligro a sus fuentes de trabajo.

Aunque la multinacional empleaba gran cantidad de mano de obra nacional, los mestizos comenzaron a quejarse por la cantidad de personas de color que eran contratadas, lo cual escaló a manos de los congresistas e intelectuales hondureños, quienes promovieron leyes en contra de la inmigración negra.¹⁷ Según el historiador David Kepner, los atributos físicos de los inmigrantes antillanos, al igual que los garífuna, eran apetecibles por las compañías bananeras ya que, gracias a sus características físicas, adaptabilidad a las zonas húmedas y las enfermedades tropicales, serían más útiles que los pobladores mestizos.¹⁸ Agregando a esto la similitud lingüística de algunos extranjeros con sus empleadores, en el caso de los negros ingleses, hizo que puestos de trabajo en rangos intermedios fueran asignados a hombres negros, desatando la ira entre los hondureños, quienes se consideraban superiores a estos.

Aunque los garífunas tienen una larga presencia en el territorio nacional, era común categorizar a las personas según su color para excluirlas de los ideales y características que

¹⁷ Durante la dictadura de Tiburcio Carías Andino (1933-1949), la represión política se intensificó, y muchos miembros de la comunidad garífuna que manifestaron simpatías hacia los liberales o se opusieron al régimen fueron acusados de delitos políticos o criminales. Esta persecución formó parte de una estrategia estatal para controlar y silenciar a los sectores contrarios, afectando especialmente a grupos étnicos marginados.

¹⁸ Véase *Social Aspects of the Banana Industry*

definían lo hondureño. Al migrar desde sus comunidades o incluso de otros países, tanto los negros extranjeros como los garífunas carecían de justicia laboral. Debido a su baja alfabetización y condición de forasteros, y porque las leyes de la época no los protegían, eran contratados como mano de obra considerablemente más barata en comparación con los mestizos. El gran número de personas de color, traídas por las compañías extranjeras, generó malestar entre los trabajadores locales, quienes no consideraban las desigualdades estructurales derivadas de las construcciones sociales. Al estar excluidos de los ideales nacionales, es necesario analizar la exclusión garífuna desde una perspectiva racial que reconozca su herencia cultural, con el fin de reasignarles un espacio dentro de la nación y valorarlos como un grupo único.

Para la época, el concepto de nación y la definición de una identidad nacional seguían en construcción. Los problemas de inmigración y la supuesta monopolización de las fuentes de trabajo, por parte de los trabajadores extranjeros, resonaban en el pensamiento nacional. Lo anterior hizo converger la falta de unidad poblacional y el problema de migración en el nuevo foco de interés. La falta de trabajo y el gran número de trabajadores extranjeros se convirtió en un catalizador que unificó a la población.¹⁹

Aunque la formación de una identidad nacional es parte fundamental en los procesos de evolución de un estado, hasta convertirse en una nación, es posible argumentar que la creación de los símbolos patrios y el espíritu nacional que unió a la nación se hizo desde una perspectiva de polarización de razas, convirtiendo a todos los habitantes que no

¹⁹ No se puede hablar de una unificación total de la población, sino que ciertos sectores sociales, especialmente los trabajadores mestizos locales, reaccionaron ante la presencia creciente de mano de obra extranjera y la competencia laboral, lo que generó tensiones y discursos excluyentes dentro del proceso de construcción nacional.

compartieran características, con la nueva de la moneda y héroe nacional, en personas ajenas a la unidad nacional y exteriores dentro de la nación.

Aunque la formación de una identidad nacional es parte fundamental en la evolución de un estado hasta convertirse en nación, es posible argumentar que la creación de los símbolos patrios y el espíritu que unió al pueblo se hizo desde una perspectiva racial polarizadora. Esto convirtió a quienes no compartían las características vinculadas al nuevo héroe y moneda en personas ajenas a la unidad y ajenas a la comunidad.

Al ser considerados outsiders por los ideales oficiales, la migración de trabajadores antillanos desencadenó la promulgación de leyes dirigidas contra los llamados extranjeros.²⁰ Aunque los garífunas, con su arraigo histórico en el territorio, deberían haber estado exentos de este rechazo, sus rasgos físicos y diferencias lingüísticas, similares a los de los antillanos, los marcaron como blanco de la polarización y ataques. Esta situación persiste en la actualidad.

Mientras muchos inmigrantes, ante la opresión estatal, optaron por regresar a sus países o emigrar a otros lugares, los garífunas enfrentaron la violencia en su propio territorio, que se volvió hostil hacia ellos. La resistencia a abandonar su hogar provocó una ola de abusos promovidos tanto por las autoridades como por sectores de la población, estableciendo un legado marcado por la exclusión y la intolerancia.

²⁰ Cuando se menciona a los inmigrantes extranjeros en este contexto, se hace principalmente referencia a los trabajadores antillanos que llegaron a Honduras atraídos por las compañías bananeras, aunque también hubo otros grupos migratorios.

De la moneda al perjuicio: La influencia de las compañías bananeras en el imaginario nacional hondureño

Hacia el final del siglo diecinueve, lo que hoy conocemos como Centro América seguía en manos de extranjeros. Y no fue hasta 1821 que los países que pertenecían a dichos estados lograron conseguir la tan anhelada independencia de España. Tristemente, al no tener un mandato o idea clara de lo que comprendía ser una nación, en el papel de los nuevos estados, nace lo que fue conocida como la Republica Federal Centroamericana en 1824, la cual llegó a su pronta disolución en 1841. Al alcanzar nuevamente su estado de independencia, las ideas de poder y gobernabilidad seguían sin dirección aparente para el estado hondureño. Lo que a ojos internacionales se convirtió en un territorio, al mismo tiempo presentó oportunidades de inversión extranjera, proporcionando de esa manera las condiciones necesarias para la llegada de inversión internacional, siendo las empresas mineras unas de las primeras transnacionales.²¹ Cabe mencionar que las ideas de independencia y libertad, tanto de España como posteriormente de la república centroamericana seguían en auge, pero los primeros pasos para establecer la nación no llegaron a definirse sino entre los años 1900 y 1920, aproximadamente. Durante estos años de soberanía, los intelectuales que estaban a cargo de dirigir al país intentaban copiar modelos de otros países, convirtiendo al territorio en un tipo de experimento de los modelos económicos y políticos de otras naciones.

A diferencia de otros países que tenían modelos mercantiles establecidos y relaciones de exportación que generaban beneficios, tanto en infraestructura como

²¹ La primera empresa bananera internacional que llegó a Honduras fue la New Orleans & Bay Island Fruit Co. en 1877, precedida por la llegada de compañías mineras que ya operaban en el país. Véase Jon Thompson, "Roatan Fruit Box," *PAYA The Roatan Lifestyle Magazine*, 28 de marzo de 2019

económicos, al ser un país relativamente nuevo, Honduras acarreaba gran inestabilidad económica, lo cual dejó las puertas abiertas a compañías extranjeras, sin tener demasiadas leyes que pudieran controlar las exportaciones de estas nuevas compañías.²²

La extracción de minerales se convirtió en uno de los primeros ejemplos, en el que los beneficiados directos eran ajenos al país. Aunque las exportaciones de minerales parecían ser beneficiosas, representaron poco o nada de retorno económico al país. Las concesiones implementadas tenían como objetivo mejorar la infraestructura nacional; sin embargo, los resultados fueron adversos. Ante la rentabilidad que esto proporcionaba a los extranjeros, nuevas compañías enfocaron sus intereses en la producción del banano. Se estima que, a finales del siglo XIX, y gracias a la expansión de la industria bananera en Honduras, compañías productoras de banano comenzaron la importación de mano de obra de negros ingleses, a manos de la empresa New Orleans and Bay Island Company.

Aunque la inmigración fue constante, llegó a intensificarse entre los años 1910 y 1930 a manos de la United Fruit Company “UFCO” y la Standard Fruit Company “SFCO”, quienes volcaron su confianza especialmente en los trabajadores de Jamaica, islas Caimán y otras islas británicas, con el objetivo de trabajar en las plantaciones bananeras y construir la infraestructura relacionada a la misma. Ya que eran compañías de capital extranjero, la comunicación con el trabajador nativo resultaba complicada, sin embargo, la adición de los extranjeros resultó en una solución conveniente, ya que eran considerados mano de obra mejor calificada para la producción del insumo.²³ Así comenzaba la época y cuna del

²² Véase Darío A. Euraque, *Reinterpreting the Banana Republic: Region and State in Honduras, 1870–1992*, University of North Carolina Press, 1996, donde se analiza la inestabilidad económica de Honduras y la influencia de las compañías extranjeras en el desarrollo del enclave bananero.

²³ Véase Canelas Díaz, Antonio. *La Ceiba, sus raíces y su historia, 1810-1940*. 1999.

imperio bananero, el cual trajo un sinnúmero de mejoras al país, aunque dejó consecuencias muy dañinas en la nación.

La incorporación de esta fuerza laboral extranjera facilitó la comunicación directa entre los empleadores foráneos. Al asignar a trabajadores ingleses en puestos superiores, los locales comenzaron a ocupar cargos de menor jerarquía o, en ocasiones, fueron desplazados por obreros provenientes de otras regiones, quienes recibían salarios más bajos y contaban con experiencia en el cultivo. Aunque esta situación generó descontento entre los mestizos, las compañías bananeras optaron por contratar a estos trabajadores principalmente por sus menores costos laborales, disponibilidad, experiencia y mejor adaptación en comparación con la mano de obra local.

Como fue delimitado anteriormente, la idea de nación o los componentes que distinguían a un hondureño, no estaban establecidos previo a la llegada de las multinacionales, sin embargo, gracias a la influencia directa de las compañías bananeras, el deseo de facilitar el comercio interno y manera de reafirmar el nacionalismo, se impulsó la creación de la moneda nacional. La medida pretendía retomar el control sobre la política monetaria que estaba controlada por el dólar, este nuevo símbolo de soberanía se convirtió en el estandarte de unificación nacional en contra de la influencia de otras monedas en el país y un agente para homogenizar la población. Sobre los estereotipos garífunas Jorge Alberto Amaya afirma que:

Las imágenes suministradas por los poetas, narradores y ensayistas hondureños... proporcionó imágenes negativas y despectivas, ya que caracterizaron a los garífunas con estereotipos ultrajantes... Igualmente, los representan como “fiesteros” y amantes y aficionados a la “música” y el “baile”, dos de los clichés

más ampliamente difundidos en la mentalidad colectiva hondureña acerca de los garífunas (12)

Al no contar con representación literaria previa, anteriores a la retórica del momento, el garífuna queda inmerso en un espacio social en el que, el ser negro desligaba a sus miembros de un espacio definido y los reposicionaba en el centro de la problemática de identidad y nación, en otras palabras, el problema de los mestizos en contra los afroantillanos y extranjeros. La nación no reconoció las identidades individuales ni la diversidad cultural de sus habitantes; en cambio, redujo a las personas a categorías raciales, reforzando una lógica de inclusión o exclusión basada en el color de piel. Es curioso indagar en las repercusiones que generó el nacionalismo y consolidación del concepto de nación, ya que, previo a estos, los garífunas eran un elemento exótico en lo que comprendía el territorio, pero no significaron un problema latente, sin embargo, tanto las diferencias que surgieron en este periodo, como las acciones del gobierno para afirmar la noción de raza y nacionalismo, serán atribuidas como consecuencia directa de las multinacionales bananeras, siendo más específicos, a causa de la migración masiva provocada por la mano de obra extranjera.

Para llegar a un entendimiento que ayude a desligar a los garífunas de las críticas nacionalistas, es necesario retornar los planteamientos del sentido de comunidad y analizarlos con los conceptos de grupo, tanto racial como étnico. Al hablar de un grupo racial, JF Badia lo define como vínculos hereditarios y genéticos entre sus miembros (8) Una definición un tanto general, la cual puede ser aplicada a un sinnúmero de razas que comparten rasgos generalizados y que pueden o no compartir una cultura. En el caso de los grupos étnicos el sociólogo Nicholas Timasheff explica

Los miembros de un grupo étnico hablan el mismo lenguaje, aman una tierra particular como su hogar propio, obedecen costumbres y tradiciones determinadas, acarician su propio arte, veneran su pasado, personifican a éste por una serie de héroes, objeto de su admiración, guardan las ofensas inferidas a sus antepasados por otros grupos, reconociendo símbolos comunes, como escrituras, monumentos, lugares de peregrinación, y admiten una descendencia común (10).

Si bien es cierto que los grupos de personas que llegan comparten tanto rasgos físicos, vínculos espaciales y lenguajes en común, pueden formar las bases de lo que constituirá un estado, es necesario reiterar que; para llegar a dicha asimilación los miembros de dichos grupos tienen que aceptar esta nueva idea de una nación.

Sin embargo, al estudiar a los garífunas es necesario separarlos de las construcciones sociales establecidas y comenzar su estudio reposicionándolos desde su postura como grupo étnico, ya que es posible reflejar cómo la estructura social del grupo concuerda con los parámetros que sociólogos como Timasheff proponen.

Al ser tratado como tal, se abre la posibilidad de analizar al grupo a lo largo del tiempo, observando su evolución y postura en relación con la política o representación en puestos públicos nacionales.

Desde una perspectiva de identidad podría resultar evidente que se desligara al garífuna del proyecto de nación, ya que, en su aplicación, las políticas propuestas en relación con el reconocimiento y diversidad cultural eran nulas, promoviendo de tal manera la opresión y alienación en contra de un sector de la población. Lo anterior se traduciría en un nuevo sentido de identidad e igualdad. Aunque se entiende que el sentido de reconocimiento a los individuos que conforman una colectividad debería ser una necesidad

humana y elemento esencial, para la formación de políticas de identidad, el proyecto de raza implementado en la región nunca pretendió incluir al factor étnico.

En el caso hondureño, los intereses de las compañías bananeras llegaron a tener un peso tan desproporcionado que la participación del Estado o sus gobernantes quedó relegada a un segundo plano.²⁴ Esto fue posible, en gran parte, debido a las amplias concesiones que los gobiernos otorgaron a dichas empresas durante las décadas previas a su expansión. Un ejemplo claro de esta situación fue la libertad otorgada a las bananeras para contratar mano de obra extranjera. Aun cuando el descontento nacional era evidente, estas concesiones permitían a las empresas imponer sus propias reglas de contratación, lo cual generó nuevos desafíos para el sistema político hondureño, que no estaba preparado para integrar a estos nuevos trabajadores dentro del proyecto nacional.

En consecuencia, Honduras durante el siglo XX vivió un panorama complejo en su relación con las empresas bananeras extranjeras, especialmente con las compañías estadounidenses UFCO y SFCO, quienes ejercían hegemonía económica tanto en los cultivos como en la mayoría de los organismos del estado. Aunque los intereses políticos y económicos eran los que dictaban las tensiones entre ambos, es necesario mencionar que la raza se convirtió en parte íntegra de la empresa bananera, generando el centro de la disputa para los nacionales, al contar con un número reducido de personas trabajando en los puestos disponibles.

Al mismo tiempo, es posible separar la perspectiva sobre identidad y raza en el imaginario nacional hondureño en dos periodos, en los primeros años de las bananeras y otro después de su establecimiento en el país. De hecho, estos dos periodos reflejan

²⁴ Véase Soluri, John. *Banana cultures: Agriculture, consumption, and environmental change*.

cambios significativos dentro de la sociedad, la política y en la misma configuración de la idea de nación, que a su vez impactaron directamente en la perspectiva racial.

La economía hondureña del siglo XIX tenía características diferentes en relación con lo que acontecería, ya que centraba la producción agrícola en modelos de siembra tradicionales, ganadería y minería a pequeña escala. Como un legado de la época colonial, los esclavos formaron parte importante dentro la fuerza laboral, hasta llegar a la abolición de la esclavitud en 1824.²⁵ Posterior a la abolición, muchos descendientes de esclavos negros se desplazaron hacia áreas alejadas y comenzaron a trabajar en la agricultura, mientras que otros optaron por emplearse como trabajadores libres. Aunque no se puede negar que las secuelas del colonialismo limitaron las posibilidades de ascenso social o económico, previo a la llegada de las bananeras, las políticas gubernamentales rara vez abordaban de manera directa o indirecta las necesidades o problemas de la población negra. Si bien esto no les asignaba ningún tipo de relevancia, tampoco los convertía en objetivos del odio generalizado de la población.

Al ser jornaleros libres, grandes números de trabajadores negros optaron por ocuparse en las plantaciones, ya que aseguraría retribuciones económicas y el sustento económico a sus familiares. La mayoría de la población garífuna del momento vivía en áreas rurales y cultivar la tierra era su manera de subsistir, la siembra de maíz, frijoles, café y tabaco eran los cultivos principales, que a su vez servirían como moneda de cambio e ingresos. En términos generales, la transición a la soberanía y expansión a otros mercados, los cuales eran ideales dentro de la nación, no vendrían fácilmente, esto debido a varios

²⁵ Véase a Leiva, Rafael en *Tráfico de esclavos negros a Honduras*. Editorial Guaymuras, 1982.

factores, entre los cuales sobresalen la limitación en cuando a la infraestructura y las grandes desigualdades socioeconómicas.

La falta de puertos, carreteras y mercados que facilitaran la compra y venta de insumos representaba un obstáculo para el desarrollo económico del país y afectaba directamente a la población en general. A esto se sumaba una marcada desigualdad económica, sostenida por profundas jerarquías raciales y la concentración de la riqueza en manos de una élite criolla o mestiza. Este conjunto de factores, infraestructura deficiente, desigualdad estructural y exclusión racial, limitaba las posibilidades de movilidad social y desarrollo para amplios sectores de la población, especialmente para los pueblos indígenas y afrodescendientes.

En este contexto, la llegada de las compañías bananeras transformó radicalmente la economía a través del impulso de la industria del banano, que introdujo nuevas formas de producción a gran escala, prometió el desarrollo de infraestructura (como vías férreas y muelles), y estableció modelos económicos integrados al mercado internacional. En un primer momento, estas transformaciones parecieron ofrecer oportunidades laborales para los hondureños de clases bajas, quienes veían en el trabajo asalariado una posible vía de sustento económico. Sin embargo, este mismo modelo representó una amenaza para ciertos sectores de la clase alta nacional, que vieron desplazado su poder económico frente al control que empezaron a ejercer las compañías extranjeras.

Después de un tiempo, dichas leyes evolucionaron con el descontento generalizado de la población. Dicho malestar dentro de las clases sociales predominantes del país sentó las bases que impulsarían movimientos de protesta en contra de los extranjeros, apoyándose en la identidad y la raza como pretexto para retomar el control de la nación. Como parte de sus propuestas, las bananeras ofrecieron una serie de incentivos al gobierno hondureño, con

el objetivo de afianzar su permanencia y operaciones a largo plazo, a lo cual el estado accedió, flexibilizando gran cantidad de recursos y leyes que asegurarían la permanencia de los nuevos modelos de agricultura.

Inicialmente, al crear estas nuevas fuentes de trabajo, se traducirían en unas fuentes de impuestos, exportaciones y comercio nacional, lo cual abastecerían las arcas del país. No obstante, la magnitud que alcanzarían las bananeras y la manera en que transformarían la economía era incierta en ese momento.

Desde de su establecimiento en el país, diferentes gobiernos se encargaron de asignar grandes licencias y autorizaciones entre las cuales incluían exenciones fiscales, concesiones de tierra y control sobre la infraestructura clave para el desarrollo nacional, como ser ferrocarriles y puertos, con los cuales facilitaban sus operaciones.

Luego de varias reformas nacionales y el descontento generalizado, tanto de la élite como de la clase baja, el trabajador hondureño detuvo sus operaciones y convocó una huelga que paralizó el país. La huelga bananera de 1954, en Honduras fue el suceso que marcó el precedente más importante para la creación de leyes y sindicatos, los cuales se encargarían de proteger al trabajador, a su vez crearían un precedente al momento de reclamar los derechos por parte de la población, abogando por la igualdad y seguridad del trabajo, los cuales eran inexistentes hasta ese momento. Aunque el objetivo general de la huelga fue mostrar a los dueños de las bananeras la unión del trabajador hondureño, bajo el mismo concepto de identidad y unificación nacional, con el objetivo de mejorar sus condiciones de empleo, las leyes solo abarcarían a los mestizos.

Entre los logros más importante obtenidos están: el incremento a los salarios de los trabajadores hondureños, la reducción de las jornadas y la creación de derechos laborales. Posterior a la huelga y debido al alza de los precios en la mano de obra, los productores

optaron por la mecanización de los cultivos. Resultando en un recorte de la mano de obra y obligando el retorno de grandes cantidades de trabajadores garífunas a sus comunidades de origen. Esta fue la realidad que tuvieron que afrontar los garífunas al ser despedidos de sus labores en los campos bananeros.

El mejoramiento de las condiciones laborales fue una de las principales conquistas de los trabajadores, quienes lograron arrancar al sistema beneficios que aún perduran. Tras la huelga bananera, y con el objetivo de elevar la calidad de vida del campesinado, el gobierno promulgó en 1962 la Ley de Reforma Agraria. Esta legislación buscaba redistribuir extensas áreas de tierra improductiva a comunidades rurales sin acceso a recursos agrarios. La medida afectó directamente propiedades subutilizadas en manos de compañías extranjeras. Aunque promovió el acceso a la tierra y fortaleció el trabajo agrícola, también dio lugar a un proceso conflictivo de desposesión y redistribución territorial.

Si bien el objetivo de la redistribución de tierra eran las familias campesinas, en la mayoría de los casos los favorecidos fueron empresas transnacionales que comenzarían a intensificar nuevos cultivos, que, junto a los ya existentes, siguieron los modelos de siembras masivas no autóctonas, que erosionarían la tierra, afectando directamente a las fuentes naturales, aledañas a las comunidades garífuna. Al no tener títulos de tierra sobre los terrenos ancestrales que habitaban, muchos de estos pasaron a ser objetivo de las nuevas reasignaciones territoriales.

En términos generales, el proyecto de convertir a Honduras en una nación homogénea, durante su configuración nacional, fue el vehículo que intentó esconder la diversidad, tanto lingüística como cultural de los distintos grupos nacionales e indígenas que habitaban el país. Lo anterior, con la intención de encubrir la multiculturalidad local,

bajo los ideales de una nación que fue creada para combatir las empresas bananeras del momento. Es posible decir que la teoría del mestizaje, la idea de los verdaderos nacionales y la difusión del indigenismo, presentado por medio de la moneda, son productos directos del odio generalizado, de un sector de la población, en contra de la presencia extranjera, siendo más específicos, de las personas que encontraron competencia directa por parte de las empresas bananeras.

Para ahondar la idea del indigenismo, Jorge Alberto Amaya explica; “la exaltación que se hacía de los ‘indígenas muertos’ no significaba que se valorara en igual dimensión a los ‘indígenas vivos’, pues a ellos se les siguió imponiendo coercitivamente el ideal de ‘integración’” (31). La invisibilización tanto de indígenas como de garífunas, se convirtió en la medida de presión que el estado adoptó para alzar la voz y “aculturizar” ambos grupos sociales bajo una misma bandera. Por el parecido en sus rasgos físicos a los trabajadores antillanos y por tener otro lenguaje, las consecuencias relacionadas al racismo fueron más marcadas en contra de los nacionales garífuna.

No fue hasta el gobierno de Carlos Roberto Reina (1994-1998) con el acuerdo presidencial No 0719-EP, que por primera vez el estado reconoció de manera oficial el carácter pluricultural y plurilingüístico de la sociedad hondureña,²⁶ por medio del Programa de Educación Bilingüe Intercultural (EBI). De esta manera, el estado comenzó a hacer la transición de una nación homogénea a una pluricultural y multiétnica o en palabras de Jorge Alberto Amaya “El modelo empezó a fracturarse y comenzó a vislumbrarse una radical transición a otra forma de “*reimaginación*” de la nación en Honduras: el reconocimiento de

²⁶ Véase Centro de Estudios de Justicia Para Las Américas o Jorge Alberto Amaya, “*Reimaginando*” la nación en Honduras: de la “nación homogénea” a la “nación pluriétnica”. Los negros garífunas de Cristales, Trujillo.

una “nación pluriétnica” (33). Si bien es cierto que los garífunas se apegan al planteamiento de grupo étnico descrito por Timasheff, al elevarlos al mismo nivel de reconocimiento que el de una nación, en su caso una nación pluriétnica, brinda la posibilidad de replantear la postura garífuna dentro del territorio y convertir a Honduras en un país con distintos conceptos de nación. De acuerdo con el filósofo Charles Taylor, para lograr formar un concepto de nación multicultural es necesario reconocer las identidades culturales, evitar el mal del “No reconocimiento” para apoyar la autenticidad y cultura (28) para lograr justicia social y respeto a la identidad nacional.

Primero, al contar con una identidad cultural única, la cual incluye su propia lengua, tradiciones y música, el reconocimiento de los valores garífuna se convierte en elemento esencial para asegurar su bienestar y dignidad, ya que las identidades individuales y colectivas requieren reconocimiento público y respeto, para que los individuos y grupos puedan florecer. Segundo, históricamente hablando, los garífunas han enfrentado discriminación y marginación, resultando en desventajas sociales y económicas, sin dejar a un lado las constantes luchas por obtener el respeto e igualdad. Por último, el apoyo a su cultura se traduciría en la creación de políticas, que permitan al garífuna vivir auténticamente y de acuerdo con su cultura, mediante la práctica de sus tradiciones, ya que la autenticidad es fundamental para la identidad.

Sin duda, el reconocimiento plurilingüístico en la sociedad hondureña, fue el primer paso que ayudó a desligar a los garífunas del concepto del mestizaje y así revitalizar su pasado histórico y singularidad cultural. Al mismo tiempo es posible sostener que, aunque los garífunas realmente nunca aprobaron las estructuras sociales que la nación intentó imponer, antes y durante la llegada de las compañías bananeras, las características sociales de la población opacaban la autenticidad y diversidad cultural, lo cual sustentó la

polarización social, en los conceptos de la raza e invisibilizando la herencia cultural que poseían. Al ser un grupo social que interactuó con los nacionales durante tantos años, previo a la llegada de las compañías extranjeras, es posible imaginar que, si la construcción del concepto de nación se hubiese formado sin las influencias en contra de las bananeras, habría existido la posibilidad de que los grupos étnicos hubiesen pasado desapercibidos, o incluso formar parte de una nación no excluyente, sin embargo, la realidad fue distinta

Si bien es cierto que las suposiciones no ayudarán a reescribir el pasado, es importante regresar a la realidad y revitalizar cómo la cultura garífuna sobrevivió a estas décadas de abusos e invisibilización, refugiando sus conocimientos y su cultura en lo que ellos consideraban su propia nación. La cultura garífuna sostuvo su conocimiento dentro de una serie de elementos caracterizadores, como su lengua, territorio, modo de vida y su religión, lo cual los volvió únicos, de frente a la imposición y manipulación nacional, y ayudó a crear una nación que sobrepasó las fronteras nacionales y guardó el conocimiento en la oralidad y prácticas culturales.

El papel de la Oralidad y Musicalidad como guardianes de la herencia garífuna

*“No es posible vivir en libertad
y estar desconectados
de nuestros ancestros.”*

César Vargas, 2024.

Este apartado abordará diversos elementos musicales con el propósito de comparar y analizar la percepción garífuna y la manera en que estas expresiones culturales se manifiestan en las comunidades. Al mismo tiempo, se retomarán conceptos tratados en las secciones anteriores de este estudio, con el fin de comprender la postura garífuna frente a los conceptos de raza y nación, en relación con los nuevos elementos a examinar.

Finalmente, será fundamental considerar cómo las prácticas culturales y las tradiciones garífunas evidencian la importancia de las relaciones comunitarias con su entorno natural. Estas conexiones con la naturaleza funcionan como un elemento unificador entre tradiciones y comunidad, y ofrecen una plataforma de análisis académico desde la ecocrítica.

Ante lo anterior nacen preguntas relacionadas con la identidad garífunas, su sentido de pertenencia y su relación con el medio ambiente. ¿Acaso el espacio físico no limita las costumbres de los miembros de la comunidad? ¿Puede la cultura sobrevivir a los espacios racializados? Responder a estas y otras interrogantes es de suma importancia, ya que atraerá, nuevamente, la atención a diversos temas que giran en relación de la creación del concepto de nación. Por otro lado, dichas interrogantes abrirán una línea de conversación, que intentará explicar las maneras en que el garífunas, que habita el territorio hondureño, como otros países en donde hay presencia, lograron sustentar los pilares culturales en la oralidad y tradiciones. Previo a la llegada a costas centroamericanas e incluso después de la abolición de esclavitud, tanto conquistadores como mestizos, intentaron imponer religiones y normas que transgredían las costumbres garífunas, resultando en relaciones que se caracterizaron por ser un espacio hostil hacia sus creencias. Aunque los espacios laborales y sociales resultaban incompatibles, las relaciones con el medio natural que los rodeaba y la unión a sus prácticas ecológicas, brindó a las comunidades la posibilidad de desligarse de las fronteras físicas y salvaguardar sus creencias, dentro de estos nuevos espacios racializados, sin perder su identidad y manteniendo sus costumbres.

Los análisis del primer capítulo se harán en forma de ensayos, en los que se referenciarán distintos elementos orales y musicales. Cabe mencionar que se mantendrán temas en común entre los análisis, para lograr tener una visión panorámica de las

experiencias dentro de la comunidad y así definir los rasgos que definen la oralidad garífuna.

Es necesario mencionar que varios de los textos o canciones reflejan enseñanzas que han sido transmitidas de generación en generación, por medio de la música y tradiciones, mostrando el recorrido de los garífunas desde la isla de San Vicente, hasta llegar a los distintos países en donde crearon asentamientos. Aunque los procesos de movilización han sido parte de la historia garífuna, causados en su mayoría por presiones exteriores a su cultura, es importante notar cómo sus tradiciones tomaron la oralidad como medio principal para la transmisión de conocimiento y supervivencia de la cultura. En referencia a lo anterior, es preciso mencionar que las comunidades garífunas, tienen entre sus elementos principales una estrecha relación con el ecosistema aledaño a sus asentamientos, ya que, desde que escaparon de sus distintos conquistadores, afirmaron sus raíces culturales en relación con el medio ambiente, como medio principal que garantizaría su subsistencia. Los elementos culturales que se analizarán en esta sección giran en torno a la danza llamada *Wanaragua*. Aunque la cultura garífuna cuenta con múltiples formas de expresión oral, esta manifestación destaca por incorporar aspectos clave en la transmisión de conocimientos, convirtiéndose en una representación significativa de su patrimonio cultural..

Los elementos culturales

Las danzas garífunas forman parte esencial del modo de vida, las costumbres y las expresiones artísticas de la comunidad. En este contexto, el *Wanaragua*, también conocido como el baile de la guerra,²⁷ representa la celebración más emblemática. Esta manifestación incluye tres coreografías distintas y se lleva a cabo en diversas localidades, siendo

²⁷ En relación a la Resistencia garífuna en contra de los conquistadores europeos, mientras residían en la isla de San Vicente

representada en todos los países con presencia garífuna. Aunque su origen se remonta a siglos atrás, el Wanaragua sigue siendo un testimonio vivo de la resistencia y valentía de los guerreros garífunas frente al dominio colonial.

Más allá de su carácter conmemorativo, esta danza expresa la conexión profunda entre la comunidad y su entorno natural. Durante la ejecución del baile, se evidencia cómo los vínculos con la tierra, el mar y los elementos que les rodean adquieren un papel simbólico dentro de la puesta en escena.

Estas prácticas culturales funcionan como mecanismos de transmisión intergeneracional del conocimiento garífuna, preservando los valores colectivos y la memoria histórica, tanto dentro como fuera del país. Es importante destacar que lo descrito hasta aquí representa solo una parte de las tradiciones en las que la oralidad actúa como vehículo principal de preservación. Existen, además, otras expresiones igual de significativas que también merecen atención en este análisis.

Las danzas de resistencia y memoria: narrativas vivas

A lo largo de los años, los bailes se convirtieron en parte esencial de la transmisión de identidad dentro de las comunidades, no solo una herramienta del conocimiento a las futuras generaciones, sino también como un recordatorio del pasado. A ojos de las personas exteriores a la comunidad, esto se remonta al tiempo en donde los ideales de nación estaban en formación, los bailes otorgaron al garífuna títulos de “fiesteros, amantes y aficionados a la música y el baile” (Amaya 11) términos que estaban alejados de la realidad. Hasta el momento, dichas connotaciones negativas, otorgadas a inicios del siglo XX, se mantienen presentes en el pensamiento colectivo de la población hondureña. Ante lo anterior, es necesario demostrar cómo las prácticas culturales sirven como elemento principal de las tradiciones y su importancia es vital para la supervivencia del lenguaje.

En este apartado se analizará el baile y la postura comunitaria frente a opresiones extranjeras, haciendo referencia a distintos apartados de la *Teoría de la Memoria Colectiva* de Maurice Halbwachs para establecer el papel de la danza en la transmisión de la historia y los relatos garífuna. El análisis tratará de responder a preguntas como ¿Cómo preservan esas costumbres la identidad cultural? O ¿Tienen algún tipo de significado los elementos utilizados en dichos bailes? Aunque otras interrogantes pueden surgir en el desarrollo. Para responder lo anterior, se comenzará por analizar cada una de las canciones, para luego estudiar los bailes y los elementos que caracterizan su vestimenta, siguiendo la teoría de Halbwachs, en los enunciados de *memoria espacial* y *memoria histórica*. El objetivo será, finalmente, concluir en cómo los elementos dentro de los bailes garífuna actúan como fuente de conocimiento y asignan una identidad propia, alejada de las concepciones impuestas por la nación.

Para comenzar, el Wanáragua es una de las danzas más importantes dentro de las comunidades garífuna y cuenta con tres bailes que componen las procesiones, Wárini, Wanáragua y Charikanari. Por lo regular, son celebradas en vísperas navideñas, desde el 24 de diciembre hasta el 6 de enero.²⁸ Si bien es cierto que las fechas fueron acopladas al calendario cristiano, los bailes y su significado están estrictamente ligados a los movimientos migratorios y tradiciones practicadas por la comunidad. “[The dances are] a unique synthesis of three cultural traditions: (1) African harvest festivals, ancestor rituals, (2) English mummer’s plays, and (3) Amerindian (Arawak and Carib) festivals (Greene 18). A raíz del despojo forzoso del continente africano, las luchas por la libertad contra los

²⁸ Aunque en algunas fuentes se menciona que el Wanáragua se celebra durante un periodo prolongado desde el 24 de diciembre hasta el 6 de enero, otras investigaciones y testimonios indican que las procesiones principales tienen lugar en dos días específicos dentro de ese lapso, dependiendo de la comunidad garífuna y sus tradiciones locales. Esta variación refleja la diversidad en las prácticas culturales garífunas.

británicos y la unión de esclavos africanos con los indios, arawakos y caribes, nacen los que hoy se conocen como garínagu o garífunas.

El Wárini es el primer baile en la serie de procesiones, este al igual que el Wanáragua, tiene su base en distintas costumbres de pueblos africanos.²⁹ La importancia de este recae en el simbolismo religioso, ya que se trata del conflicto contante entre el bien y el mal que ataca a la sociedad. Sin embargo, algo que llama la atención son los elementos que componen a la persona que está interpretando el baile “men wearing cardboard masks and dressed completely in dried banana leaves while carrying items such as a canoe paddle or an axe” (Greene 23).

Por la elección de los elementos y materiales con que el baile es representado, es posible relacionar el ritual con las herramientas básicas que el garífuna necesitó, según la tradición oral, al momento de desplazarse a nuevos lugares para asegurar su supervivencia. Dicha movilidad de los individuos, la cual estaba ligada a una “lógica que se basaba en la subsistencia” (Arrivillaga, 230) fue una de las estrategias que garantizaron la sobrevivencia de su cultura.

Al contar con estructuras familiares que se vieron obligadas a migrar a nuevos sitios, es posible imaginar un desapego a los bienes materiales. Sin embargo, las tradiciones orales se encargaron de mantener la unidad frente a los desplazamientos. En el imaginario garífuna, para lograr reposicionarse en un nuevo lugar, eran imprescindibles una serie de elementos, que estarían normalmente relacionados con la pesca, algún tipo de comercio u

²⁹ Cayetano y Greene sostienen la procedencia de este baile a costumbres centro africanas. Sin embargo, no se tiene una respuesta definitiva, ya que comparte elementos con otros bailes, como ser jamaquinos, antillanos y del oeste de África.

oportunidad para canjear mercancías o lugares con cercanía a los cortes de madera, siendo ambos elementos fundamentales para su supervivencia.

Como fue mencionado anteriormente, la importancia de la oralidad es vital para el entendimiento de la identidad y el baile, ya que revitaliza los procesos de repoblación y movilidad que miembros de la comunidad estaban dispuestos a afrontar. Al asignar un remo de canoa y un hacha al Wárini, la tradición hace una conexión con la memoria garífuna, recordando los procesos de desplazamiento a los que se vieron expuestos, desde su salida del continente africano, hasta llegar a costas centroamericanas. El Wárini, al ser parte del pasado histórico del grupo, hace un recordatorio a sus miembros de identificar los peligros que los rodean, invitando a la comunidad a unirse y alertar a sus pares cuando estos se aproximan.

Ambos elementos mencionados con anterioridad son sinónimos de subsistencia, al mismo tiempo, son testimonio de la importancia de la religión y las creencias para las nuevas comunidades. Al momento de reposicionarse en nuevos lugares, la tradición oral dictaba necesario el rol de un jefe y de un líder espiritual, por un lado, una figura de autoridad y, por otro lado un líder que ayudaría a asegurar la supervivencia cultural. Algo realmente importante sucede en esta tradición, ya que al posicionar las herramientas de supervivencia, en el mismo nivel de importancia que los elementos espirituales, indica que la subsistencia del garífuna está atada, en igual medida, a ambos y que la oralidad y el significado de las costumbres, no podría subsistir sin su contraparte.

Este baile marca el inicio y el final de la temporada de los bailes procesionales “They appeared only on December 24 and returned on the evening of January 6, signifying the beginning and end of the Wanáragua season (Greene 23). Según la tradición oral, la mañana del 24 de diciembre se caracterizaría por el sonido del tambor a la distancia, el cual

anunciaría la llegada del Wárini, el espíritu maligno a la comunidad. Normalmente la persona que está interpretando el espíritu del Wárini llegaría desde una fuente cercana al agua como el mar o un río, y durante su recorrido llegaría, de puerta a puerta, a todas las casas de los habitantes, lo cual hace que la procesión se extienda a lo largo del día. El Wárini representará distintos bailes a lo largo de su procesión, y será acompañado de un grupo de personas con tambores, los cuales tienen la misión de seguir los movimientos del Wárini a lo largo de su camino, de esa manera anunciarían su presencia alrededor de la comunidad. El Wárini se caracteriza por realizar una serie de movimientos espontáneos, a modo de baile, mientras que las personas que están ejecutando el tambor seguirían los movimientos del enmascarado, al compás de sus instrumentos, personificando una lucha entre ambos. El Wárini intentará despistar al tambor, mientras que este se antepone a sus movimientos. Con la ayuda de la teoría de Halbwachs, en el apartado de *Memoria colectiva* y *Memoria histórica*, será posible indagar estas representaciones.

Maurice Halbwachs fue un psicólogo francés que desarrolló el concepto de *memoria colectiva* por medio de diferentes tipos de memoria. Su planteamiento no está enfocado a temas específicos de una comunidad ya que explica cómo distintos grupos sociales recuerdan. Halbwachs intentó brindar un marco que ayudaría estructurar el pasado por medio de los distintos tipos de memorias. (Memoria autobiográfica, familiar, religiosa, histórica, social, nacional y de lugar) Algo que resulta muy interesante en este análisis fue la flexibilidad del autor en entrelazar diferentes niveles y tipos de memoria y cómo dichas intersecciones pueden reconfigurarse en un contexto más amplio de la sociedad que se estudia. Al tener flexibilidad en su intersecciones, la teorización brinda una plataforma de investigación que se adapta a la realidad histórica de la comunidad garífuna. Halbwachs enfatiza que la memoria colectiva no es fija; cambia con las necesidades y el tiempo de

cada grupo, lo que la hace dinámica y adaptable. En el caso garífuna, dicha flexibilidad permite a las comunidades reinterpretar su pasado y adaptarlo a las realidades del presente, dando como resultado una memoria que no se centra solamente en el pasado, sino que sigue construyendo su identidad en el presente y salvaguardando el futuro de sus miembros.

Dentro de la memoria colectiva de un grupo, existe un espacio verdaderamente importante para la oralidad, el cual es llamado la *memoria histórica*. De este, se desprenden las interpretaciones personales y las historias vividas, desde el punto de vista de la memoria oral, los cuales son transmitidos desde las experiencias, hasta verter el conocimiento a las nuevas generaciones, los cuales serán los encargados de mantener el vínculo. El Wárini es un ejemplo de cómo la memoria histórica, especialmente desde la perspectiva de los niños, se levanta como estandarte de resistencia cultural y transmisión de valores.

Tanto los bailes como su significado, no son solo una manera de preservar la cultura, sino que funcionan como estrategias de cohesión y transmisión comunitaria. Al ser una práctica que representa al mal que ronda a nuestros alrededores, focaliza la atención en las herramientas que pueden detenerlo y alertar a otros de su presencia. Es así como las impresiones más duraderas son las que residen en la juventud, durante la realización de la procesión, la responsabilidad de alertar a las personas mayores recaerá en los niños, ya que en la cosmovisión de la comunidad, ellos son la reencarnación de la memoria histórica y las prácticas y enseñanzas serán la fuente principal de su entendimiento. El Wárini refleja la importancia de los recuerdos más significativos para la identidad, el reforzamiento de la conexión con los ancestros y la continuidad cultural por medio de su revitalización y práctica. Según Halbwachs, para mantener la memoria colectiva es necesario reforzar las prácticas que se comparten en los espacios sociales, dando lugar a la reconstrucción de sus tradiciones, por medio de los recuerdos colectivos los cuales unifican al grupo.

Uno de los elementos indispensables al momento de realizar el Wáriní son los tambores, los cuales brindan una nueva dimensión al análisis, en este caso el desplazamiento del individuo y el significado del tambor.

In Garifuna rituals, drumming, dancing, and song have several functions. Music and dance help to unify participants as they sing and move together as a group. The rhythms and vibrations of the garawoun or Garifuna drums, help to prepare a space for spiritual connection. There are certain rhythms that drummers play that encourage the áhari [ancestor spirits] to come and commune with their descendants.

(Leland 21)

Para el garífuna, el tambor es el elemento vital en sus costumbres, ya que, por medio de las canciones y representaciones, logran transmitir conocimiento, lenguaje, e historia. Aunque los tambores son un instrumento que puede ser usado de manera cotidiana, representan una conexión con las raíces africanas y son uno de los elementos principales en las ceremonias garífuna. Al mismo tiempo, el uso de los cantos que acompañan al tambor y a las ceremonias, ayudan a entender la posición del garífuna en referencia a su identidad. El lenguaje transmitido, por medio de los cantos, brinda un marco social en la que la comunidad se une para revitalizar su historia y raíces. Aunque las canciones han sido transferidas a lo largo de generaciones, el ponerlas en práctica, permite que miembros de la comunidad revivan colectivamente los recuerdos ancestrales, al mismo tiempo, transfiere dicha memoria colectiva a la actualidad, en donde la memoria toma el pasado y lo reestructura al presente, un espacio en donde las tradiciones se comparten y vuelven a reposicionarse dentro del tiempo y espacio de la colectividad que los pone en práctica.

Como fue planteado anteriormente, la teoría de Halbwachs resulta relevante a las prácticas orales garífunas, al ser ceremonias que unifican la comunidad, reviviendo la

identidad a través de la música, danza y cantos. Al ser una comunidad unida, es posible construir la memoria colectiva por medio de las interacciones entre sus miembros, lo cual brindaría un marco perfecto para compartir los recuerdos y el conocimiento colectivo.³⁰ Sin embargo, es necesario incorporar un componente que pasa desapercibido en esta teorización: la relación entre la cultura y su entorno natural. Halbwachs plantea la importancia de la memoria y el espacio,³¹ pero no ahonda en la interacción entre ambas.³² Para Halbwachs, la memoria colectiva está determinada al espacio, por ende el grupo cambia en referencia a su entorno. En el caso garífuna, la cosmovisión de sus prácticas y la manera en que la cultura interactúa con la ecología, demuestra una percepción distinta del grupo la cual no se acopla por completo a la teorización utilizada, en referencia al espacio. Esta percepción puede ser complementada por medio de la teoría ecocrítica.

³⁰ Para el pueblo garífuna, estas prácticas orales no solo son formas de memoria colectiva como plantea Halbwachs, sino también expresiones profundas de conexión espiritual, territorial y ecológica. La música, la danza y los cantos no funcionan únicamente como vehículos de recuerdo, sino como actos performativos que reafirman la pertenencia a un territorio ancestral y a un sistema de valores propio, en el que la naturaleza no es un telón de fondo, sino un agente activo de identidad. La espiritualidad garífuna está íntimamente ligada a elementos del paisaje, el mar, los ríos, los árboles, y las ceremonias se convierten en momentos de comunión entre los vivos, los ancestros y el entorno natural. Así, el significado de estas prácticas va más allá del recuerdo: es una forma de resistencia cultural, de sanación colectiva y de reencuentro con la historia a través del cuerpo, el ritmo y la tierra.

³¹ Para Halbwachs, el grupo modifica el espacio de igual manera que el espacio modifica al grupo. Ambos toman elementos de su contraparte, pero tiende a no inclinar la balanza en cuanto a la posición del grupo, en el caso garífuna veremos que es diferente. Halbwachs, Maurice. *The Collective Memory*, p.2.

³² Como fue planteado anteriormente, la teoría de Halbwachs resulta útil para comprender la construcción de la memoria colectiva garífuna, ya que sus prácticas orales, como los cantos, danzas y rituales, cumplen una función de cohesión comunitaria y preservación identitaria. Estas expresiones culturales permiten compartir conocimientos y revivir el pasado común a través de la interacción entre los miembros de la comunidad. No obstante, esta teoría presenta limitaciones en el contexto garífuna, pues si bien Halbwachs reconoce la importancia del espacio en la configuración de la memoria colectiva, su enfoque no considera en profundidad la dimensión ecológica de dicha relación. Para el pueblo garífuna, las prácticas culturales no solo están situadas en un espacio físico, sino que se entrelazan íntimamente con la naturaleza como agente activo: el mar, los tambores hechos de madera local, los rituales agrícolas y las danzas vinculadas al entorno natural son parte integral de su archivo cultural. Es decir, su memoria colectiva no se articula únicamente en relación al espacio geográfico, sino en diálogo constante con el ecosistema que habitan. Por ello, se propone complementar el marco de Halbwachs con una mirada ecocrítica, que permita entender cómo el medio ambiente no es un fondo pasivo, sino un actor simbólico y material en la construcción de identidad y memoria garífuna.

De manera similar a la memoria colectiva, se puede afirmar que la ecocrítica analiza las interacciones entre una cultura y el entorno natural que los identifica y los rige.³³ A diferencia de la memoria colectiva la ecocrítica va más lejos, al indagar cómo las prácticas que fueron forjadas por medio de la oralidad logran interactuar con la ecología. En otras palabras, permite revelar cómo las celebraciones refuerzan la relación garífuna y su entorno natural. El Wáriní no es solo una práctica cultural de memoria, sino una forma de interacción con la naturaleza. Un ejemplo de esos son los elementos dentro de la práctica, los cuales son indispensables para la realización de las danzas, al mismo tiempo demuestra un vínculo entre la importancia de los recursos naturales como medio de vida y reafirmación de sus tradiciones. No obstante, ante lo anterior, ambas teorizaciones ofrecen dinámicas que ayudan a explicar la importancia del medio ambiente, en referencia a la cultura, siendo justo indagar las intersecciones entre ambas teorías.

Halbwachs plantea que la memoria colectiva está tiene sus raíces en el entorno o espacio,³⁴ en otras palabras, el espacio físico y lugares en que los grupos viven e interactúan. En otras palabras, Halbwachs considera que el espacio físico determina y organiza la memoria, pero nunca profundiza cómo esa relación con el espacio puede incluir la ecología, el entorno, los paisajes o cómo la cultura pudo percibir la naturaleza.³⁵ A

³³ Aunque se menciona que la ecocrítica y la teoría de la memoria colectiva presentan similitudes, es importante precisar que su punto de encuentro está en el análisis del vínculo entre cultura y entorno. Mientras que Halbwachs se enfoca en cómo los grupos sociales reconstruyen el pasado mediante referencias espaciales compartidas, la ecocrítica permite profundizar en las implicaciones simbólicas, materiales y afectivas del entorno natural en las prácticas culturales. En el caso garífuna, prácticas como el Wáriní articulan no solo una función memorística colectiva, sino también una interacción espiritual y ecológica con el entorno. Así, la ecocrítica complementa a Halbwachs al resaltar que el espacio natural no es solo un marco pasivo para la memoria, sino un agente activo en la configuración de la identidad cultural. Por tanto, el paralelismo planteado no se refiere a una equivalencia teórica, sino a la posibilidad de articular ambas perspectivas para un análisis más integral.

³⁴ En este punto se profundizarán las diferencias entre la teoría de Halbwachs y la importancia de la ecología en las prácticas de la comunidad garífuna en mi planteamiento.

³⁵ Halbwachs aborda este tema a lo largo de su libro *La Memoria Colectiva* pero hace énfasis en el capítulo IV, “El grupo en su marco espacial. La influencia del entorno material”

diferencia de Halbwachs, propongo que en el caso garífuna, el entorno no es solo un espacio físico en el que se puede manifestar la memoria, sino un elemento integral en la identidad cultural y parte fundamental de la construcción de identidad cultural y memoria colectiva. La relación garífuna con el entorno no se limitó al espacio físico, sino que sirvió como pilar para definir la cosmovisión del grupo y parte fundamental de sus prácticas orales y ceremonias que mantienen viva la identidad comunitaria. En ese sentido, Halbwachs percibe el espacio como algo estático, del cual se estructura la memoria. Mientras que en nuestro planteamiento sobre comunidad garífuna, el entorno debe ser entendido de manera dinámica y ecológica, ya que la memoria sigue siendo construida en un diálogo continuo con la naturaleza. En otras palabras, el lugar no fue solo “un espacio dado” en donde los garífunas subsistieron, sino que se convirtió en una unidad que logró integrarse con las prácticas culturales y de memoria en una simbiosis que sigue asegurando su supervivencia.³⁶

Al combinar la teoría de la memoria colectiva con la ecocrítica, es posible observar la oralidad garífuna como un puente entre la identidad cultural del grupo y la sostenibilidad ecológica. El individuo que pertenece al grupo refuerza su identidad al hacer referencia a sus costumbres y cantos, los cuales brindan la noción de identidad personal y colectiva en relación al entorno cultural lo cual resulta clave para la supervivencia del grupo. Al remontarse a los hechos históricos que esculpieron la identidad cultural garífuna, la memoria colectiva fue la encargada de preservar, no solo los eventos históricos, sino

³⁶ Considero el análisis de Halbwachs como una plataforma generalizada en cuanto a cómo la memoria colectiva puede ser analizada u organizada en relación con el espacio. Por otro lado, en mi planteamiento la cosmovisión y relación garífuna con el entorno es fundamental. Y con la ayuda de la ecocrítica en el análisis, es posible llevarla a otro nivel que los representa de mejor manera. Tanto las prácticas culturales, ceremonias y bailes no solo hacen referencias espaciales, sino que reafirman la conexión de los individuos con el entorno, ya que la memoria y el conocimiento ecológico van de la mano en su cosmovisión.

también las prácticas culturales que los hacen únicos, mientras que el conocimiento ecológico brindó la unión y respeto dentro de las costumbres, y la relación que mantuvieron las comunidades. Las celebraciones que envuelven algún tipo de memoria oral, permiten que la comunidad recuerde y celebre su identidad. Al mismo tiempo enfocan la mirada a las prácticas que evocan la sostenibilidad, adaptación y supervivencia, a lo largo de las generaciones. Como resultado de la integración de estos dos enfoques, se comprende que la ceremonia ayuda a fortalecer la resiliencia cultural y ecológica, manteniendo la conexión histórica con la memoria actual, sin dejar a un lado los compromisos con el futuro.

Luego de la creación del concepto de nación hondureña, y consecuentemente de las presiones en contra de la comunidad, el garífuna mantuvo sus prácticas sin dejar que su cultura se viese afectada permanentemente. No es posible distinguir hasta qué punto la influencia de los llamados nacionales impactó el diario vivir y las interacciones entre los miembros garífunas.³⁷ Ciertamente es seguro decir que una de las razones por las cuales la cultura se mantuvo unida gracias a la oralidad.

Esto resulta importante al retomar la conversación de identidad, en donde estudios revelan que cierto número de migrantes logran adquirir una identidad que es resultado de procesos migratorios. Las migraciones a las que el garífuna fue expuesto no lograron modificar el concepto de identidad,³⁸ ya que al reposicionarse en nuevos espacios, la

³⁷ La afirmación "no es posible distinguir hasta qué punto la influencia de los llamados nacionales impactó el diario vivir y las interacciones entre los miembros garífunas" puede resultar problemática, ya que sugiere una imposibilidad absoluta que podría ser debatida. Más bien, podría decirse que existen limitaciones en las fuentes o investigaciones actuales para determinar con precisión ese impacto, pero el tema sigue abierto a análisis y nuevas evidencias.

³⁸ La afirmación sobre la persistencia de la identidad garífuna a pesar de las migraciones se basa en estudios de identidad cultural y migración que señalan cómo ciertos grupos mantienen sus tradiciones y sentidos de pertenencia a través de procesos de desplazamiento (por ejemplo, Hall, Stuart; Portes, Alejandro). Sin embargo, es cierto que esta afirmación requiere un respaldo riguroso basado en investigaciones etnográficas o históricas específicas sobre las comunidades garífunas, para evitar generalizaciones.

relación de jerarquía e importancia hacia sus tradiciones, sirvieron como mecanismo para mantener las costumbres, siendo un ejemplo de lo anterior, la práctica, tanto de los bailes y costumbres en los distintos países centroamericanos, en donde hay presencia de las distintas comunidades, las cuales practican las costumbres de sus antepasados. Tanto la identidad como las costumbres forman parte de las representaciones culturales. La herencia del conocimiento es transmitido a nuevas generaciones de manera práctica, por medio de las interacciones diarias, tanto familiares como comunitarias. La movilización del garífuna, a lo largo del tiempo, fue concebida como parte necesaria para la supervivencia, dando como resultado una identidad cultural que sobrepasa las fronteras físicas, tanto nacionales como internacionales, lo cual permitió la evolución de este grupo, hasta convertirlo en una nación que sobrepasa los conceptos nacionales de identidad, para ser una unidad que se mantendrá viva por medio de su lenguaje, una nación que no tiene fronteras.

La segunda parte de estas procesiones, a su vez el evento más grande dentro de la comunidades el Wanáragua, también conocido como Jankunu.³⁹ Aunque la procedencia exacta de la celebración sigue siendo debatida entre distintos historiadores, sus primeras representaciones han sido ubicadas en las plantaciones jamaquinas del siglo XVIII (Bilby 2010; Greene 2005). Al igual que el Wáriní, este baile tiene profundo significado en la historia garífuna, ya que es la representación de un mal que atormentó a las distintas comunidades, el cual pudieron afrontar con valentía y astucia, en otras palabras, una historia de resistencia en contra de los colonizadores europeos. “During the Wanáragua dance Garifuna men adorn themselves with colorful regalia to replicate and mock British military customs through music and dance” (Greene 2006, 196). Aunque la tradición oral

³⁹ Yancunú es el nombre en idioma español – Jankunu, en inglés, sin embargo dentro de la comunidad es conocido Yancunú.

resulta ser el componente más importante en estas celebraciones, tanto los pasos de baile como las canciones que están relacionadas a la festividad, son pasados de generación en generación, desde los bailarines antiguos a sus nuevos aprendices. Normalmente el Wanáragua es interpretado dentro de la comunidad y en los días previos a las celebraciones. En este baile así como otros elementos que lo componen, recaerá el valor de la transmisión de conocimientos por parte de los líderes, hacia las personas que ellos consideren indicados para interpretarlos. No todas las personas tienen acceso a formar parte del Wanáragua, ya que es considerado una asignación especial, pero toda la comunidad se reúne para participar de la festividad.

Al ser una tradición oral existen diferentes reinterpretaciones del significado del baile, sin embargo todas estas se remontan a la memoria. Una de las teorías sostiene que la tradición surgió para evitar la captura y ejecución de los hombres a manos de los británicos y al disfrazarse de mujeres lograban pasar desapercibidos (Greene 19). Por otro lado, investigadores sostienen que los hombres, cansados de los abusos provenientes de los ingleses y las violaciones a sus mujeres, cubrieron sus rostros con máscaras y su cuerpo con largos vestidos, para atraer al enemigo, quienes al ver los llamativos movimientos y acercarse, fueron sorprendidos y sometidos (Pérez 3) Por último, algunos categorizan el baile como una festividad relacionada a la religiosidad y parte vital de los rituales relacionados con antepasados, los cuales vivieron en opresión por parte de los ingleses (Holm 212). Aunque las aproximaciones resultan ser un tanto diferentes, resulta importante ver cómo las teorías han empleado la oralidad como vehículo para transmitir la memoria a las nuevas generaciones y enseñanza de la historia.

Dichas aproximaciones tienen el sentimiento de resistencia en contra de las imposiciones extranjeras. Al utilizar la memoria, el garífuna retoma las luchas de sus

antepasados y las implementan en su realidad. Ante los cambios tecnológicos que acarrió la modernidad, sería posible imaginar mejores oportunidades de transmisión o enseñanza de estos rituales. Sin embargo las tradiciones siguen siendo transmitidas de manera oral, de padres a hijos o entre miembros de la comunidad, lo cual refuerza el sentido de pertenencia, pero pone en riesgo la continuidad de las tradiciones si los miembros llegaran a perder las conexiones con su lenguaje o costumbres.

Para analizar con esta tradición, es necesario comenzar desde su significado. La palabra Wanáragua se traduce como “máscara” y como su nombre lo indica, ese es uno de los elementos principales, sino el más importante, dentro de esta. El baile de los enmascarados o mascaros es una de las representaciones más grandes de la cultura garífuna. Es interpretado en todas las comunidades, tanto países centroamericanos como en Europa o Estados Unidos, ya que es la expresión de memoria viva por excelencia, frente a los procesos de movilización y símbolo de libertad en la isla de Yurumei.⁴⁰

El Wanáragua es una de las manifestaciones culturales más importantes que va más allá del acto de bailar. Esta práctica tiene una simbología que conecta a la comunidad con su pasado ancestral y reafirma la identidad frente a las amenazas externas. Augusto Guarnieri ahonda en la descripción de la vestimenta utilizada por los bailarines, dando como ejemplo la manera en que el ritual se convierte en una herramienta de preservación cultural:

Los bailarines Wanáragua esperaban el inicio del ritual agrupándose en la calle. Tenían el cuerpo enteramente cubierto con telas y sus rostros con máscaras construidas con un marco de acero y una red de alambre. Sobre sus

⁴⁰ Este es el nombre de San Vicente en garífuna.

cabezas llevaban pañuelos cubiertos por un sombrero confeccionado con una base de cartón, sobre la cual se pegan papeles de diversos colores y texturas, lentejuelas, pequeños espejos y objetos brillantes. Sus vestidos eran enterizos, con puntillas y volado; una capa cubría hombros y antebrazos. En el borde inferior de la capas –a la altura del ombligo– colgaban cintas de tela de diversos colores. Sobre las faldas del vestido muchos superponían otras telas de colores y texturas diferentes que cubrían hasta unos centímetros por debajo de las rodillas, donde ataban los illaku o chinchines, sonajas confeccionadas por caracoles marinos cocidos a un retazo de tela desde el cual parten dos lazos con los que se amarran a la pantorrilla. La mayoría llevaba también medias largas, sin dejar ver ni un centímetro de piel de las piernas. De la misma manera, muchos otros utilizaban guantes.

Augusto Pérez Guarnieri, 4

Como fue explicado anteriormente, hay diferentes teorías en referencia a esta tradición a la vestimenta utilizada. En esta explicación realizada por Augusto Pérez, el investigador explica los detalles de la vestimenta de los mascaros y algunos de sus elementos característicos. Según la tradición oral, al momento de interpretar el Wanáragua, es necesario que los bailarines cubran su cuerpo de manera completa, dejando a la vista el elemento principal de la celebración, la máscara, la cual tiene un color que va desde las tonalidades rosas hasta naranjas, con el propósito de representar la tez blanca de los extranjeros. En ocasiones, la máscara puede tener lunares en los pómulos, cejas grandes y bien definidas que contrastan con el color de la máscara y sombras de ojos en tonos femeninos, representaciones prominentes y ruborizadas, en otras palabras, es pintada exagerando rasgos blancos europeos.

De lo anterior, la teoría de Halbwachs brinda nuevamente herramientas para indagar en el significado de los elementos tradicionales del Wanáragua, por medio de la memoria colectiva y el espacio; “Cuando un grupo se encuentra inmerso en una parte del espacio, este transforma a su imagen, pero a la vez se somete y se adapta a cosas materiales que se le resisten” (133) En ese sentido, el medio físico que rodeó a los garífunas estuvo cargado de concepciones negativas, las cuales pudieron ser libradas gracias a la resistencia mostrada por sus miembros. La memoria colectiva, por medio de estas prácticas orales, transforma el espacio físico y temporal del pasado colonial y lo revitaliza con los valores de resistencia y lucha de frente a las dificultades presentes. Es válido mencionar que dentro de la teoría de Halbwachs, los cambios dentro del espacio no tienen que ser explícitamente físicos, aunque también pueden ser incluidos, ya que, gracias a la colectividad, es posible replicar las ceremonias como testimonio de los sucesos que ocurrieron en los momentos álgidos, lo cual provocó una reacción, que se volvió un elemento diferenciador, dentro del pensamiento colectivo.

Al hablar de la vestimenta, el Wanáragua brinda una mirada al pasado que formó la identidad garífuna y la relación con el entorno natural. El Wanáragua es sinónimo de esta festividad, en donde la ecología, tanto como la memoria se entrelazan. La máscara va más lejos de ser una representación de los opresores, es un vehículo que le asigna una cara al pasado, una memoria de identidad y poder que aseguró la supervivencia de la cultura. Las plumas que adornan sus sombreros, actúan como un elemento amerindio, producto de la mezcla racial y con los habitantes de las islas, de los cuales nació lo que hoy conocemos como garífuna. Las almejas atadas a sus piernas funcionan como el elemento sonoro característico de las culturas africanas, una representación de la identidad e importancia de

los recursos naturales que los rodean. En resumen, una narrativa cultural que vive gracias a su pasado y se redefine en sus prácticas y crea una identidad propia.

La teorización de Halbwachs establece una aproximación sobre la adaptabilidad del grupo en relación al espacio, la cual se usará como base para analizar la interacción de la comunidad con su entorno: “Así se explica que las imágenes espaciales desempeñan ese papel en la memoria colectiva... el lugar ha recibido la huella del grupo y a la inversa”(134) Históricamente hablado, la interacción del grupo con el espacio aledaño no fue una transición pasiva, así como el grupo transformó su imagen en relación con el espacio, el espacio logró hacer transformaciones en el grupo.

Al aplicar estas interacciones, esencialmente bidireccionales, es posible plantear que las comunidades garífunas se adaptaron a sus nuevos entornos para lograr construir una identidad y comenzaron a crear sus memorias. Tanto valores como creencias fueron transmitidos, por parte de los habitantes cercanos, lo cual creó las bases que conforman la conciencia dentro del grupo. Al mismo tiempo, el espacio físico influyó en la formación de su identidad e hizo que la alimentación, tradiciones o ceremonias fuesen desarrolladas en referencia al entorno. Hoy en día, es difícil pensar en el garífuna y dejar de lado su unión con sus las fuentes naturales que los rodean, ya que su entorno se convirtió en parte activa de su identidad y viceversa.

Asimismo, es importante mencionar que la identidad garífuna no es estática ya que sigue en constante adaptación, tanto a condiciones ambientales como geográficas, dentro y fuera de los lugares en donde establecieron asentamientos y comunidades. No obstante, dichas adaptaciones influenciaron en la representación de sus prácticas culturales y sociales, siendo un ejemplo de esto las variaciones en los bailes, canciones o vestimenta utilizada, los cuales se adaptaron al espacio físico que las condicionó.

En el caso del Wanáragua, la vestimenta se convierte en un diferenciador de la relación del espacio físico y la memoria, ya que las representaciones, en los distintos países centroamericanos, aportan elementos propios de la memoria o del entorno ecológico que influyó en los distintos grupos.

En el Wanáragua hondureño, la vestimenta consiste en colores festivos, patrones coloridos e indumentaria que prácticamente no tiene limitantes. No busca llamar a la excentricidad, ya que invita a los bailarines a usar materiales de fácil acceso, un tanto más simples y tradicionales. El sentimiento que envuelve la celebración es de regocijo, libertad y burla en contra de los extranjeros, vencidos a mano de los enmascarados garífuna. En otras palabras, podría ser interpretado como una práctica que mantiene una conexión más cercana con la continuidad de las tradiciones y muestra resistencia frente al cambio. Al evitar la sobreproducción de adornos, que no son necesarios, el garífuna refleja una interacción sostenible con su entorno, donde los recursos resultan más limitados y la importancia recae en la tradición y los cantos.

En el caso de Belice, las reglas, en cuanto a la vestimenta, son distintas. Las máscaras son más detalladas y los rasgos faciales son exagerados y no hay reglas que definan la creatividad. Uno de los elementos más llamativos en su vestimenta, es la selección de camisas largas, satinadas y brillantes, las cuales representan un patrón del uniforme de los soldados británicos. Como se observa en la **Figura 1**, tanto colores, como adornos e instrumentos musicales resultan distintos entre ambos, lo cual refleja las particularidades locales y abre la oportunidad a nuevas interrogantes. Si la representación surgió de la misma fuente de conocimiento oral ¿Por qué hay tantas diferencias en las reinterpretaciones? ¿Acaso el significado se perdió, cambió o evolucionó durante el tiempo?



Figura 1. Fotografía de la presentación *Play, Jankunú Play – The Garifuna Wanaragua Ritual of Belize*. Fuente: Oliver N. Greene, Jr., *Play, Jankunú Play*

De la misma forma en que la ecocrítica y la teoría de Halbwachs estudian los grupos sociales por medio del entorno, pero desde una perspectiva de memoria, es necesario interpretar el papel de la historia, como forma de adaptación de la comunidad, frente a la influencia exterior.

Al hablar de oralidad cultural, es cierto que, tanto costumbres como partes del conocimiento, estarán sujetas a cambios, adaptaciones y omisiones de la historia, lo cual resulta problemático para la trazabilidad de detalles precisos, a su vez, brinda adaptabilidad a las formas de vida y revitaliza el papel del lenguaje, como medio de subsistencia para la memoria. Tanto la oralidad como la historia van de la mano para asegurar la el futuro, así como el papel de los ancianos es el de enseñar el lenguaje, para preservar la cultura, en igual o mayor medida, es responsabilidad de las generaciones actuales el inculcar y transmitir las al futuro. En esta dicotomía entre el pasado o el presente, algunas comunidades se adaptaron al cambio cultural y comenzaron a agregar elementos nuevos a

la memoria colectiva. En el caso de Belice, gracias al turismo y promoción de la cultura, en contextos más públicos, significó la creación de vestimentas llamativas, al ser una economía con mayor influencia de extranjeros. Sin embargo esto no indica cambios significativos a las tradiciones, al contrario, aporta un panorama prometedor en el cual su cultura se adaptó y evolucionó, en respuesta a las influencias de su entorno. Lejos de problematizar las variaciones en los rituales, las danzas o las vestimentas, dicha flexibilidad y resiliencia permiten al garífuna a transmitir su identidad cultural, mientras que refuerzan el compromiso hacia el entorno natural. La sostenibilidad cultural y ambiental se fusionan para celebrar un pasado lleno historia y orgullo, mientras que ofrecen un modelo para un futuro, en donde las interacciones entre memoria y cultura, seguirán los pilares que sostendrán la identidad garífuna. La supervivencia del garífuna depende de sus tradiciones, del lenguaje y de la adaptación de la comunidad frente a los desafíos, son una cultura viva que se niega a dejar su pasado y está lista para adaptarse al futuro, así como lo hicieron en el pasado, la memoria colectiva les ayudará a reposicionarse en nuevos escenarios, de la mano de sus tradiciones y cultura.

CAPÍTULO 2

En la segunda parte de esta investigación se explorará la identidad garífuna, centrándose en el papel que tiene la escritura como medio de preservación cultural y resistencia. Este capítulo analizará cómo la literatura ha servido como un puente entre la tradición oral y la memoria escrita, logrando que las experiencias y conocimientos de la comunidad trasciendan generaciones y fronteras. Por medio de textos que documentan y reinterpretan la historia y el imaginario garífuna, se examinará las formas en que la escritura contribuye a la visibilización de la comunidad dentro de un espacio literario hondureño complicado a causa de las presiones extranjeras. Al mismo tiempo, se abordará la tensión y transición entre la oralidad y la escritura. Al integrar un análisis literario con enfoque ecocrítico, este capítulo buscará demostrar cómo la palabra escrita no solo actúa como registro, sino como un elemento vivo de resistencia que desafía la marginalización y presiones históricas en contra del pueblo garífuna.⁴¹

Versos y narrativas de resiliencia: la escritura garífuna para la preservación de la memoria

El tambor no solo suena,
sino que habla.

Y en su voz llevamos nuestra historia.

-Proverbio Afrocaribeño

Posterior a las construcciones de identidad y sentimiento patrio, el pensamiento nacional hondureño intentó ser unificado dentro de movimientos sociales que proclamarían la igualdad y la consolidación de derechos para todos los habitantes, como objetivo

⁴¹ Los poemas completos están en la sección de *Poemas*, al finalizar el capítulo.

principal. Al mismo tiempo, por medio de diversas luchas sociales se logró el acercamiento de sectores, tanto políticos como sociales que conformarían la lucha en contra de las empresas multinacionales y el retorno de los derechos laborales, mismos que asegurarían la calidad del trabajo a la población nacional. Los derechos que los distintos gobernantes entregaron a manos de los extranjeros en el momento en que las multinacionales llegaron al país a principios del siglo fueron objeto de controversia.

Aunque los movimientos laborales involucraron diferentes actores, como el gobierno, la clase empresarial y los trabajadores, los garífunas fueron víctimas de múltiples repercusiones a manos de cada uno de los anteriores. Convirtiendo el pensamiento nacional en una narrativa marcada por el racismo en contra de las personas de color, el gobierno logró influir en la población a través de distintos medios de comunicación.

Como fue explicado en el primer capítulo, a pesar de que la composición de la nación hondureña constaba de gran cantidad de grupos indígenas,⁴² la creación de la moneda se convirtió en un mecanismo de unificación e invisibilización para los diversos grupos que conformaban la población. Si bien brindó uniformidad entre los nacionales, silenció a los grupos indígenas minoritarios.⁴³ Con referencia a lo anterior es importante recalcar que; aunque la creación de la moneda fue un proceso que ayudó a consolidar la postura económica del país en relación con el comercio nacional e internacional, a su vez fue un proceso necesario para consolidar las características que le darían el título de nación al territorio hondureño. Posterior a la elección de la moneda, es importante resaltar cómo el

⁴² Las etnias indígenas y afro-antillanas constituyen la herencia cultural de Honduras y representan alrededor del 7% de la población hondureña según el estudio de Rivas (1993)

⁴³ ² La composición étnica de Honduras estaba constituida por Lencas, misquitos, tolupanes, chortí, pech, tawahkas y garífunas. Posterior a la consolidación de la moneda, ser llamado indio se convirtió en un término que envolvió a todos los indígenas sin importar su origen, raza o grupo. El indio era comprendido como cualquier individuo perteneciente a un grupo indígena, menos los garífunas, quienes eran categorizados como exteriores dentro de las perspectivas nacionales.

indigenismo nacional fue tratado desde múltiples aproximaciones, tanto positivas como de rechazo en contra de aquellos que no encajaran dentro del nuevo sentimiento y visión patriótica. Dichas tensiones en contra de los grupos minoritarios se profundizarían luego de la elección de la moneda nacional, el Lempira, al considerar las características físicas y patrióticas del indio Lempira como la nueva representación de la figura nacional.⁴⁴

Aunque la elección de este nuevo héroe nacional debió ser una representación de un país multicultural y multilingüe, es importante mencionar que no fue hasta 1994, cuando por primera vez, un presidente hondureño reconoció de manera oficial a Honduras como una nación pluricultural: “Un país pluricultural y multiétnico que requiere institucionalizar la Educación Bilingüe Intercultural para responder a la riqueza y diversidad cultural”⁴⁵ Este acontecimiento marcó un hito para las comunidades minoritarias, pero también reveló la realidad de un proceso largo y complicado donde tuvieron que transcurrir más de sesenta años y múltiples gobiernos antes de oficializar la postura nacional hondureña como la de una nación étnicamente cultural. Durante ese tiempo, las relaciones entre los nacionales y los grupos indígenas estuvieron caracterizadas por un desprecio generalizado.

Previo al reconocimiento oficial dado por el presidente Reina, la realidad nacional mostraba un panorama complicado para estos grupos, quienes eran invisibilizados, y en ocasiones excluidos del pensamiento nacional.⁴⁶ Frente a la falta de representación y posterior exclusión nacional, la realidad que afrontaron distintos grupos indígenas marcó

⁴⁴ En el año 1932, en congreso nacional establece como nueva moneda nacional al Lempira.

⁴⁵ Educación bilingüe comprende la enseñanza de las lenguas autóctonas en distintas zonas del territorio nacional donde la población indígena predomine en esa área, siendo el garífuna una de ellas. Mediante Acuerdo No.0719-EP 94.

⁴⁶ Inexistentes, debido que se agruparon de etnias dentro de etnias. Dichas clasificaciones surgieron por proximidades geográficas o rasgos físicos. Ejemplo de esto sería llamar indio a miembros de comunidades chortís, lencas o tawacas. En el caso garífuna, se les relacionó a todos con trabajadores isleños y zambos, por compartir color de piel y tener una lengua distinta al español.

profundamente las experiencias de vida de estas comunidades, haciendo evidente las dificultades que implicaba carecer de una identidad nacional inclusiva.

Si bien es cierto que la moneda consiguió unificar a la gran masa poblacional por medio del sentimiento patrio, el reconocimiento de los individuos que pertenecían a las etnias autóctonas del país fue prácticamente nulo. Aunque el gran número de la población se identificaba con la figura del héroe nacional, por su heroísmo y lucha ferviente, por otro lado la marginalización en contra de los indígenas era evidente.⁴⁷ En otras palabras, veneraban el recuerdo del indio Lempira pero despreciaban a los miembros de las distintas etnias, ya que no tenían semejanzas físicas con los pobladores nacionales. En este modelo selectivo de nacionalismo estaba estrictamente ligado al patriotismo, ya que condenaba el acercamiento hacia los indígenas y sus rasgos físicos.

Los garífunas constituyen el segundo grupo étnico más numeroso en Honduras en la actualidad. Sin embargo, las concepciones de raza que atravesaba Honduras al momento de la creación de la moneda presentaban un panorama difícil para los grupos minoritarios, razón por la cual gran número de personas que compartieron raíces africanas prefirieron desligarse de su ancestralidad e intentaron identificarse dentro del fervor indígena. En este proceso, muchas personas preferirían ser catalogadas como indios, hijos de Lempira, no por sus apariencias físicas sino como estrategia para evitar la discriminación y los prejuicios raciales que implicaría pertenecer a otro grupo indígena de la época. En ese sentido, ser clasificado como indio era mejor que ser identificado como negro, ya que el segundo acarrearía todas las consecuencias negativas, previas y posteriores a las impuestas por las

⁴⁷ El año de la elección del lempira también coincidió con un auge del indigenismo en otros países hispanoamericanos. Sin embargo, como en otros casos, este indigenismo fue más simbólico que práctico: mientras Lempira era exaltado como emblema de la nación, los pueblos indígenas continuaban marginados y racializados dentro del discurso nacionalista

compañías extranjeras. Dicha forma de pensamiento perduró durante muchos años, hasta convertirse en algo generalizado dentro de la mayoría de la población hasta la fecha.

Antes de la huelga de 1954 y en un periodo político marcado por políticas nacionales encaminadas en contra de los extranjeros que habían radicado en Honduras como resultado de migraciones, la percepción en contra de las personas afrodescendientes experimentó un cambio que estuvo ligado al sentido de la autoidentidad y supervivencia.⁴⁸ Las pautas que estaban ligadas al color de piel comenzaron a diluirse con el fervor patriótico y las clasificaciones por medio del sistema de castas fueron retomadas.⁴⁹ El miedo generalizado y las connotaciones negativas difundidas tanto por medios escritos como por leyes en contra de los grupos nacionales, hicieron que la figura del negro pasara a ser asociada con la presencia extranjera y los intereses multinacionales, los cuales eran extremadamente opuestos al sentido de identidad y patriotismo hondureño.

Al extrapolar esta idea, es posible concluir que este sentimiento en contra de los grupos indígenas nacionales no era percibido como algo intrínsecamente negativo y, en ciertos contextos, pudo haber pasado desapercibido. Sin embargo, la racialización de la identidad nacional conllevó a que cualquier persona de color fuera asociada con los extranjeros y por ende como una amenaza para el empleo de los mestizos. Esto a su vez

⁴⁸ Los primeros gobernantes otorgaron gran libertad en la contratación de mano de obra extranjera, lo cual provocó olas masivas de migrantes negros. Al compartir el lenguaje con los dueños de las multinacionales, los puestos de rango medio fueron asignados a ellos, causando malestar entre los llamados nacionales. Ante lo anterior, el gobierno intentó parar el ingreso de extranjeros, lo cual agudizó el desprecio generalizado de los hondureños en contra de las personas de color.

⁴⁹ Al clasificarse dentro de la sociedad hondureña de mitad de siglo, era preferible ser llamado moreno, mulato o trigueño, o cualquier otra calificación que pudiese alejar al individuo de ser estrictamente negro. La mezcla de razas daría suficiente espacio para encajar en unos grupos y salir de otros. Tanto trabajos, relaciones o perspectivas se convirtieron en una lucha de supervivencia dictada por el color.

generó el distanciamiento a estas personas en respecto a la unidad nacional, hasta el punto de ser vistas como figuras ‘anti-hondureñas’.⁵⁰

Este clima de rechazo y exclusión hacia las personas de color no solo moldeó la percepción social, sino que también influyó en las representaciones culturales nacionales. A medida que las construcciones de identidad evolucionaban y el discurso oficial intentaba constituir la igualdad de los habitantes, la identidad nacional se cimentó en el patriotismo por parte de los mestizos, convirtiendo a este mismo en el nuevo estándar de la nación.⁵¹

Mientras las leyes y discursos oficiales reforzaban las imágenes negativas de la población afrodescendiente posterior a la creación de la moneda y la llegada de las bananeras, las primeras representaciones de los garífunas en la literatura nacional surgieron de la mano de filósofos y escritores en alrededor de la década de 1940. Sin embargo, aunque comenzaron a ocupar espacios en novelas y ensayos, su presencia fue mucho más destacada en poesía y en descripciones de su cultura.⁵² Aunque parte de las imágenes y descripciones asignadas a los garífunas por ensayistas o crónicas producidas por extranjeros eran positivas, existía una desconexión entre estas representaciones y las percepciones sociales, que seguían marcadas por la discriminación. Aunque los garífunas jugaron un papel clave en los movimientos sociales y sindicales de la época, la invisibilización y falta de reconocimiento limitaron su participación en la esfera política nacional.

⁵⁰ Durante la dictadura de Carías Andino, se promulgó la Ley de Migración de 1934: “Que prohibía la entrada al país de personas negras o de tez oscura.” Esta legislación reflejaba una política de estado que asociaba a las personas de color con extranjeros indeseables. Véase la legislación migratoria hondureña de la década de 1930. En particular, la Ley de Inmigración de 1934 establecía en su Artículo 14 la prohibición de ingreso a “negros, chinos y gitanos”

⁵¹ Este fue un patriotismo mestizo y anti negro, ya que exaltaba características d Lempira, pero desechaba a los pueblos indígenas, especialmente a las personas de color.

⁵² Es interesante que, aunque las ideologías nacionales e internacionales estaban plagadas de racismo e influencias occidentales, habías escritos testimoniales que exaltaban a los garífunas. Véase Helbig, Karl M., *Áreas y paisajes del Nordeste de Honduras* (1965) como ejemplo.

En este contexto de exclusión, la cultura garífuna logró preservar su cohesión y esencia por medio de la oralidad y sus prácticas culturales. Como se mencionó en el capítulo anterior, la transmisión oral fue un pilar fundamental para la supervivencia cultural de esta comunidad. Sus historias, rituales y los símbolos comunitarios resistieron los cambios impuestos por el entorno, funcionando como pilares de identidad colectiva. A pesar de la marginación y la invisibilización política, la música y los relatos orales permanecieron como una fuente de memoria histórica y un símbolo de resistencia frente a las narrativas oficiales que ignoraban su existencia y aporte cultural.

Si bien la oralidad sigue siendo el eje central de la cultura garífuna, en las últimas décadas la comunidad ha recurrido a la escritura como una herramienta complementaria y crucial para resistir la marginalización y asegurar la transmisión de su conocimiento. En este capítulo se analizarán obras de la literatura garífuna que reflejan la transición entre la oralidad y los medios escritos. Aunque existe producción considerable que documenta la memoria garífuna, este apartado se centrará en fragmentos de *Honduras: poesía negra* de Roberto Sosa. La selección de esta obra se debe a varios factores; en primer lugar, su relevancia temática, ya que los poemas compilados por Sosa abordan gran cantidad de experiencias afrodescendientes en Honduras y entablan un diálogo con la memoria histórica de este país. Por otro lado, el reconocimiento literario de Sosa y su compromiso con la representación adecuada de las comunidades garífunas otorgan al trabajo importancia dentro de la literatura nacional. Aunque Sosa no pertenece a la comunidad garífuna,⁵³ su compilación actúa como puente entre la tradición oral y la escritura, ya que ayuda a

⁵³ Roberto Sosa sería denominado como mestizo o mulato dentro de los estándares de color hondureños. Nació en 1930 en el departamento de Yoro, Honduras y realizó estudios de nivel superior en la universidad de Cincinnati, en estados unidos.

visibilizar una cultura que históricamente ha sido excluida de los relatos oficiales. Así, la escritura no solo permite preservar estas vivencias y tradiciones, sino que también ha funcionado como una herramienta de resistencia y afirmación identitaria para las voces silenciadas.

En contra del olvido: Representaciones garífunas en *Honduras: Poesía negra*

A medida que exploramos la evolución de la oralidad hacia lo escrito en la cultura garífunas, es crucial entender que ambos medios no son excluyentes, sino complementarios. La obra de Roberto Sosa, en particular, capta las vivencias y realidades garífunas durante un periodo que abarca desde los años 1930 hasta los 1970, un tiempo marcado por múltiples formas de marginalización, como se mencionó en el primer capítulo. A través de su investigación y de la compilación de poemas que conforman su obra, Sosa no solo documenta distintas formas de opresión, sino también un racismo sistémico que limitaba el alcance de los garífunas a derechos básicos como el acceso a tierra, el dinero, la educación y una alimentación digna. Dentro de este marco de exclusión, este tipo de poesía emergió como una herramienta de denuncia, resistencia y lucha.⁵⁴

Tomando como contexto el papel de la identidad y el nacionalismo explicado en el primer capítulo, la creación de una poesía negroide introdujo un nuevo nivel de complejidad.⁵⁵ Tanto el autor como el sujeto poético quedaron expuestos a la crítica social dominante en los círculos narrativos nacionales, convirtiendo la literatura en favor de los

⁵⁴ El movimiento poético negroide surge alrededor de los años 1930 en las Antillas, momento en el que toma fuerza en Honduras, hasta finales de los años 70. Aunque escritores como Bähr argumentan que los escritores hondureños de dicho movimiento son pocos, la calidad de su escritura resultó sobresaliente. Véase a Bähr en Prologo, *Poesía negra* 2011.

⁵⁵ La poesía negroide tiene sus inicios en el siglo XX en busca de representar la identidad y cultura de pueblos afrodescendientes. Se caracterizó por la denuncia de la discriminación racial y el rescate a las tradiciones orales y rítmicas. Entre los mayores representantes internacionales está Nicolas Guillén y Luis Palés Matos, entre otros. En Honduras están Jesús Cornelio Rojas y Claudio Barrera.

garífunas en algo valioso, pero también peligroso. Con un panorama político que promovía nuevos ideales de identidad y políticas gubernamentales en contra de los grupos minoritarios, la documentación de injusticias o su denuncia en medios de difusión era poco común.

En este contexto de opresión, la poesía recopilada en *Honduras: poesía negra*, se convierte en un reflejo de la inconformidad por parte de diversos sectores de la población. Escritores, abogados y personas con diversos niveles de educación tomaron la responsabilidad en ser la voz poética encargada de documentar no solo el sufrimiento, sino también la fortaleza y resiliencia de la cultura garífuna, la importancia de sus raíces africanas y el espíritu de lucha. Si bien los poemas de esta obra abarcan una variedad de temáticas y elementos culturales, este análisis se centrará en dos ejes principales.

El primer eje abordará la poesía de denuncia social y política en los poemas “Caringa” y “Danza Negra.” donde se visibilizan distintas formas de explotación y resistencia dentro de la experiencia garífuna. El papel de la memoria ancestral no solo funciona como un recordatorio del sufrimiento histórico, sino también como un motor de lucha y reappropriación cultural. La poesía en estos textos no solo expone la violencia del sistema contra de los garífunas, sino que también destaca la resistencia por medio del arte, la danza y la importancia de la palabra escrita. De esta forma, se convierte en un archivo que va en contra de los maltratos sufridos y que reafirma la importancia de la identidad garífuna. Los autores de esta época retrataron el dolor y la precariedad garífuna, pero a la vez brindaron esperanzas de libertad en contra del gobierno.

El segundo eje temático explorará el baile y los elementos naturales, pilares fundamentales de la identidad garífuna, pero que fueron reprimidos o categorizados como incorrectos a ojos de los nacionales. En este eje de análisis se resalta la importancia de la

oralidad, el baile y las formas en que los garífunas deben preservar su cultura, un grito de resistencia en contra de la homogenización forzada. Aunque la oralidad puede manifestarse de distintas maneras, los autores compilados en este enunciado celebran la herencia cultural como un refugio ante la adversidad y, al mismo tiempo, la transforman en una forma de resistencia. Al dividir el análisis de las obras en dos grupos, este estudio busca destacar tanto la importancia de la denuncia social como la preservación de la cultura como mecanismo de memoria. En última instancia, la labor de investigación hecha por Sosa combina la palabra escrita y la cultura oral, creando un puente para la preservación de la identidad y la lucha por la justicia.

Escribiendo la memoria: Poemas de justicia y resistencia

La marginalización de los grupos indígenas en Honduras fue una problemática recurrente a lo largo del siglo pasado. Tanto las leyes como los gobernantes desviaron la mirada hacia problemas de índole económica, invisibilizando a estas comunidades. Esta marginación se presentó en todos los ámbitos sociales, dejando a muchos sin voz ni voto. En este apartado se analizarán las representaciones de opresión, resistencia y preservación cultural en distintos autores de la época. Todas las obras seleccionadas representan diferentes momentos históricos en los que el gobierno ejerció presión contra los garífunas, generando una narrativa que trascendió la censura del momento.⁵⁶

Esta poesía se alza como un estandarte donde la tradición oral, la memoria y la lucha quedaron plasmadas en un medio escrito que abogaba por la supervivencia del patrimonio histórico garífuna. Aunque las contribuciones en poesía son variadas, este

⁵⁶ *Caringa* (1939) y *Danza Negra* (1962) nacieron durante periodos históricos de represión en contra de personas afrodescendientes. Por ejemplo: Leyes donde intentaban proteger a la “raza nacional”, la gran huelga bananera del 1954 y la confiscación de tierras entregadas a las empresas bananeras, por mencionar algunos.

apartado analizará dos poemas que reflejan momentos históricos de suma importancia para la comunidad: “Caringa” como voz de memoria previa a la llegada de los primeros extranjeros y “Danza Negra”, el cual revive el sufrimiento de los trabajadores durante la llegada y el auge de las bananeras, hasta la construcción del sentido de nación. De los anteriores, nos enfocaremos en responder preguntas como: ¿Cómo influyen los elementos naturales en la construcción de identidad en esta poesía? ¿Qué papel juega la música y la danza en la lucha contra la homogenización cultural? Para responderlas, comenzaremos analizando cada texto en un ensayo que conecte las categorías definidas.

Para comenzar, en el poema *Caringa* de José Roy Castro,⁵⁷ nos encontramos una voz poética que actúa como voz de memoria,⁵⁸ un personaje que marca la continuidad del tiempo y adopta una postura de espectador dentro del escrito.⁵⁹ La acción comienza posicionándonos con la descripción de una bailarina de rasgos africanos: “La negra mandinga que salta y respinga baila una caringa bañada en sudor. Y agudo diptongo de un cafre del Congo pregon a un rezongo desde un mirador” (Sosa 11).

Esto nos brinda información crucial sobre la procedencia de los protagonistas. La referencia a “La negra mandinga” y “caringa”, establece un vínculo con el pasado histórico

⁵⁷ Si bien *Caringa* retrata aspectos de la cultura garífuna, su autor no pertenece a la comunidad. Esto es crucial para comprender la obra, ya que plantea una representación externa que, sin embargo, muestra una apreciación por su riqueza cultural. Esta distancia entre Castro y los garífunas se inscribe dentro de las temáticas literarias nacionales del momento que se encargan de abordar la afrodescendencia desde diversas perspectivas, pero sin necesariamente pertenecer a ella.

⁵⁸ Roy Castro nació en Honduras de 1900, perteneciente a una familia de escritores e intelectuales. Al igual que otros escritores de poesía negroide hondureña se exilió del país al inicio del gobierno militar de Carías Andino, debido a sus ideales liberales. Se estableció en La Habana, Cuba. Aunque Castro no era garífuna, fue uno de los grandes escritores de la poesía afrocaribeña. Si bien Guillén influyó en muchos escritores afrodescendientes y latinoamericanos, no hay evidencia directa de que su obra haya influenciado a Castro. Sin embargo, en el momento en que Castro se exilia a Cuba, Guillén ya era un poeta consolidado en la década de 1930.

⁵⁹ El poema *Caringa* de José Roy Castro, al que se hace referencia en este análisis, se encuentra en la sección de poemas ubicada al final de este capítulo. Allí se incluyen los textos completos para facilitar su lectura y consulta.

de distintos grupos afrodescendientes y, al mismo tiempo, reivindica la herencia africana dentro de la cultura garífuna. El narrador nos invita a posicionarnos dentro de la acción y compartir su mirada de esta mujer africana.⁶⁰

Dicha mirada no se centra únicamente en el presente, sino que también invoca el pasado. La *negra mandinga* evoca la conexión con los ancestros africanos, específicamente con el grupo étnico mandinga de África occidental, quienes llegaron a las costas. Esta invocación es un claro ejemplo de lo que Halbwachs denomina memoria colectiva; en la que el pasado se mantiene vivo y activo dentro de la comunidad a través de sus prácticas culturales. Al observar la figura de la bailarina, la voz poética nos sitúa en un espacio temporal en el que pasado y presente se entrelazan. Esta convergencia se expresa a través del cuerpo en movimiento, que actúa como vehículo de la memoria y de la preservación cultural.

Siguiendo con las descripciones, es importante retomar el movimiento dentro del baile. El hecho que la bailarina “baila una caringa bañada en sudor” no solo implica el esfuerzo físico que conlleva la danza, sino también la intensidad de las emociones y la energía necesaria para mantener vivas estas tradiciones. A través del planteamiento de Halbwachs, es posible interpretar este acto como un mecanismo en el que el cuerpo y el movimiento se convierten en vehículos de preservación del pasado africano de la comunidad. Mirar y describir la danza, en este contexto, se transforma en un acto de

⁶⁰ La cultura garífuna es matrifocal, haciendo que las mujeres ancianas de la comunidad sean las herederas del conocimiento ancestrales y espirituales. Aunque el papel del hombre dentro de la comunidad es sumamente importante, es posible afirmar que sin la transmisión del conocimiento a las nuevas generaciones, la cultura estaría en peligro de perecer. Para nuevas investigaciones, véase “Matriarcado Garífuna: Ancestralidad, Espiritualidad y Lucha” en Raíces: *Revista Nicaragüense de Antropología* (2019)

preservación cultural, ya que el narrador retrata a los personajes en un proceso de reafirmación identitaria y preservación de la memoria.

En este verso, el sonido adquiere un papel importante: “Y agudo diptongo de un cafre del Congo, pregona un rezongo desde un mirador.” En un primer nivel de significado, se puede leer como una reacción sonora, posiblemente de desagrado o queja, del observador frente a la danza de la negra, lo cual sugiere una actitud de incomodidad o tensión ante el espectáculo. No obstante, la palabra *dipthongo* también añade una nueva capa de complejidad al poema, ya que desde el punto de vista lingüístico alude a la unión de dos sonidos vocálicos en una misma sílaba. Desde una lectura simbólica, esta fusión puede interpretarse como la coexistencia de ecos y tradiciones africanas que aún resuenan en el presente. Términos como "cafre del Congo" evidencian la visión despectiva que han enfrentado las personas afrodescendientes a lo largo de la historia, empleándose sustantivos peyorativos que los garífunas soportaron. Finalmente, el "rezongo" funciona como un lamento, un murmullo o una queja profunda que emerge del imaginario de su pasado africano, al mismo tiempo que se convierte en un recordatorio de la opresión y la lucha por la resistencia. El hecho que esta voz se presente por medio de "rezongo" nos muestra una queja o protesta contra las injusticias históricas.

En los siguientes versos, el poema marca una transición que comienza a centrar la mirada en los sentidos, los sonidos y las imágenes que profundizan la representación de la cultura dentro de un contexto de resistencia. Fragmentos como “Un negro bellaco bebido de ron” o “La luna borracha se curva y agacha” presentan una combinación de perspectivas que van desde la descalificación hasta la equiparación entre el hombre y los elementos celestiales en el mismo estado de alteración humano.

En estas transiciones, obtenemos información sobre las experiencias y perspectivas con que otros observan al grupo. El uso del término *borracho* para referirse tanto al personaje como a la luna los equipara en un mismo nivel en el que las sensaciones dominan la escena. Mientras que el *negro bellaco* es descrito como alguien que disfruta el ron, la fiesta o una celebración en el plano material u ocioso, la luna es humanizada y se convierte en un participante más de la escena, danzando y moviéndose "como una muchacha bailando minué". Esta combinación de elementos hace que las imágenes tradicionales puedan ser reinterpretadas y las inserta en un nuevo contexto de celebración afrodescendiente.⁶¹

La luna borracha sugiere un estado de alteración, posiblemente debido a un ambiente de celebración. Su representación como una mujer en danza refuerza la conexión entre la naturaleza y la cultura garífuna. Esta mezcla de referencias culturales puede ser interpretada como una metáfora de la apropiación y la adaptación cultural. Por un lado tenemos un minué, un baile cortesano formal y estructurado, que ahora será reimaginado en el contexto festivo y vibrante de la cultura afrodescendiente. Al igual que la primera representación de la negra mandinga, es ahora la luna quien baila y siente como una mujer. Esta imagen de la luna curva y agachada refuerza la sensación que la naturaleza está siendo parte activa de la celebración, reflejando la conexión profunda entre la cultura y la naturaleza. A menudo, la luna es representada como símbolo de femineidad, lo cual la posicionaría como un reflejo de las mujeres garífunas; especialmente en su papel dentro de las ceremonias y danzas que conectan lo físico con lo espiritual.

⁶¹ Del poema *Caringa*: "La luna borracha se curva y se agacha, como una muchacha bailando un minué, la ardiente mulada mirada de gata luce un escarlata mantón de crepé"

A primera vista, la asociación de la luna con la mirada de una gata puede ser un componente animal, confiriéndole misterio y astucia. Además, la mención del color escarlata puede evocar tanto la vida como la muerte: por un lado, remite al rojo de la sangre y a la vitalidad, por otro, a la violencia y al sacrificio, elementos frecuentes en representaciones simbólicas dentro de la poesía afrodescendiente. Las imágenes en referencia a la naturaleza y a las prácticas culturales ayudan a conectar los personajes durante la evolución del poema hasta llegar a un clímax que representa cómo los extranjeros llegaron a apoderarse de los recursos naturales.

Esta imagen de la luna, que ya ha sido transformada y reinterpretada dentro del contexto festivo de las festividades, nos recuerda que la cultura no es estática, sino que se adapta y resiste con la ayuda de los elementos naturales. De la misma forma en que la luna y la danza han sido observadas y reasignadas, el poema nos muestra cómo la llegada de amenazas extranjeras introduce un nuevo nivel de apreciación, no solo cultural, sino también territorial.

Aquí es donde aparece la figura del turista, quien representa el papel de los colonizadores y de las industrias extranjeras que llegaron al territorio hondureño para explotar las fuentes principales de vida para la comunidad: el mar y la naturaleza. Este acto refleja cómo las multinacionales se adueñaron de los puertos y dominaron tanto los recursos naturales como las culturas locales. La imagen del turista “bebiéndose el mar en un coco” es una metáfora de cómo los extranjeros llegaron a apropiarse de los recursos autóctonos, integrándolos a sus comodidades dentro de las fronteras nacionales. Además, la combinación de brandy y gin sugiere cómo el pensamiento occidental sirvió para apoderarse de la cultura hondureña, moldeando tanto las ideas de nación como la percepción de sus habitantes.

No obstante, frente a este panorama de dominación, el poema introduce un elemento de resistencia representado por el “grillo amarillo”. A pesar de su pequeñez, el grillo simboliza la persistencia de la cultura garífuna a través del tiempo. Tomando en cuenta el momento de censura en el que el poema fue escrito, esta imagen surrealista sugiere que, aunque la cultura garífuna haya sido superficialmente absorbida por las influencias extranjeras, la resistencia sigue manifestándose en formas inesperadas: la naturaleza, los símbolos culturales, la música y la comida seguirán actuando como agentes de resistencia, preservación y lucha. Esta resistencia también se visualiza en elementos como la bandera garífuna, que, como se observa en **la Figura 2**, funciona como símbolo identitario frente a los procesos de apropiación externa.

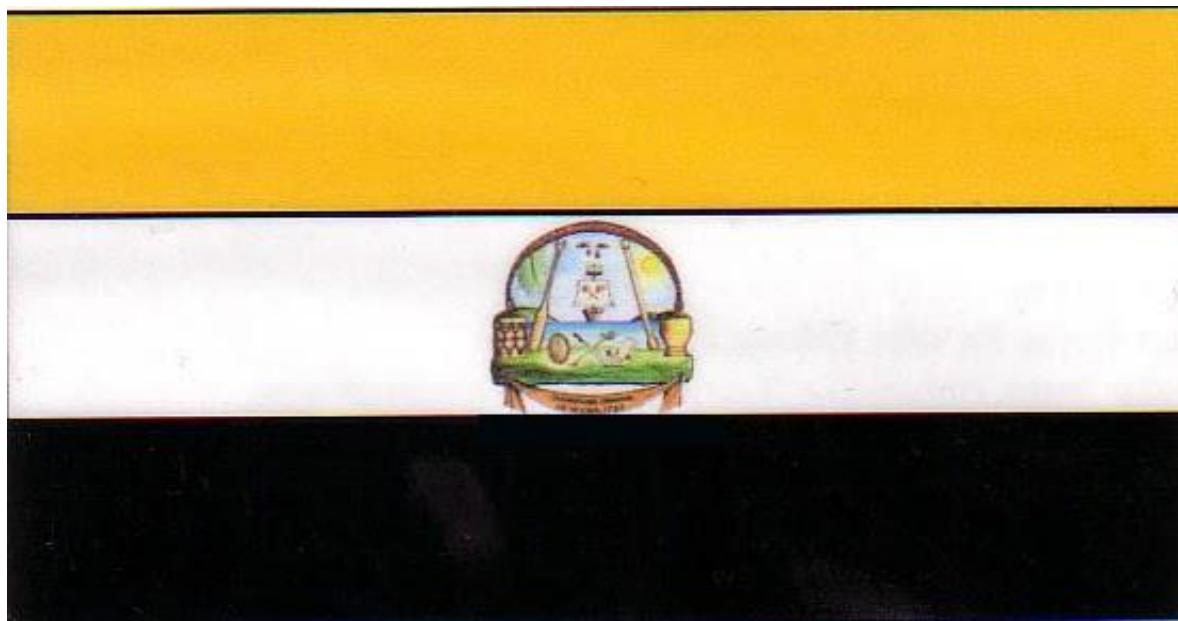


Figura 2. Bandera garífuna.⁶² Fuente: Honduras.com, <https://www.honduras.com/aprende/cultura/etnias/bandera-garifuna/>.

⁶²La bandera garífuna tiene tres colores principales, el color amarillo representa la esperanza y liberación (lo cual puede explicar el color del grillo), el blanco representa libertad y el negro representa África y su ancestralidad.

La estrofa final, más que ser una descripción del sufrimiento y pérdidas humanas y materiales, da una reflexión sombría sobre la muerte la destrucción de algo fundamental. La noche que es considerada como algo negativo y sombrío hace su aparición en un coche, haciendo referencia a los extranjeros que llegaron al territorio a dejar una mancha de explotación de la tierras y comunidades. Esta representación demuestra una poderosa alegoría de la colonización y explotación del Caribe y la represión cultural en contra de los garífunas. Al representar el mar como encrespado, se hace una asociación con el tipo de cabello característico en los afrodescendientes. Así como el mar fue bebido por los extranjeros para luego ser asesinado a manos de las culturas extranjeras, indica la ruptura del ciclo natural de la vida en las comunidades costeras y el olvido de sus costumbres.

Caringa no solo refleja la opresión y resistencia de la comunidad garífuna, sino que también funciona como un vehículo para preservar su recuerdo colectivo. Al analizar el poema a través de la teoría de Halbwachs, es posible reinterpretar sus imágenes dentro del contexto de la memoria. De acuerdo con el sociólogo Jean Duvignaud, es imposible comprender el problema del recuerdo sin tener en consideración la sociedad y los marcos sociales que actúan como puntos de referencia en su proceso de reconstrucción, lo que llamamos memoria.⁶³

Un claro ejemplo de esto son las imágenes del “turista loco”, el “mar encrespado” y la “luna asesinada”⁶⁴ las cuales no solo simbolizan la invasión y explotación extranjera, tanto de recursos como de personas, sino también el esfuerzo constante, tanto de actores externos como internos, para (por) borrar la identidad cultural garífuna. Sin embargo, como

⁶³ Prefacio en *La memoria colectiva* de Halbwachs M.

⁶⁴ Se interpreta a la luna como asesinada debido a la alusión de su baile cubierta en sangre “luce un escarlata mantón de crepé”.

plantea Halbwachs, cuando estas imágenes son interpretadas desde el recuerdo colectivo de la comunidad, no solo hacen evidencia de la opresión, sino que también contribuyen en la reconstrucción de la memoria colectiva. Por medio de las experiencias tanto individuales como colectivas, la comunidad garífuna mantiene vivo el significado de sus luchas e identidad.

Halbwachs lo explica de la siguiente manera: “Para obtener un recuerdo, no basta con reconstruir pieza a pieza la imagen de un hecho pasado. Esta reconstrucción debe realizarse a partir de datos o nociones comunes que se encuentran en nuestra mente al igual que en la de los demás” (35). Es precisamente mediante la conexión entre el pasado y el presente que se logra construir una memoria duradera, en este caso, a través de la escritura.

Como resultado, el poema se convierte en una herramienta poderosa contra el olvido. A diferencia de la oralidad, que puede transformarse con el tiempo, la escritura preserva el sufrimiento sin alteraciones en su transmisión. La imagen del turista apropiándose del mar refleja la memoria compartida de la colonización, mientras que el asesinato del mar y la luna simbolizan los intentos de erradicar la vitalidad de la cultura garífuna. Al releer y recordar el poema, la comunidad y las generaciones futuras podrán reactivar y transmitir su historia, así como el sentimiento de esperanza frente a la homogenización cultural. Por último, es necesario resaltar cómo Caringa se convierte en un testimonio y un acto de resistencia, tanto a nivel simbólico como histórico, en el que la palabra escrita y la memoria se entrelazan para garantizar la continuidad de la cultura.⁶⁵

A lo largo del análisis del poema, es posible encontrar similitudes con la poesía antillana negroide, un movimiento que buscó la revalorización de la identidad

⁶⁵ Los poemas completos está en la sección de *Poemas*, al finalizar el capítulo.

afrodescendiente del caribe por medio del ritmo y la oralidad y la exaltación africana. Autores como Nicolás Guillén y Luis Palés Matos tomaron elementos culturales que promovían dicha fusión entre lo popular y revalorización racial. En este sentido, *Caringa* comparte con la poesía negroide el énfasis en la oralidad, el baile y la identidad afro, lo que sugiere que Castro pudo estar influenciado por esta corriente y autores contemporáneos. Sin embargo, de todo esto puede surgir la pregunta: ¿Puede *Caringa* ser considerado un poema garífuna? Aunque el autor no pertenece a esta comunidad, la obra de Castro va más allá de la identidad del escritor, ya el poema se inscribe dentro de una tradición que representa y reivindica elementos esenciales de la cultura garífuna. Por medio de sus temas y función dentro de la cultura hondureña, *Caringa* puede considerarse un poema garífuna ya que rescata y transmite la memoria cultural de este pueblo. Al igual que el yancunú y la punta, los cuales no son solo expresiones artísticas sino de identidad y resistencia, la figura de *Caringa* evoca el papel central del baile en la cultura garífuna. Dando como resultado una parte fundamental garífuna: la interacción entre el cuerpo, la música y la memoria. Por último, gracias a la visibilización de la cultura garífuna dentro de la literatura hondureña por medio de la escritura, la representación de esta comunidad por escritores no garífunas contribuye a su reconocimiento en un espacio de literatura mucho más amplio, haciendo que la memoria garífuna pueda moverse desde la tradición oral y las obras literarias nacionales hasta alcanzar una audiencia mayor.

Del capitalismo a la Violencia Lenta

Habiendo discutido la importancia del recuerdo y las formas de memoria colectiva en el poema *Caringa*, ahora me enfocaré en el poema *Danza Negra* y su representación de la resistencia, así como en los peligros de la explotación y la desigualdad. En esta obra, Jesús Cornelio Rojas retrata la explotación prolongada a través del personaje de Simón,

otorgando voz a las clases trabajadoras garífunas dentro del contexto histórico de las plantaciones bananeras. Al mismo tiempo, el poema muestra las secuelas que este sistema de explotación dejó en el imaginario hondureño, evidenciando cómo las estructuras de poder continúan modificando la percepción y situación de las comunidades afrodescendientes.

Aunque la teoría de *La Memoria colectiva* de Halbwachs podría ofrecer una perspectiva valiosa para el análisis de *Danza Negra*, ya que sostiene que la memoria no es un acto individual sino un proceso social moldeado desde las interacciones y experiencias de un grupo con su entorno, en este caso optaré por utilizar el concepto de *Violencia lenta* de Rob Nixon en su libro *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor* para analizar la obra de Rojas. Esta dirección de análisis es tomada debido a la necesidad de comprender cómo la explotación de la comunidad garífuna no solo está plasmada en la memoria de la comunidad, sino que también trabaja como un proceso de degradación lenta pero sostenida, causando efectos tanto físicos como culturales. Mientras que la teoría de Halbwachs permitiría analizar cómo la comunidad recuerda y reconstruye su historia, la teoría de Nixon ofrece un marco más adecuado para reconocer los mecanismos de explotación y sus efectos prolongados a lo largo del tiempo, lo que resulta sumamente importante en la lectura de *Danza Negra*.

Antes de analizar el poema, es necesario contextualizar lo planteado por Nixon en la teoría de violencia lenta y cómo esta es relevante para el estudio. En su libro *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Nixon introduce el concepto de violencia lenta para describir aquellas formas de violencia que no son inmediatas o espectaculares, pero que al ser implementadas de manera gradual y en muchas ocasiones imperceptibles, van generando en las comunidades vulnerables un impacto en profundo y que deja huellas

duraderas. Nixon explica: “By slow violence I mean a violence that occurs gradually and out of sight, a violence of delayed destruction that is dispersed across time and space, an attritional violence that is typically not viewed as violence at all” (2).

A diferencia del tipo de violencia tradicional, llámese asesinatos, guerras o agresiones físicas, la violencia lenta es desplegada de manera progresiva, afectando tanto los cuerpos, las comunidades o los ecosistemas de forma persistente. Muy diferente a la violencia rápida, esta otra resulta aún más peligrosa debido a su invisibilización, ya que a menudo no es reconocida como violencia hasta que sus efectos, lentos pero constantes en los cuerpos y el entorno, son irreversibles.

Nixon también enfatiza que la violencia lenta se caracteriza por tener consecuencias desproporcionadas en los sectores más pobres y marginados de la sociedad, a quienes describe como una categoría diversa ya que atraviesa líneas de etnicidad, clase o geografía: “The poor” is a compendious category subject to almost infinite local variation as well as to fracture along fault lines of ethnicity, gender, race, class, region, religion, and generation” (4). Este planteamiento es clave para comprender cómo la explotación de la comunidad garífuna no solo es económica, sino también ambiental y cultural. La relación entre colonialismo, capitalismo y violencia lenta resulta especialmente relevante en el contexto de Danza Negra, ya que el poema ilustra cómo las plantaciones bananeras no solo explotaron la fuerza laboral garífuna, sino que también contribuyeron a un proceso de despojo y marginalización que sigue afectando a la comunidad hasta el presente.

Por ello, este análisis se centrará en tres ejes fundamentales dentro del poema: la explotación prolongada, la danza como resistencia cultural y la intersección entre racismo colonial y explotación económica. A través de estos temas, se podrá evidenciar cómo la violencia lenta ha operado históricamente contra la comunidad garífuna y cómo la

resistencia cultural, expresada en la danza y la poesía, se convierte en una herramienta de lucha contra el olvido y la opresión.⁶⁶

Desde su inicio, *Danza Negra* expone la realidad del pueblo garífuna sometido a la explotación racial en Honduras de mitad del siglo veinte. La crítica en contra de las condiciones de explotación aparece desde su primer verso “Usu murúsunu dúnanu” la frase escrita en garífuna se traduce como “dame un poco de agua”.⁶⁷ Lejos de ser una simple petición, estas palabras reflejan las condiciones de trabajo forzado a manos de los extranjeros. Aunque la frase pudo ser escrita en español, el mantener el idioma garífuna expone la importancia de la memoria escrita como medio de resistencia, asegurando que las futuras generaciones recuerden y transmitan el sufrimiento vivido por sus antepasados. Desde la perspectiva de violencia lenta de Nixon, este poema permite analizar cómo la explotación laboral, la deshumanización y la degradación ambiental operan de manera prolongada, dejando marcas profundas no solo a los individuos, sino también en la estructura social de las comunidades. Dicha opresión generalizada se concentra en la figura de Simón, quien se convierte en la representación del trabajador desgastado por un sistema de explotación sistemática y prolongada.

Simón encarna la vida de los trabajadores agotados y marcados por décadas de abusos, hombres con cuerpos debilitados por años de esfuerzo. Como menciona Nixon: “slow violence... [is the type of] violence that occurs gradually and out of sight, a violence of delayed destruction that is dispersed across time and space” (2). En el poema, Simón ha trabajado durante veinte años bajo los maltratos de su patrón, quien le ha “chupado la

⁶⁶ Aunque Nixon abarca otros aspectos dentro de su obra, el análisis se centrará en tres ejes fundamentales dentro del poema de Rojas: la explotación prolongada, la danza como resistencia cultural y el papel del capitalismo en la explotación económica son representados en el poema de Cornelio Rojas.

⁶⁷ Traducción por Crisanto Meléndez, Director de Danzas Garífunas de Honduras.

sangre” hasta dejarlo extremadamente debilitado. Esta imagen no solo simboliza el desgaste físico de Simón, sino también el proceso prolongado de explotación. A diferencia de los estallidos de violencia explícita en donde los trabajadores pudieron ser expuestos, el maltrato en contra de Simón es silencioso pero constante.

“De dónde Simón tu fuerza	No bailes que estás muy flaco
para tanta agitación,	Como rama de bambú;
si hace veinte años te chupa	Tus carnes que eran muy tuyas
la pobre sangre el patrón?	Para los tuyos y tú,
Ay, Simón, no bailes tanto	Se te quedaron, Simón,
que estás muy flaco, Simón.	En el plato del patrón.
Tus pobres carnes quedaron	
En el plato del patrón”.	

La metáfora del patrón succionando la vitalidad de Simón resuena de manera directa con el concepto de Nixon, ya que esta explotación laboral no es un acto de violencia física inmediata, sino un proceso extendido y constante. El desgaste del cuerpo y por ende su salud, se refleja en la pérdida de sus carnes, su fortaleza y su vitalidad, las cuales han quedado en las ganancias de los extranjeros. Este proceso no solo afecta a los trabajadores, sino que también está ligado a la destrucción del medio ambiente y la exportación de recursos naturales.

El simbolismo de la “carne” y la “flacura” de Simón no solo representa el estado físico de su cuerpo, va mucho más lejos: funciona como metáfora de cómo la llegada de las compañías bananeras agotó tanto a los trabajadores como a la tierra. Simón se convierte en la representación de toda una comunidad, y su cuerpo debilitado es la encarnación tanto de

las tierras como de los recursos naturales. Sus carnes simbolizan la prosperidad natural, recursos que eran “muy suyos y de los tuyos” antes de ser despojados por el patrón, quien se enriquece a costas del deterioro de los cuerpos, la naturaleza y dejando un paisaje deteriorado frente al futuro. Así, el poema hace la denuncia en contra del ciclo de explotación en el que las riquezas en Honduras fueron exportadas, dejando atrás un territorio empobrecido y gastado.

Este desgaste prolongado es un claro ejemplo en cómo la violencia lenta se manifiesta a través de una degradación gradual, donde la presión económica y mental llegó a destruir el cuerpo de los trabajadores.

Nixon señala que este tipo de violencia es incremental y acumulativa, ya que sus repercusiones son percibidas hasta que el daño no puede revertirse. En ese sentido, la situación del pueblo garífuna es un ejemplo de lo expuesto por Nixon al decir: “These lingering legacies of political subjugation and territorial appropriation... have been used to rationalize unequal access to land and wildlife” (198). Esta cita evidencia cómo las comunidades en desventaja enfrentan desafíos adicionales, debido a la posición socioeconómica y racial dentro del territorio hondureño. Simón, al ser la representación de la comunidad garífuna trabajadora, encarna la marginalización y explotación de la época, hasta convertirse en un símbolo del impacto de esta violencia lenta sobre las comunidades negras en Honduras.

El poema de Rojas introduce la danza y los elementos culturales como una forma de resistencia cultural que conecta al pueblo garífuna por medio de la musicalidad y el movimiento que conecta al pueblo garífuna con su esencia africana.

Tanto el “bombo” como la “macumba” evocan la fuerza de la ancestralidad, funcionando como vehículos de memoria y herramientas de resistencia frente a la opresión

al ser elementos representativos de identidad afrodescendiente. La repetición del ritmo y los sonidos del tambor fuerzan la importante conexión entre las prácticas culturales y los instrumentos musicales en la vida diaria garífuna, dejando a la vista cómo el arte y las costumbres se convirtieron en medios para reafirmar la identidad cultural en un contexto de explotación y marginación.

Para los garífunas, el tambor no es solo una representación de sus prácticas artísticas, sino un componente y símbolo de resistencia frente a las estructuras coloniales que intentaron suprimir sus formas de expresión.⁶⁸ Es así que en el poema, la musicalidad transforma el lenguaje y el ritmo del texto, mostrando las formas en que la danza y los tambores son fundamentales para la supervivencia de la comunidad. Esta resistencia no solo es notoria en el aspecto físico, sino también en lo espiritual y cultural. Por medio del baile, los garífunas transforman el sufrimiento en un mensaje de existencia y lo convierten en parte de su historia.

No te va a aguantar el cuerpo

Semejante agitación.

No bailes, Simón, no bailes

Ya no bailes más, Simón.

No te va a aguantar el cuerpo

Semejante agitación.

Sin embargo, aunque el sentimiento de resistencia es predominante a lo largo de la obra, el poema también advierte sobre los límites de esta resistencia simbólica.

⁶⁸ Ya que la cultura garífuna posee su propia lengua, ante la ignorancia de los nacionales, los bailes y cantos realizados en estas celebraciones serían asociados con prácticas negativas en contra de la sociedad o incluso serían relacionadas con ritos diabólicos.

Al sufrir maltratos y frente a la falta de alimentación adecuada, Simón, “debilitado por la explotación”⁶⁹ invierte energía en sus bailes, al punto de estar demasiado débil para soportar las exigencias del movimiento, convirtiendo lo que antes era una manifestación de fuerza en una imagen de agotamiento extremo y transformando su baile, de una afirmación de identidad, en el reflejo del desgaste provocado por la violencia lenta.

Desde la perspectiva de Nixon, la explotación de Simón no es un acto de violencia inmediata, sino un proceso prolongado que ha afectado a muchas generaciones garífunas. Este desgaste generacional no solo logra quitarle la salud y energía a Simón, sino que, en un futuro donde las generaciones futuras no sean advertidas, amenaza con arrebatarles la cultura y su capacidad de resistir.

Finalmente, el poema advierte a la comunidad sobre los peligros del maltrato prolongado. Aunque la resistencia es parte esencial de la cultura garífuna, no es suficiente por sí solo para enfrentar la opresión del sistema. La voz poética advierte: “Ya no bailes la macumba, ya no bailes Simón. Que en ese ciclón que zumba, le estás abriendo la tumba a tu propia redención”. Aquí, el poema sugiere que, si Simón continúa utilizando sus energías en mantener la resistencia por medio del baile, podría perder la oportunidad de una verdadera liberación. En otras palabras, cuando las expresiones culturales son practicadas bajo un estado de agotamiento extremo, esas mismas expresiones podrían convertirse en una barrera en lugar de un medio de emancipación.

Aunque la teoría de Nixon es particularmente relevante, ya que ayuda a explicar cómo las distintas formas de opresión van erosionando el pensamiento y vitalidad de las

⁶⁹ Estas fragmentos muestran la preocupación de la voz poética sobre el estado de Simón: No bailes que estás muy flaco Como rama de bambú... Tus carnes que eran muy tuyas... Se te quedaron, Simón, En el plato del patrón.// No bailes, Simón no bailes, Ya no bailes más, Simón, No te va a aguantar el cuerpo Semejante agitación... /// Ya no bailes la macumba Ya no bailes Simón...//

personas y su medio ambiente, es posible profundizar un poco más en este análisis al complementarla con la teoría de la memoria colectiva de Halbwachs. Este autor sostiene que: “La historia no es todo el pasado... junto a la historia escrita hay una historia viva que se perpetúa y renueva a través del tiempo (66). Desde esta perspectiva, la memoria colectiva no solo enfoca su mirada en el pasado, sino que también conecta al grupo con la construcción de un futuro compartido.

Al incorporar esta idea a nuestro análisis, es posible ver cómo el papel de la escritura actúa como un vínculo con el pasado y un medio para preservar las tradiciones para las generaciones futuras. La memoria de explotación no es solo un recuerdo de opresión, sino un impulso para la reivindicación. En ese sentido, el poema revitaliza el pasado por medio de la canciones y danzas africanas, pero también subraya la necesidad de preservar su cultura, la búsqueda de la liberación y la importancia de estar preparados para luchar.

Por último, el poema logra salvaguardar y renovar el espíritu de resistencia del pueblo garífuna, encarnado en la figura de Simón, por medio de la escritura. La danza, el canto y la escritura han sido fundamentales para mantener viva la identidad y memoria colectiva garífuna. Al mismo tiempo, la obra de Rojas funciona como puente entre prácticas escritas al dejar plasmadas las vivencias de un pueblo que necesita ser libre.

El último apartado de análisis sobre el poema *Danza Negra* examina el papel del capitalismo en el contexto de explotación hondureña de mediados del siglo veinte. Habiendo abordado el maltrato encarecido a manos de los patrones, es necesario abordar la simbología capitalista de explotación que poseían las bananeras sobre los trabajadores de color. Como fue explicado con anterioridad, la presencia de las bananeras en territorio hondureño fue un proceso que transformó grandemente las dinámicas laborales,

implementando prácticas abusivas hacia los trabajadores indígenas y, de manera particular, hacia los garífunas.

Dicho dominio sobre las fuentes de trabajo se extendió durante décadas, creando un periodo de tiempo del cual podemos tomar un ejemplo en el poema: “De dónde Simón tu fuerza para tanta agitación, si hace veinte años te chupa la pobre sangre el patrón?”. Aquí, la explotación prolongada estaría relacionada a la primera mitad del siglo veinte, cuando las concesiones y poder de las bananeras eran prácticamente indiscutidas e incuestionables, consolidando algunos de los años más hostiles para los trabajadores racializados por la nación hondureña y sus nuevos ideales. La representación del capitalismo en la figura del patrón evoca una imagen de despojo del territorio nacional. Los trabajadores tras décadas de abuso, en este contexto, son reducidos a simples herramientas de trabajo, despojándolos de su humanidad al convertirlos en parte de un sistema diseñado para su desgaste total.

La explotación a mano de los extranjeros es un ejemplo claro de la violencia lenta descrita por Nixon: un proceso donde la destrucción no solo fue gradual y continua, sino que moldeó de manera directa la creación de un nuevo sentido nacional caracterizado por el desprecio generalizado hacia las comunidades indígenas y afrodescendientes. La normalización de la explotación, lejos de ser vista como un acto de violencia evidente, se normalizó con el tiempo.⁷⁰ Así, las muertes y sufrimientos asociados a las bananeras no fueron condenados de inmediato, pero su impacto persistió en la memoria y en las

⁷⁰ Aunque los actos de violencia física eran constantes, golpes o agresiones físicas, la explotación prolongada constituye un tipo de violencia distinta a la violencia rápida.

condiciones de vida de las generaciones posteriores.⁷¹ El capitalismo bananero no solo devastó el territorio hondureño, sino que también destruyó comunidades enteras, explotando la tierra con la misma avaricia con la que agotó la fuerza de trabajo de hombres como Simón.

La precariedad alimenticia a la que hace referencia directa el poema “Bananas, casabe y coco por toda alimentación” enmarca el sustento de los trabajadores. Aunque estos productos son típicos en las regiones tropicales, en el contexto del poema representan la dieta mínima a la que podrían acceder los trabajadores garífunas, simbolizando la pobreza y la desnutrición resultantes de la explotación bananera. La obtención de recursos que aportaran más elementos nutritivos era escasa o inalcanzable, esto debido a que la producción agrícola estaba enfocada al beneficio de las compañías extranjeras y no a alimentar de manera digna o adecuada a las comunidades locales. En este sentido, la malnutrición no es una crisis o maltado rápido, sino un proceso prolongado donde Simón sigue trabajando y sobreviviendo, mientras que su cuerpo se va deteriorando debido a la falta de nutrientes hasta el punto en que no puede seguir más.

Además de mostrar la explotación económica, la mención de los alimentos entrelaza la destrucción de los recursos naturales de la comunidad. Los garífunas, como Simón, son personas que tradicionalmente viven de la tierra, el mar y lo que los rodean. Sin embargo, en este contexto se convierten en testimonio del despojo de sus riquezas y la manera en que la naturaleza no puede proveerles lo necesario, ya que lo producido termina en manos

⁷¹ Luego del tiempo de las bananeras, las enfermedades relacionadas con los fungicidas aplicados a las plantaciones cobró un sinnúmero de vidas, trabajadores que aplicaron el producto a las plantas, pero al laborar en condiciones de trabajo tan precarias, nunca tuvieron medidas de protección.

extranjeras. La imagen de Simón, entonces, refleja el agotamiento físico del trabajador, la degradación ambiental y la pérdida de autosuficiencia de su comunidad.

Desde la perspectiva de la violencia lenta, el poema de Rojas ofrece una alternativa de lectura que permite entender cómo la explotación capitalista afectó no solo el bienestar físico de los trabajadores, sino también la sostenibilidad de sus recursos naturales en Honduras. El papel de Simón como personificación de las comunidades garífunas, encarna el desgaste físico, mental y emocional sufrido bajo el régimen de las bananeras a mediados del siglo XX. La implementación de monocultivos no solo significó la destrucción prolongada de los elementos ecológicos, sino que también cambió la vida de los más vulnerables.

Aunque el poema evidencia la lucha de las comunidades por mantener la cultura en pie, la fatiga de Simón refleja un futuro incierto. Sin embargo, el poema se alza como un nuevo elemento de memoria comunitaria, asegurando que las experiencias de las generaciones pasadas permanezcan intactas a través de la escritura. Una parte clave de la memoria colectiva no es solo limitarse a recordar el sufrimiento, sino que también a actuar como un medio para reescribir el futuro. Tanto elementos negativos como positivos serán parte fundamental al momento de reescribir el futuro, garantizando que el pasado de la comunidad garífuna no sea olvidado, sino integrado en la construcción de su porvenir.

El archivo cultural “Vivo”

Habiéndome referido a la poesía relacionada con la denuncia social y la influencia de las compañías extranjeras en relación con el bienestar económico y social garífuna, el último análisis va a enfocarse en el papel que juega la música en las representaciones garífunas escritas, específicamente en el poema *La danza caribe del Yancunú* de Claudio Barrera. Mientras que el primer capítulo explora las representaciones musicales garífunas como

parte de la tradición oral y vehículos de difusión del conocimiento colectivo, este análisis va a enfocarse en cómo los medios escritos brindan un nuevo campo de estudio para la preservación de estos bailes y sus componentes, que tradicionalmente han sido transmitidos entre generaciones.

El baile ocupa un papel central en el desarrollo de las comunidades garífunas, ya que funciona como un puente dinámico entre la memoria colectiva y las expresiones performativas de su identidad cultural.⁷² Al igual que el ritmo, el lenguaje y la simbología, los bailes no solo evocan el pasado,⁷³ sino que trascienden las barreras del tiempo, convirtiendo esta práctica comunitaria en algo que categorizaré como un archivo cultural vivo. Este concepto de archivo se manifiesta en las distintas prácticas culturales de la comunidad, como se ilustra en el poema *La danza caribe del Yancunú*, donde el baile se transforma en testimonio y memoria del pasado.

En esta danza, tanto los cuerpos de los bailarines como los elementos musicales trascienden la mera dimensión artística para convertirse en una manifestación de memoria viva: cuerpos en movimiento que no solo evocan el pasado, sino que lo re-interpretan y transforman, proyectándolo hacia la construcción de un futuro comunitario. Así, el cuerpo se convierte en un vehículo de memoria colectiva, un espacio donde las experiencias del pasado son recibidas, reinterpretadas y pasan a crear nuevas experiencias que nutren y revitalizan constantemente la identidad comunitaria.

⁷² Se usará el anglicismo performativo haciendo referencia al término en inglés: performative.

⁷³ Aunque el ritmo y el baile están profundamente entrelazados en la cultura garífuna, es importante diferenciarlos: el ritmo es la estructura musical que organiza el tiempo y guía el movimiento, mientras que el baile es la respuesta del cuerpo. Es importante mencionar lo anterior ya que es el baile el encargado de incorporar elementos simbólicos o narrativos que lo convierten en un vehículo de memoria y resistencia.

Teóricos previos han propuesto conceptos que ayudan a entender cómo distintas culturas mantienen y transmiten su memoria en diversas formas. Un enfoque que resulta relevante para esta sección de nuestra investigación, es el de Diana Taylor en su obra *The Archive and the Repertoire*. Taylor plantea que las culturas mantienen y preservan su memoria de dos formas; por medio del *archivo* y el *repertorio*. Para ella, el archivo está compuesto por elementos documentables del pasado, mientras que el repertorio se refiere a la memoria corporal, las prácticas de corta duración que sobreviven por su interpretación constante

The archive memory (i.e., literary texts, documents, videos, films) are items supposedly resistant to change... from the beginning, [it] sustains power... it keeps the record. The repertoire, on the other hand, enacts embodied memory: performances gestures, practice/knowledge (i.e., spoken language, dance...[and] rituals). In short, all those acts that are usually thought as an ephemeral or nonreproducible knowledge.

(*The Archive and the Repertoire*, p19).

Con esto, Taylor sugiere que tanto las prácticas corporales como las performativas son formas de memoria que no solo preservan el pasado, sino que lo mantienen activo en el presente por medio de la repetición y adaptación. Aunque esta teoría resulta sumamente interesante, no se ajusta completamente con las tradiciones o perspectivas garífunas. Por esta razón, proponemos un concepto alternativo que denominaremos *archivo cultural vivo*.

A diferencia de la relación que Taylor describe entre el *archivo* (como algo fijo) y el repertorio (como algo dinámico), *el archivo cultural vivo* busca destacar ambas dimensiones, resaltando cómo ambas partes son inseparables y consecuentemente fundamentales para la preservación y transmisión del legado cultural garífuna. Según

estudios previos al acercamiento de Taylor, el *archivo* suele relacionarse con la conservación de objetos fijos: fotos, libros, documentos, lo que representa una memoria “congelada”. Sin embargo, en el caso de las comunidades garífunas, lo que otros considerarían como algo estático adquiere un carácter dinámico y en constante renovación.

El *archivo cultural vivo* no se limita a almacenar recuerdos de forma pasiva; por el contrario, estos son constantemente recordados, recreados y reimaginados a través de las prácticas performativas, como son el baile y las tradiciones orales. Un ejemplo claro de ello son las danzas del Yancunú, que no solo preservan la memoria cultural, sino que sirven de vehículo del conocimiento y base para recrear sus tradiciones.

Esta dinámica propuesta en el archivo cultural vivo dentro de las comunidades garífunas trasciende las ideas planteadas por Taylor, al resaltar cómo la memoria está inscrita en los cuerpos, los movimientos y las prácticas culturales. Además, este enfoque puede brindar un componente distintivo en su planteamiento: la identidad cultural garífuna no solo se conserva, sino que se transforma y se adapta de manera constante, convirtiéndola en un componente vivo dentro del archivo.

En el caso del *repertorio*, Taylor utiliza el concepto para describir todas las prácticas performativas de los sujetos por estudiar. En el contexto garífuna, estas prácticas no solo forman parte del repertorio, sino que cumplen una doble función al constituir el archivo en sí mismas, ya que son transmitidas de generación en generación. En este sentido, no se trata de distinguir entre lo que se archiva y lo que se practica, sino de analizar cómo los garífunas sostienen tanto el archivo como el repertorio por medio de las prácticas culturales.

Esta serie de prácticas otorgan al *archivo* un carácter vivo, capaz de resistir presiones exteriores a la comunidad y de proteger los elementos fundamentales de su

cultura. En este enfoque, la oralidad, los bailes y otros actos no se limitan a reproducir el pasado. La aproximación del *archivo cultural vivo* nace como una alternativa dinámica que reconfigura las prácticas culturales en la actualidad, sin perder de vista la importancia de sus raíces ancestrales.

Este enfoque desafía las fuentes tradicionales de conocimiento establecidas,⁷⁴ posicionando las tradiciones vivas como un medio relevante para reforzar la capacidad del pueblo garífuna para preservar su identidad y mantener sus costumbres. De este modo, las prácticas culturales garífunas no solo actúan como un puente entre el pasado y el presente, sino también como un acto de resistencia de cara al futuro frente a fuerzas externas que amenazan con su continuidad.

Raíces en movimiento

Partiendo de los conceptos de identidad, resistencia cultural y memoria, este apartado examina cómo el baile y la escritura actúan como archivos vivos que representan y regeneran la cultura garífuna. En Honduras, las comunidades garífunas han recurrido a sus prácticas culturales como una herramienta fundamental para resistir los elementos exteriores que intentan homogenizar su identidad. Estas prácticas, que incluyen la música, las danzas y la oralidad, no solo les ha permitido preservar sus tradiciones, también se convirtieron en un medio de lucha en contra de las estructuras de poder que atentan en contra de las tradiciones. Por medio de esta postura que se afianza en las tradiciones para mantener su legado, las comunidades garífunas han logrado desafiar y reconfigurar las

⁷⁴ Al hablar de fuentes tradicionales se entiende como todos aquellos elementos resistentes al cambio, pueden ser, pero no se limitan a, mapas, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, películas etc. *The Archive and the Repertoire* (19)

relaciones de poder dominantes y afirmar su posición dentro de la sociedad hondureña,⁷⁵ convirtiendo sus expresiones musicales, tanto preservadas como performativas, en vehículos esenciales de resistencia.

La música, como elemento principal del universo garífuna, no solo brinda un espacio fundamental para la transmisión de identidad, sino que refleja una conexión del espacio físico y las narrativas identitarias. Mientras que el baile se alza como un archivo cultural vivo por medio de la memoria colectiva, la escritura actúa como una herramienta de resistencia que preserva y difunde la riqueza cultural en un contexto globalizado que amenaza con homogenizar sus tradiciones. Al ser una dinámica que desafía las fuentes de conocimiento tradicionales, al posicionar las tradiciones vivas como el medio relevante para la transmisión de cultura e identidad, las prácticas garífunas no solo funcionan como puente entre el pasado y el presente, sino que se convierten en un acto de resistencia activa frente a un futuro incierto.

El archivo está en el ritmo

Tras la llegada de las compañías bananeras a territorio hondureño, los garífunas se convierten en parte activa del cultivo bananero, lo cual provocó un aumento notable en las movilizaciones garífunas dentro del territorio nacional. Este desplazamiento de personas provocó una mayor visibilidad de la cultura garífuna, causando inspiración en autores como Claudio Barrera, quien encontró en las tradiciones garífunas y sus prácticas culturales una fuente de iluminación para su material creativo.

⁷⁵ “Reconfigurar las relaciones de poder” hace referencia a la resistencia por parte de las comunidades garífunas frente a las políticas de exclusión, migración y homogenización impuesta por el estado como por actores externos. Algunos ejemplos concretos de esta resistencia cultural son: El reconocimiento de la lengua garífuna como patrimonio cultural de la humanidad (2001) por la UNESCO y la luchas territoriales y autonomía garífuna en contra del despojo de tierras, como en el caso de la comunidad del Triunfo de la Cruz, Honduras, donde consiguieron llevar una demanda de lucha de tierras a la Corte Interamericana de Derechos Humanos (2015) y consecuentemente ganando esta misma, desafiando al estado y las empresas turísticas.

El Yancunú, como danza y ritmo, encarna la relación entre la memoria colectiva garífuna y sus prácticas performativas.⁷⁶ Dentro de este acercamiento performativo, el ritmo y los movimientos no son solo un reflejo de las historias de resistencia y supervivencia frente a la colonización, sino que actúan como el medio para fortalecer la conexión espiritual con su entorno y sus ancestros.

En el caso del poema de Barrera, la musicalidad y la danza toman el control de la narración; mostrando una mezcla de elementos, ritmos y referencias culturales que encapsulan la historicidad y esencia de esta práctica cultural, pero que a su vez hacen una conexión dinámica entre la tradición transmitida por generaciones y los nuevos elementos performativos del Yancunú.⁷⁷

Aunque se presenta de manera escrita, el texto mismo se convierte en el puente entre el archivo y el repertorio, encapsulando la importancia del recuerdo pero dejando la puerta abierta a futuras interpretaciones. A diferencia de lo planteado por Taylor, el poema no solo se limita a describir una práctica tradicional, sino que se convierte en una herramienta de registro y transmisión que fusiona lo escrito y sus interpretaciones corporales. En este sentido es necesario hacer una de las principales distinciones entre la

⁷⁶ Si bien el Yancunú es una danza que conmemora las batallas en contra de los ingleses, también es la representación del baile de guerra en donde los varones se visten de mujer para engañar al enemigo. Tanto el ritmo como la danza se vuelve un homenaje a la memoria e identidad. A diferencia de otros bailes garífunas donde el bailarín sigue el compás de la música, en este baile es el tambor, el corazón de la identidad garífuna, quien debe seguir los pasos de los guerreros, lo cual representa el esfuerzo de las generaciones garífunas en ganar la libertad. El Yancunú es una muestra de la determinación, el tambor sigue al guerrero quien reafirma la construcción de su identidad colectiva. En muchos bailes tradicionales, como la Punta, el bailarín adapta sus movimientos al ritmo que marcan los tambores: es decir, el tambor “guía” y el cuerpo obedece. Por el contrario, en el Yancunú ocurre algo poco usual: el tambor debe adaptarse a los pasos del danzante. Esto implica una inversión del orden habitual, donde el movimiento corporal del guerrero marca el ritmo a seguir. En términos prácticos, el tamborista observa y responde en tiempo real a los gestos del bailarín. Esta inversión simbólica resalta la centralidad del guerrero como figura activa de resistencia, donde incluso la música se subordina a su determinación.

⁷⁷ Yancunú es el nombre común asignado al Wanáragua, en esencia es el baile procesional realizado durante la temporada navideña, específicamente del 25 de diciembre al 6 de enero. Esta práctica es la unión de tres tradiciones, una africana, inglesa y amerindia (arawaka y caribe).

teoría de Taylor y la aproximación del archivo cultural vivo; la fusión de lo escrito con lo performativo.

Según Taylor, el archivo es una serie de materiales que son resistentes al cambio,⁷⁸ mientras que el repertorio se refiere a las prácticas que se transmiten a través del cuerpo y la experiencia. Sin embargo, la fusión de estas posturas, como lo es el Yancunú, no encajan de manera estricta en estas dicotomías.

El poema al ser un texto escrito se consideraría como parte del archivo según la interpretación de Taylor, sin embargo las características dinámicas de la danza, su musicalidad y los elementos que giran en torno al performance hacen que las líneas entre lo que se entiende como algo fijo, como ser elementos resistentes al cambio y la evolución del repertorio, comiencen a difuminarse. Esto crea una experiencia que fusiona el ritmo, la espiritualidad y su conexión ecológica hasta convertirla en algo vivo. En otras palabras, el texto deja de ser simplemente un archivo estático y pasa a convertirse en el repertorio mismo. Al describir una práctica performativa que depende del cuerpo, el movimiento y la música para cobrar vida, el Yancunú convierte el archivo y el repertorio en algo que no es excluyente sino en un archivo vivo.⁷⁹

La memoria

Barrera enfoca la mirada en el pasado histórico del pueblo garífuna y la importancia que representa el Yancunú. Por medio de referencias geográficas, al autor resalta la

⁷⁸ Como fue mencionado con anterioridad, el archivo se refiere a artefactos históricos, textos, documentos y registros. Todo el material que puede ser guardado, ya sea en formato visual o digital.

⁷⁹ Es importante recalcar que esta parte del análisis no trata de equiparar el poema con la práctica performativa del Yancunú, sino de resaltar cómo el texto poético activa y transmite elementos del repertorio cultural. En este caso, el poema funciona como una mediación entre archivo y repertorio, ya que documenta (archivo) una experiencia performativa (repertorio) y al hacerlo, reactiva su memoria desde lo escrito. No es que el poema sea el Yancunú, sino que lo evoca y lo mantiene vivo en el imaginario cultural, expandiendo los límites del archivo hacia una forma más viva y encarnada.

memoria colectiva y las conexiones con las tradiciones africanas: “Zumba la cumba⁸⁰ del Yancunú / danza africana / ritmo vudú / África grita / Y el mar contesta la música de Tombuctú”. Estas imágenes no solo evocan las conexiones históricas con el continente africano, sino que también posicionan al Yancunú como un puente vivo entre el pasado y el presente, ya que reactiva su memoria desde lo escrito. El uso del mar como un elemento dentro del poema refuerza la importancia de la naturaleza para los garífunas y su conexión transatlántica de su cultura. Al asignarle una voz y responder al llamado de las tradiciones africanas, el mar se convierte en un elemento vivo que dialoga con la naturaleza y las tradiciones. El mar pasa de ser un sinónimo de persistencia a lo largo del tiempo a un elemento vivo que sigue forjando identidad. Esto refuerza la idea de que la cultura garífuna no está anclada en el pasado, sino que sigue evolucionando.⁸¹

El tiempo presente en el que fue escrito el poema añade un elemento de contemporaneidad a las tradiciones, resaltando la idea de que no se tratan de prácticas olvidadas, sino de las manifestaciones y reinterpretaciones constantes de sus miembros. En este contexto, los elementos rítmicos del poema y las conexiones con elementos naturales se convierten en sinónimo de consistencia de las tradiciones. Al igual que los elementos naturales que transforman el modo de vida garífuna, el ritmo del poema se convierte en una herramienta que captura la oralidad ancestral y la escritura, permitiendo que las tradiciones se perpetúen y transformen.

⁸⁰ La Cumba o Chumba “(Is) a polyrhythmic song that is danced by soloists with great individualized style. This dance is probably related to the chumba found in other parts of the Caribbean... the dance descended from the Tse Chumba region of eastern Nigeria.” 26 Greene, Oliver, *The Garifuna Music Reader* (25)

⁸¹ El dinamismo del baile garífuna es capturado en el poema por medio del ritmo y la repetición, demostrando la oralidad y la energía del Yancunú. Si bien es cierto que Taylor menciona que la escritura constituye parte del archivo, el poema es un archivo dinámico ya que sigue transmitiendo conocimiento y permitiendo su reinterpretación y adaptación en el tiempo, convirtiéndose en una herramienta que activa la memoria cultural y ecológica garífuna.

A pesar de que el poema es un archivo escrito, logra transmitir la naturaleza del Yancunú: el dinamismo y la performatividad a través de su musicalidad. Las repeticiones, y el ritmo no solo describen el baile, sino que van recreándolo en el lector, sobrepasando la lectura a una experiencia sensorial. Esta representación del Yancunú en el poema demuestra que la memoria cultural garífuna no se limita a la oralidad o a la danza en sí, sino que tiene la capacidad de ser capturada y revitalizada por medio de un texto escrito.

Al haber sido interpretadas a lo largo del tiempo y por distintas generaciones, las tradiciones garífunas muestran que no son elementos relegados al pasado o archivos destinados a su conservación, sino una forma de resistencia viva en contra de la desmemoria y la opresión. La escritura hace más que registrar las prácticas, sino que ofrece una nueva forma de experimentarlas.

Si bien estas referencias dentro del poema resaltan la importancia de las tradiciones vivas para entrelazar la historia y la contemporaneidad, es necesario preguntarse ¿Qué significa para las comunidades el acto de mantener estas prácticas en el presente? Las tradiciones, el lenguaje y los actos performativos no solo son muestras de la importancia y vitalidad de la cultura garífuna, sino que también son los aspectos que han garantizado la supervivencia de la comunidad. Tanto los elementos naturales como los sensoriales entran en un diálogo que sobrepasa lo físico hasta convertirse en un archivo cultural que transmite y evoluciona la cultura garífuna.

De este modo, Barrera no solo nos invita a presenciar un baile, sino a experimentar una memoria ecocrítica que resiste al olvido y reconfigura el presente. El poema, entonces, no es simplemente un testimonio, sino que crea su propio espacio donde las tradiciones y las prácticas culturales se siguen construyendo y reinterpretando, asegurando de esa forma que la resistencia cultural garífuna persista por medio de múltiples formas de expresión.

La performatividad

Como fue mencionado con anterioridad, tanto la danza como la música se sitúan dentro de los elementos indispensables para la comunidad garífuna ya que actúan como vehículos de memoria colectiva. Sin embargo, hay otros elementos de igual importancia al momento de realizar estas prácticas, como la conexión garífuna con elementos naturales. Tanto en el poema como en la performatividad del baile las imágenes sensoriales y el ritmo son elementos que pasan a un primer plano. Si bien Barrera captura la esencia de estas prácticas a través de un poema que logra trascender lo escrito, es necesario profundizar en el significado de las imágenes y los sentidos.

Por medio del ritmo, la repetición y las imágenes, el poema de Barrera hace una transición de un texto en formato de archivo para convertirse en un elemento vivo que conecta con la corporeidad de los individuos desde el pasado hasta el presente, tanto con las raíces africanas como con su entorno caribeño. Esta hibridez cultural no solo describe la danza, sino que va más lejos al invitar al lector a participar en un diálogo entre lo ancestral, lo corporal y la naturaleza.

La animación de los elementos tanto naturales como sonoros toma protagonismo dentro del poema al establecer una cadencia, que en cierta medida se encarga de guiar el compás de la lectura. Al ritmo del “Tun y tun y tun” Barrera replica un ritmo constante que imita la cadencia del tambor, evocando no solo el sonido del instrumento musical, sino que también puede ser interpretado como el sonido de los latidos constantes que van impulsando, tanto el movimiento del poema como la danza y lectura misma. Al igual que el mar con sus incesantes olas, el sonido del tambor emula la importancia ininterrumpida de las actuaciones corporales del Yancunú, donde cada golpe del tambor simboliza movimiento y continuidad de una tradición ancestral.

Si bien la repetición crea una conexión simbólica entre lo espiritual y las acciones performativas, dicha repetición también es manifiesta en las acciones descritas: “Zambas que danzan al son del tun. Suda que brinca, brinca que suda” reforzando la fusión del cuerpo, el ritual y la música. La estructura de los versos muestra cómo el poema y los elementos como la percusión hacen sincronía entre lo escrito y las expresiones corporales. Al igual que las tradiciones la frase: *suda que brinca, brinca que suda* en su estructura circular, enfatiza la energía de la danza y el tiempo invertido, los cuales siguieren una continuidad del conocimiento sin un aparente fin, donde el movimiento y el esfuerzo físico van de la mano para completar el acto ritual. Aunque mostrado en primer plano, la sudoración no es solo el resultado del esfuerzo físico del baile, sino un elemento más de la experiencia, en donde la entrega se vuelve inseparable del acto ritual.

Dicha repetición de acciones físicas resalta la intensidad del momento, evocando la fusión del danzante con la espiritualidad que el *Yancunú* convoca. Al igual que el incesante ritmo de los tambores durante las ceremonias garífunas, la repetición de los sonidos en el poema recrea la persistencia cultural que los garífunas mantienen con su entorno por medio del cuerpo y la palabra. En ese sentido, el poema no solo funciona como una descripción literaria del Yancunú, sino que abre las posibilidades de reproducirlo por medio de sus versos, convirtiendo al poema escrito en una extensión del archivo cultural vivo.

Esta nueva dimensión rítmica que predomina en el poema, convierte la poesía en un vehículo de reivindicación cultural, ya que asegura que las tradiciones no pueden quedar ancladas al pasado, sino que deben ser regeneradas con la misma emoción en el presente por medio del performance. Así, es posible que la obra de Barrera pase de ser un elemento estático a parte activa dentro del repertorio. Lo anterior demuestra cómo la tradición

garífuna es un acto vivo, es dinámico y vivirá a lo largo de las generaciones gracias a su carácter transformativo.

La naturaleza y los sentidos

Entre los elementos que llaman la atención en la obra de Barrera está el diálogo en el que participa la naturaleza y cómo estos se entrelazan con la acción performativa. El hablar de naturaleza dentro de la cosmovisión garífuna abarca una multiplicidad de elementos que caracterizan su entorno y en los cuales ellos han sustentado tanto sus tradiciones como su supervivencia. La palabra “garífuna” se traduce a “gente que come yuca” hasta hoy, parte fundamental de su dieta.⁸² Este arraigo a sus tradiciones y formas de vida se convirtió en pilar de su economía, que hasta el día de hoy demuestra cómo la cultura garífuna sigue sustentando sus prácticas en las raíces naturales.⁸³

El poema hace un despliegue sensorial que trasciende la mera descripción de una celebración cultural, como la es el Yancunú y ahonda en un diálogo entre la naturaleza, los lectores y actores del poema. Por medio de las imágenes (cocos, icacos, enredaderas y silbidos etc.) tanto los elementos sonoros como la personificación de la naturaleza hacen que el poema trascienda desde un espacio narrativo hasta un escenario donde la danza no solo se ejecuta, sino que se funde con el entorno, brindando a los elementos naturales el

⁸² Véase Taylor, Deborah Robb. *The Times & Life of Bluefields*

⁸³ Siguiendo la tradición garífuna, las mujeres son las encargadas de cuidar y mantener los cultivos, y de la preparación de las comidas. Para dichos cultivos son usadas tierras comunales y dentro de dicha fauna es común la recolección de distintos tubérculos, principalmente la yuca y el ñame, y madera para cocinar. Todas estas actividades de recolección son encomendadas a las mujeres, mientras que el acarreo de estas se convierte en el trabajo de los hombres o adolescentes, siendo estos últimos indispensables ya que las costumbres son transmitidas de generación en generación por medio de cantos comunales durante las faenas de recolección. La dieta alimenticia garífuna consiste en yuca, plátanos, bananos, malanga, ñame, camote, frijol arroz y una variedad de peces y animales que son cazados por los hombres adultos de la comunidad. Véase Revista *Temas Nicaragüenses*, No. 68 (12)

papel de actor dentro de las tradiciones, donde los cuerpos, la música y los sentidos dialogan por medio de la cultura.

Uno de los recursos más interesantes del poema es el uso de la personificación al mezclar diferentes elementos al momento de describir el paisaje en movimiento en la frase “*los cocos silban despavoridos*.” Esta fusión de los sentidos brinda al lector una visión que confiere vida a los elementos naturales y que entabla un dialogo que va más lejos de una imagen visual. Es interesante ver cómo *el silbido*, que pertenece al ámbito del sonido, es atribuido a los cocos, dándoles una expresión acústica. Al tener estas expresiones, los cocos no solo emiten sonido, sino que lo hacen *desvalorados*, confiriendo una personificación humana a un elemento natural. En esta multiplicidad de sentidos en la que la música aporta intensidad y energía al Yancunú, es posible ver un panorama donde los elementos visuales y espirituales que involucran a los danzantes hacen que el baile se convierta en una herramienta que transforma el entorno que rodea. En este sentido, el poema sostiene la visión garífuna donde la danza no solo se compone de elementos humanos, sino que se convierte en una fuerza que interactúa y altera la naturaleza, haciéndola vibrar en su frenesí, que va de la mano con la perspectiva del archivo cultural vivo.

Tanto la memoria, el archivo y la performatividad entran en un dialogo que conecta el entorno con los sentidos, tal es el caso de la fusión del paisaje con la danza. Lejos de documentar el poema con una perspectiva externa, Barrera captura la musicalidad en relación a su entorno por medio de la repetición de sonidos y la interacción de la naturaleza con los actores y lectores, volcando la relación de reciprocidad entre la danza y la naturaleza a un primer plano.

Los elementos del paisaje pasan a convertirse en parte activa, tanto de la comunidad como de sus ritos,⁸⁴ ya que enmarcan la forma de vida garífuna y la ejecución del Yancunú. La animación de los elementos naturales: “los cocos silbando, mientras que los hicacales y el mar están contestando” refuerza la idea de un entorno que no es para nada estático, sino parte activa de la memoria colectiva ya que toman vida por medio de las prácticas ancestrales, las cuales que han sido pasadas de generación en generación.⁸⁵ Dentro de esa postura abiertamente ecológica, es interesante ver cómo la personificación de los elementos naturales no solo muestra la conexión entre los elementos performativos culturales, sino que reivindica la conexión cultural con las fuerzas primigenias de la naturaleza y la unión cultural garífuna con su pasado africano. Las interacciones naturales y corporales refuerzan la idea de una conexión ancestral que sobrevive por medio del cuerpo, el ritmo y los elementos naturales que son otro elemento vivo garífuna.

Al profundizar en la animación de los elementos naturales, el poema sugiere que; tanto el paisaje como la danza son partes intrínsecas de un mismo fenómeno, inseparables en su ejecución y dependientes de su contraparte y significado. En otras palabras, el Yancunú necesita en igual medida, la interpretación por parte de los miembros, como también requiere de espacio natural y de los elementos que participan en la danza, convirtiéndola en un fenómeno holístico. La manifestación del “*dios rabioso*” que “*tumba y*

⁸⁴ Mar, caracoles, playa, cocos, icaque (también conocida como cocoplum, es una planta nativa a los garífunas que, al igual que los manglares, sirve de protección contra los desastres naturales ya que combate la erosión y brinda una fuente de alimentos para los garífunas.

⁸⁵ Dentro de la memoria activa de la comunidad garífuna los icacos (hicaques o jicaques), son parte fundamental para la preservación del territorio y su memoria. Al mismo tiempo una de las comunidades garífunas más importantes, Santa Fe Colón, tuvo como nombre Punta hicacos, lo cual invita a otra línea de análisis: “mientras contestan los hicacales”. Este verso del poema abre la oportunidad de interpretar el diálogo entre los icacos y el mar, al mismo tiempo podría referirse a los icacos como la representación de miembros de la comunidad, dejando las puertas abiertas de una interpretación ecocrítica, al equiparar los hombres y los icacos como puentes de comunicación.

zumba” aparece en cada palpitante del tambor, en los cocos que son sacudidos por el movimiento de los cuerpos en movimiento, hasta hacerlos silbar y comunicarse con sus raíces ancestrales por medio del mar, los sentidos y la naturaleza. Esta conexión entre lo natural y lo cultural permite releer el poema desde una perspectiva ecocrítica, donde el paisaje no actúa como un fondo pasivo, sino que transforma y transmite la memoria cultural. En este sentido, las prácticas garífunas pueden entenderse como expresiones de una cosmovisión profundamente interconectada con el entorno, en la que el baile, la música y la naturaleza forman parte de un mismo tejido cultural y espiritual.

El análisis de *La danza caribe del Yancunú* presenta una visión que desafía las narrativas tradicionales en donde la naturaleza es concebida como un ente pasivo y la danza como una simple representación cultural o un repertorio repetitivo. Por el contrario, el poema construye un panorama ecocrítico donde la danza no es solo un reflejo de identidad garífuna, sino un fenómeno que entrelaza todos los elementos. Esta hibridación entre lo escrito y lo performativo hace que el poema se abra paso a un espacio donde la transmisión de conocimiento ocurra en unión con la naturaleza. Al igual que la oralidad garífuna donde los cantos sirven de método de enseñanza a las nuevas generaciones, la danza crea un vínculo con la tierra y sus elementos, donde todo se une a través del ritmo.

Así, el Yancunú, lejos de ser un vestigio del pasado o una parte del convencional archivo, se levanta como un archivo cultural vivo que resiste a las influencias externas y el olvido. A través del poema, las danzas y tradiciones no solo son preservadas en el tiempo, sino que siguen en constante actualización al ser reinterpretadas y transformadas constantemente, reafirmando las relaciones entre el pueblo garífuna, su memoria y su territorio. Como se resume en las **Tablas 1, 2 y 3**, a continuación se presentan los poemas

tratados en las secciones anteriores, los cuales han sido analizados en relación con sus conexiones entre danza, ecología y archivo cultural:

Tabla 1 – La Danza Caribe Del Yancunú

Zumba la cumba del Yancunú caribe danza, danza africana, ritmo del viejo ritmo vudú. Camasque cría sus negros zambos. Zambas que danzan al son del tun. Suda que brinca, brinca que suda, mientras trepidan por las rodillas los caracoles del Yancunú. Tun y tun y tun van repitiendo. Y el zambo zumba su bombo ronco como eco recio del africano rito pagano, rito vudú.	África grita, tiembla y trepita: Tun y tun y tun... Los negros zumban junto a sus bombos. Danzan y sudan zambas y zambos entre el escándalo del Yancunú. Oh, dios rabioso. que tumba y zumba tienes el alma de un misterioso temblor pagano con su tabú. Rito africano que allá en Camasque tiene el desastre de las marinas conchas rosadas del Yancunú.	Tun y tun y tun van repitiendo. Y el mar contesta de tumbo a tumbo la misma música de Tumbuctú y entre la playa se ve lo negro del rito orático del tun y tun... Los cocos silban despavoridos al ver la danza del Yancunú, mientras contestan los hicacales el ronco acento del tun... tun... tun...
--	---	---

Claudio Barrera

Tabla 2 - Caringa

La negra mandinga Que salta y respinga Baila una caringa Bañada en sudor. Y agudo diptongo De un cafre del Congo pregona un rezongo Desde un mirador. Manduca un ajiaco y hace un arrumaco un negro bellaco bebido de ron... Y un cuerpo de exordio con un clavicordio plañe un eufrocordio de ululante son...	La luna borracha se curva y agacha como una muchacha bailando minué, mirada de gata luce un escarlata mantón de crepé Un pobre mulato cabeza de gato se hace un garabato tocando el bongo... La negra patanga que come malanga hace mojiganga vestida de gró	Un turista loco Se bebe en un coco El mar, con un poco De brandy y de gin y un grillo amarillo afila un cuchillo con el estribillo de un terco violín. De pronto la noche que llega en un coche dibuja un derroche de sombras en carbón... Y el mar encrespado murió asesinado y está amortajado dentro de un cajón.
--	--	--

José Roy Castro

Tabla 3 - Danza Negra

Usu murúsunu dúnanu, musumba, tumbúctu, taranfangana, cocón y corococón, tana talambangana, la danza, danza africana, desde la mera mañana se retuerce en el salón, tombón y tolón bombón, tombón y tolón bombón. De dónde Simón tu fuerza para tanta agitación, si hace veinte años te chupa la pobre sangre el patrón? Ay, Simón, no bailes tanto que estás muy flaco, Simón. Tus pobres carnes quedaron En el plato del patrón	No bailes que estás muy flaco Como rama de bambú; Tus carnes que eran muy tuyas Para los tuyos y tú, Se te quedaron, Simón, En el plato del patrón. Bananas, casabe y coco Por toda alimentación. No te va a aguantar el cuerpo Semejante agitación. No bailes, Simón no bailes, Ya no bailes más, Simón, No te va a aguantar el cuerpo Semejante agitación.	Que tonto que suena el bombo, Qué tonto suena, Simón! Suena que suena sonando, Sonando sin ton ni son. Que suene duro ese bombo, que suene duro, Simón, pero el día en que tu raza consiga su redención. Que suene duro, que suene, que suene duro, Simón, cuando tu raza se coma el pan sin humillación. Pero ahora no, que no Pero ahora no, que no Pero ahora no, Simón. Que tu coco y tu casabe Aún saben a humillación.
--	---	---

Tabla 3 continuación

Suena que suena que suena Esa danza es una pena Que grita y hace explosión. Llanto de raza morena Que usura la playa ajena. Llanto de raza morena Que suaviza su condena Con el monótono son. (sonido del tambor) Ya no bailes la macumba Ya no bailes Simón Que en ese ciclón que zumba, Le estás abriendo la tumba A tu propia redención. ¡Tiene negro, que estar fuerte! Para buscar mejor suerte Precisas ser fortachón. Y en esa loca balumba te estás gastando Simón, Te estás gastando simón		
---	--	--

Jesús Cornelio Rojas

CAPÍTULO 3

En la tercera parte de esta investigación se analizará el cine garífuna como herramienta clave para la preservación y visibilización del idioma y la identidad garífuna en distintos contextos, especialmente en los marcados por la diáspora, el despojo territorial y la pérdida cultural. Este capítulo examinará cómo las producciones *El Espíritu de mi Mamá* (1999) y *Garífuna en peligro* (2012) desde sus decisiones estéticas y narrativas, construyen un puente entre la memoria colectiva y la resistencia cultural, haciendo que las experiencias, luchas y aspiraciones de la comunidad sobrepasen las fronteras geográficas y simbólicas.

Usando un enfoque que integra el análisis cinematográfico con perspectivas ecocríticas, podremos estudiar cómo estas películas representan elementos relevantes y centrales dentro de la vida garífuna, como ser la migración forzada, la desconexión lingüística, la importancia de la espiritualidad y la defensa del territorio. Aunque las producciones ofrecen una variedad de elementos, los ejes temáticos mencionados serán fundamentales para entender las tensiones que atraviesan las comunidades garífunas, así como las estrategias de resistencia que se muestran desde la perspectiva audiovisual. Al igual que la escritura, el cine se planteará aquí no solo como un archivo cultural, sino como un espacio vivo de lucha en contra de la globalización, el racismo del sistema socioeconómico y político dominante y la pérdida lingüística.

Este capítulo se guiará por preguntas que orientarán el análisis, como: ¿Cómo puede el cine contribuir a revitalizar el idioma garífuna y a fortalecer la identidad cultural en medio de contextos de migración y amenaza cultural? ¿De qué manera estas producciones representan la relación entre lengua, territorio y espiritualidad dentro del imaginario garífuna? ¿Puede hablarse del cine garífuna como una forma de activismo cultural y ecológico? ¿Qué papel juega el lenguaje cinematográfico en la creación de memoria

colectiva frente a la pérdida de identidad en las nuevas generaciones? Estas y otras preguntas acompañarán el análisis que se presenta a continuación, con el objetivo de mostrar cómo, a través del cine, las comunidades afrodescendientes en Centroamérica también reafirman su derecho a existir, recordar y resistir.

Imágenes de resistencia. El cine garífuna como archivo de memoria y ecología cultural

“I am my language.
Until I can take pride in my language,
I cannot take pride in myself.”
Gloria Anzaldúa

Para los garífunas, el lenguaje es la base de su identidad cultural y una de las primeras formas de resistencia ante las presiones externas. No solo se constituye como un marcador de identidad que los distingue, sino que también actúa como vehículo de transmisión de conocimientos ancestrales, cosmovisión y prácticas ecológicas necesarias para su sobrevivencia y sostenibilidad. En un contexto marcado por movimientos migratorios forzados, la asimilación cultural y globalización, la preservación del idioma garífuna es crucial para evitar la desaparición de un pueblo que ha sostenido su identidad gracias a sus tradiciones. En este sentido, el cine, actuando como herramienta de memoria y representación cultural, se convierte en un archivo cultural vivo que documenta la fragilidad y resistencia de la lengua en sus distintos contextos, visibilizando las luchas lingüísticas que la comunidad afronta y contribuyendo a su preservación.

Este capítulo examinará cómo dos películas *Espíritu de mi Mamá* (1999) de Ali Allie y *Garífuna en peligro* (2012) de Rubén Reyes, tratan la relación entre lenguaje, diáspora y resistencia. Ambas películas abordan, desde distintas perspectivas, la pérdida y preservación del lenguaje garífuna. Mientras que en *El Espíritu de mi Mamá* se muestra una desconexión de la protagonista con su idioma, reflejo de su desplazamiento y pérdida

cultural en la diáspora, *Garífuna en Peligro* enfatiza la enseñanza del garífuna como un acto de resistencia ante la amenaza de su desaparición. A través del análisis comparativo de estas, se explorará cómo ambas películas funcionan como herramientas de revitalización cultural y reafirmación de la identidad garífuna, a la vez que muestran y registran la realidad de la crisis lingüística a la que los garífunas en la diáspora pueden enfrentarse.

Para tratar estos temas, se partirá desde dos perspectivas que están interconectadas y que permitirán profundizar el papel del lenguaje como espacio de resistencia cultural y territorial. Primero, desde las teorías de Gloria Anzaldúa y Stuart Hall, se analizará el lenguaje como territorio simbólico de resistencia frente a los procesos de colonización. En el contexto garífuna, hablar el idioma continúa siendo una forma de desafiar la asimilación cultural impuesta por el inglés y el español, mientras que su pérdida [especialmente a causa de la migración y la diáspora] acentúa el desarraigo cultural y la posterior fragmentación de la identidad. Tal como sostiene Hall, la identidad en la diáspora no es una esencia fija, sino un proceso de reconstrucción constante, donde la cultura y el lenguaje funcionan como anclas de memoria.⁸⁶

En segundo lugar, por medio de la ecocrítica, se analizará la relación entre el idioma y el territorio, argumentando que la desaparición del garífuna no solo afecta la identidad cultural, sino también debilita la transmisión de conocimientos ecológicos ancestrales, los cuales son fundamentales para la sostenibilidad comunitaria.

En esta primera sección, el análisis se enfocará en la relación entre el lenguaje garífuna y la experiencia de la diáspora, atendiendo a cómo el cine se convierte en un espacio de resistencia frente a los procesos de asimilación cultural y pérdida lingüística. A

⁸⁶ Hall: “cultural identity is not a fixed essence at all, lying unchanged outside history and culture. It is not some universal and transcendental spirit inside us on which history has made no fundamental mark.” (226)

partir de las ideas de Gloria Anzaldúa sobre el lenguaje como territorio simbólico y de Stuart Hall sobre la identidad como construcción cultural en contextos de desplazamiento, se examinará cómo la película *El Espíritu de mi Mamá* representa el idioma garífuna no solo como un marcador identitario, sino también como una herramienta de lucha frente a la desarticulación cultural que provoca la migración forzada.

Además, se pondrá especial atención en las decisiones narrativas y visuales que reflejan la desconexión con el idioma en contextos de desplazamiento, así como a las estrategias que proponen estas producciones para fomentar la enseñanza y recuperación de la lengua. Algunas preguntas que guiarán esta sección son: ¿cómo se representa la pérdida lingüística en la diáspora y qué consecuencias tiene para la identidad cultural? ¿De qué manera el cine garífuna puede contribuir a la revitalización del idioma como forma de resistencia? ¿Qué rol juegan los personajes, el entorno y la narrativa en la construcción de una memoria cultural que incluya el idioma como eje central? Estas interrogantes permitirán analizar cómo el lenguaje cinematográfico dialoga con las luchas lingüísticas del pueblo garífuna y ofrece herramientas simbólicas para su preservación.

De lenguas perdidas a formas de resistencia: el idioma garífuna en la diáspora

A lo largo de la historia, las comunidades garífunas han utilizado diversas estrategias para preservar su lengua, cultura y memoria frente a situaciones adversas. En este proceso, el arte ha desempeñado un papel central, siendo los ritmos y bailes unos de los referentes más conocidos de la cultura, sin dejar a un lado otros tipos de expresión estética. Si bien la tradición oral y escrita han sido fundamentales para preservar la identidad, en las últimas décadas han surgido nuevos formatos que han tomado un rol clave en los procesos de revitalización cultural, tal es el caso del cine.

Uno de los mayores retos para los garífunas que viven en la diáspora es la preservación de su idioma. El idioma garífuna es fruto de una rica mezcla que acarrea siglos de memoria colectiva, ya que ha sobrevivido a desplazamientos forzados, esclavitud y opresión. Sin embargo, en la actualidad se enfrenta a un enemigo más sigiloso pero no menos peligroso: el olvido. A diferencia de la violencia directa a la cual se enfrentó en el pasado, en la actualidad el garífuna enfrenta el riesgo de desaparecer a consecuencia de la asimilación lingüística en los países donde la lengua oficial es el español o el inglés, lo cual tiene grandes repercusiones en las nuevas generaciones que crecen fuera de los territorios ancestrales comunitarios.

Este tipo de pérdida no refleja un simple fenómeno cultural, por el contrario implica una ruptura y abandono con los valores y la identidad colectiva. Como discutimos en capítulos anteriores, para los garífunas el idioma no es solo una herramienta de comunicación, sino una de las marcas más grandes de pertenencia, un archivo vivo que mantiene los conocimientos ancestrales y los valores de todo un pueblo. En el caso garífuna, perder el lenguaje significaría también perder las formas de entender su cultura, su entorno y las formas de habitarlo.

La película *El Espíritu de mi mamá* es un ejemplo que refleja esta desconexión lingüística por medio de las experiencias vividas por Sonia, una mujer garífuna que tuvo que migrar hacia los Estados Unidos y regresa a Honduras tras la muerte de su madre. Desde las primeras escenas, Sonia se muestra como una figura desarraigada, incapaz de hablar garífuna, sin noción de sus costumbres o los elementos que marcan la vida dentro de la comunidad. Lejos de su gente y de su idioma, Sonia está en busca del sentido de sus sueños, una necesidad por reencontrarse, todo esto como producto de la desconexión con su madre. Es así que Sonia encarna toda una generación de garífunas que viven, nacen o

migraron a temprana edad hacia la diáspora y que cargan con una identidad en tensión, producto de una herencia fragmentada. La contextualización de Sonia deja claro el conflicto central: desconexión lingüística e identitaria.

En su obra *Borderlands/La Frontera* (1987) Gloria Anzaldúa plantea que vivir en una frontera cultural implica estar inmerso en un estado de negociación identitaria constante: “A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state of transition. (3) Para los que se encuentran en la diáspora, esta frontera no se limita a los espacios físicos que delimitan las naciones, sino que se extiende al lenguaje, al cuerpo y a la espiritualidad. Sonia, la protagonista de *El Espíritu de mi Mamá* es un ejemplo de este estado de transición ya que vive atrapada entre dos mundos: el de la cultura dominante estadounidense, que impone el inglés y el desapego cultural y el mundo ancestral garífuna, el cual está lleno de cantos, rituales y conexiones espirituales con la naturaleza. De esta forma, la trama se convierte en un reflejo de las experiencias de muchos migrantes garífunas, quienes producto de la discriminación sistemática, se ven amenazados con perder su herencia cultural.⁸⁷

En una de las escenas cruciales de la película, Sonia regresa a la playa e intenta comunicarse con su madre fallecida. Sin embargo, al sentirse agobiada, las palabras fluyen en inglés. Este momento es un claro ejemplo de la fractura entre la identidad y el lenguaje que vive Sonia como parte de la diáspora. Anzaldúa señala que “Ethnic identity is twin skin

⁸⁷ Aunque en este fragmento se destacan las tensiones entre el inglés y el garífuna, es importante mencionar que el español también ocupa un lugar complejo en esta interrelación. En *El Espíritu de mi Mamá*, Sonia ya ha experimentado un proceso de desplazamiento lingüístico en Honduras, donde el español (lengua dominante y oficial) ha marginado al garífuna en muchos contextos educativos y sociales. La película sugiere, aunque de manera sutil, que Sonia ha sido atravesada por múltiples fronteras lingüísticas, primero el español, que le impuso una distancia frente a su idioma ancestral, y luego el inglés, que representa un desarraigo aún mayor en el contexto migratorio. Así, su viaje es también una búsqueda de rearticulación identitaria frente a una triple frontera: cultural, espiritual y lingüística.

to linguistic identity - I am my language. Until I can take pride in my language, I cannot take pride in myself” (59). Esta escena refleja el impacto de la migración forzada y la asimilación cultural donde el inglés no solo representa el idioma extranjero, sino que impide la conexión con el pasado y la propia identidad. Como plantea Anzaldúa, la identidad étnica y lingüística puede interpretarse como “pieles gemelas”, inseparables e íntimamente conectadas. Para ella, el idioma que hablas es parte de quién eres. Lo anterior da un eco más profundo a la escena de Sonia: al no poder hablar garífuna, y al hablar inglés en un momento tan íntimo como contactar a su madre, se muestra cómo ha perdido parte de su identidad y de su cultura. Para terminar la escena, el reclamo de Sonia a su madre por no haberle enseñado su cultura, en el fondo, es un reclamo contra las circunstancias que las separaron, un reclamo en contra de un sistema que obliga a abandonar las costumbres y adoptarse a un mundo ajeno.

Esta desconexión no es únicamente personal, sino que revela lo que Gloria Anzaldúa describe como una *herida abierta* donde convergen dos mundos, esta es una metáfora potente para pensar sobre los espacios de dolor, desarraigo y transformación cultural. Aunque Anzaldúa se refiere a una frontera geopolítica entre México y Estados Unidos, donde “The U.S.-Mexican border es una herida abierta where the Third World grates against the first and bleeds. And before a scab forms it hemorrhages again, the lifeblood of two worlds merging to form a third country a border culture”. (3) el concepto puede extenderse para releer el desarraigo identitario que vive Sonia. La frontera donde ella vive quizás no es solo territorial, sino simbólica y cultural. Una herida que sangra debido a la pérdida de lengua, memoria e identidad colectiva. Esta pérdida invisible se manifiesta en su cuerpo, en sus sueños, en la imposibilidad de hablar su lengua pero

también, abre la posibilidad de renovación.⁸⁸ Si bien dicha herida sangra a causa de la pérdida identitaria, también abre la posibilidad de sanación.

El dolor que Sonia atraviesa refleja la violencia simbólica que experimentan los garífunas en la diáspora. Sin embargo, la decisión de la protagonista de dejar Estados Unidos y regresar a su comunidad marca el inicio de su sanación. A diferencia de lo que plantea Anzaldúa, Sonia no busca fusionar mundos para crear un *border culture*, sino restaurar el vínculo con su cultura ancestral. En otras palabras, la sanación no proviene de habitar entre dos espacios, sino volver al uno, el suyo.

La decisión de Sonia de dejar Estados Unidos y regresar a su comunidad representa el inicio de esa sanación. A diferencia de lo que propone Anzaldúa con la creación de un *border culture*,⁸⁹ donde dos mundos se fusionan para crear un tercero, Sonia no busca habitar. Su camino no es la fusión, sino el reencuentro. Para ella, la sanación no surge en el mestizaje cultural, sino en el retorno, en volver al territorio, a la lengua y al archivo vivo de su comunidad.

La playa, el canto, los rituales familiares, todo ello propone un espacio simbólico en el que Sonia empieza a reconstruir los lazos rotos. En lugar de hibridar identidades se apropia de la suya. Así, la película no solo narra una historia de retorno, sino que ofrece una crítica a los procesos de asimilación que fragmentan a las comunidades garífunas. El cine,

⁸⁸ En *Borderlands/La Frontera*, Anzaldúa construye una teoría de la identidad que parte del quiebre, del desgarramiento entre mundos, lenguas y culturas, y entiende la frontera como un territorio de duelo, pero también de creación y de potencialidad para el cambio.

⁸⁹ Anzaldúa propone que del choque entre dos mundos puede surgir una *border culture*, es decir, una identidad híbrida que combina elementos de ambas realidades, donde la frontera genera una nueva forma de ser y un nuevo lugar en donde pertenecer. En cambio, para Sonia [y para muchos garífunas] la respuesta frente a esa “herida abierta” no es la mezcla, sino la recuperación: volver a las raíces, al idioma y a los rituales como forma de sanar. Ambas posturas —crear algo nuevo o reafirmar lo ancestral— son formas válidas de resistir a los sistemas que se niegan a aceptar las identidades culturales diversas. Aunque el caso garífuna, a diferencia del chicano, la idea propuesta por Anzaldúa brinda nos ayuda a visualizar/pensar en esa herida abierta y en las distintas maneras de enfrentarla.

en ese sentido, funciona como un espacio de resistencia y rearticulación del archivo cultural garífuna. Un testimonio vivo de que, incluso cuando hay pérdida, también puede haber recuperación.

Su viaje a Honduras y su participación en el ritual del Dügü marcan un proceso de reintegración, una reconexión con su familia y su comunidad. Por ello, este ritual marca un momento crucial en la trama de la película, pues condensa el conflicto identitario que atraviesa Sonia y señala el inicio de su sanación. Aunque su identidad ha sido fragmentada a causa de la migración y asimilación, todavía existen raíces vivas que son capaces de regenerarse.⁹⁰

En la lógica espiritual garífuna, la madre de Sonia permanece atrapada entre dos mundos y necesita este ritual para descansar en paz y encontrarse con los ancestros. Dentro de las costumbres garífunas, más allá de lograr el descanso del alma en pena, el Dügü es también un acto individual de sanación, un puente de generaciones, entre los vivos y el mundo de los muertos. En este ritual, donde toda la comunidad se reúne, cantan y preparan comida ancestral que honra la memoria de los difuntos, se reactiva la memoria colectiva haciendo que el mismo se convierta en una forma de resistir el olvido. El Dügü, entonces, se presenta como un archivo cultural vivo, ya que se mantiene vigente por medio de los cuerpos y las voces de la comunidad. Por medio de la representación de este ritual, el cine pasa a convertirse en un espacio simbólico de resistencia frente a la pérdida lingüística, ya que refleja cómo el lenguaje y las tradiciones siguen resistiendo por medio de prácticas

⁹⁰ Esta interpretación no implicaría una problemática con la dicho por Anzaldúa, sino una ampliación a la manera en que se aplican las propuestas. La idea de una herida abierta sigue siendo útil para pensar en el desarraigo y las formas en que sus víctimas lograr enfrentarlo. La diferencia radica en la manera en que se aplica la estrategia: mientras que los chicanos/hispanos crean un *tercer espacio*, en el contexto garífuna de Sonia, la resistencia es manifestada como recuperación de su cultura. Este cambio podría atribuirlo a la amenaza constante de la lengua, los rituales y la espiritualidad.

vivas y continuas. Al habitar en el pensamiento cotidiano, su fuerza reside en las experiencias vividas, en la comunalidad y la memoria.

Gracias a la forma en que se presenta el ritual del Dügü en la película, el cine mismo pasa a convertirse en un espacio simbólico de resistencia frente a la pérdida lingüística y cultural. Lejos de limitarse a documentar una tradición, esta escena sirve para transmitir su vitalidad. En la pantalla, el Dügü sobrepasa el aspecto ceremonial ya que muestra distintos elementos culturales, como el lenguaje o el movimiento, que lejos de ser simples manifestaciones folclóricas, son expresiones profundas de una identidad que se rehúsa a desaparecer. Al captar estas prácticas comunitarias, el cine no solo las preserva, sino que las afirma, demostrando cómo la lengua y la cultura se sostienen por medio de la memoria, hasta convertirse en activas de resistencia.⁹¹

Es en este punto donde cobra sentido el pensar en la identidad desde una perspectiva más amplia. Al hablar de la identidad cultural en contextos de la diáspora, Hall argumenta que la identidad no es fija, sino que se convierte en un proceso dinámico de reconstrucción.⁹² Así, los actos de resistencia no surgen en el vacío, sino por un contexto histórico marcado por violencia y opresión. En este marco, la lucha de Sonia por reconectarse con su herencia no puede leerse únicamente como un viaje personal o individual, sino como un proceso colectivo de recuperación cultural. En palabras de Hall

⁹¹ Al sanar a Sonia de su asimilación forzada y a su madre penitente, el Dügü sigue cumpliendo la función establecida dentro de la comunidad. Comunicarse con el espíritu de los ancestros para sanar al ser vivo que está sufriendo o está enfermo. En otras palabras, gracias al alma en penitencia de la madre es que Sonia puede vivir en tranquilidad nuevamente y asegurar el futuro de las siguientes generaciones dentro de la cultura garífuna: su hija.

⁹² Como explica Stuart Hall: “Cultural identity is not a fixed essence at all, lying unchanged outside history and culture. It is not some universal and transcendental spirit inside us on which history has made no fundamental mark. It is not once-and-for-all. It is not a fixed origin to which we can make some final and absolute Return” (*Cultural Identity and Diaspora*, 1990, p. 225). Esta cita resalta que la identidad cultural es un proceso dinámico y en constante transformación, especialmente en contextos de diáspora.

“Cultural identity... is a matter of becoming' as well as of 'being'. It belongs to the future as much as to the past.” (225)

La historia de Sonia encarna la visión de Hall sobre la identidad cultural en contextos de desplazamiento. Para Hall, la identidad no es una esencia fija, sino un proceso en constante transformación marcado por la historia, el lugar y la experiencia. Sonia, al migrar a los Estados Unidos, se distancia de su cultura y sus raíces, lo cual se evidencia en una escena clave al regresar a la playa donde creció. Al querer comunicarse con su madre, comienza a hablar en inglés. Esto revela no solo una fragmentación de identidad, sino también el peso de la asimilación cultural. Sin embargo, el regreso a la comunidad y la participación del ritual le permiten iniciar un proceso de reconstrucción, un acto de *becoming*, en el que la memoria colectiva comunitaria actúa como medio de restauración. Así, la película muestra cómo la identidad garífuna no se basa en una esencia fija, sino que se reactiva y reasigna en el movimiento, el desarraigo y la resistencia.

El regreso de la protagonista no es solamente un desplazamiento físico, sino un retorno simbólico hacia sus raíces. En su intento por, reconstruir su identidad, se reconecta con la cultura garífuna por medio del lenguaje, la espiritualidad y los rituales. Este acto de conexión es, al mismo tiempo, un gesto de resistencia frente a la pérdida cultural que ha marcado su vida en la diáspora. Así, este ritual ancestral no solo honra a los muertos, sino que activa una memoria viva que permite a Sonia iniciar la reconstrucción de su cultura. Su camino, como sugiere Hall, no es lineal o lejos de tensiones, sino que refleja las contradicciones inherentes a toda identidad diaspórica.⁹³

⁹³ Como fue mencionado al inicio de esta sección, Hall plantea que la identidad cultural no es algo fijo ni lineal, sino un proceso complejo y contradictorio, especialmente en contextos de desplazamiento. En su ensayo *Cultural Identity and Diaspora* (1990, p.225), sostiene que la identidad es tanto “ser” como “llegar a ser” y las rupturas y pérdidas son parte del proceso.

La película sugiere que la identidad garífuna no se hereda de forma automática, sino que se reactualiza continuamente por medio de las prácticas comunitarias. En ese sentido, lo que parecía perdido puede ser reencontrado. La ruptura de los individuos con sus vínculos comunitarios no implica una desaparición o pérdida definitiva, ya que siempre existe la posibilidad de renacer. Como plantea Hall, la identidad cultural es un proceso abierto y transformador.

El cine, las tradiciones y el lenguaje

El cine, como medio de expresión estética, no solo representa las historias de las personas o de los pueblos, sino que también puede funcionar como una herramienta para la transmisión de conocimiento y la preservación de saberes, que sin este, podrían quedar relegados o en el olvido. En el caso de *El Espíritu de mi Mamá*, tanto el lenguaje como las tradiciones garífunas no son meros componentes decorativos culturales, sino elementos centrales de la narrativa. Por medio del papel de Sonia, la película recupera una red de prácticas orales, rituales comunitarios y los elementos guardados en el conocimiento ancestral que serán necesarios para la ejecución del Dügü, que están en riesgo de desaparecer en un contexto marcado por los desplazamientos y migraciones, tal es el caso de la protagonista.

A lo largo de filme, el idioma se convierte en un elemento indispensable durante las diversas interacciones, en ocasiones breve, a veces susurrado, pero siempre deseado. Sonia crece alejada del idioma, en la mayoría de los casos incapaz de nombrar con sus propias palabras el lenguaje que la conectaría a sus raíces. El hecho de que en su primer intento de hablar con el espíritu su madre haya utilizado el inglés, idioma que en ese momento le permitía sobrevivir dentro de la diáspora estadounidense, revela un mensaje muy significativo: la migración afectó las líneas de transmisión cultural de Sonia, dejando vacíos

que a veces no pueden llenarse. Sin embargo, la película no se detiene en el sentimiento de nostalgia o en lamento por su pérdida, sino que nos brinda una alternativa, la recuperación del origen de la protagonista.

Es aquí donde el pensamiento de Hall toma relevancia para el análisis de la obra. Para él, la identidad está conformada por un proceso en construcción que está dispuesto a renegociar parte de su historia, tanto del pasado como del presente. “Cultural identities are the points of identification, the unstable points of identification or suture, which are made, within the discourses of history and culture. Not an essence but a positioning” (Hall, p226). Según el planteamiento de Hall, la cultura es un sistema de representación, son las prácticas en las que los sujetos negocian su pertenencia. Desde esta perspectiva, el cine se convierte en un espacio en que estas representaciones pueden ser reelaboradas donde los símbolos y el lenguaje comunitario son visibilizados por otras personas, lo cual podría abrir la puerta a que nuevas personas comiencen el camino para renegociar su pasado.

Aunque la película no explica el Dügü como lo haría un documental etnográfico, muestra un proceso profundamente corporal y sensorial, ya que es encarnado. Por medio de la cámara es posible introducirse en la escena, el lente se detiene en los rostros, las manos que elaboran la comida, los cuerpos que bailan y las voces que transfieren la memoria. Cada uno de estos elementos comunica una forma de conocimiento que no necesita traducción, son los saberes performativos, las tradiciones transmitidas a través del cuerpo y la colectividad. En este sentido, *El Espíritu de mi Mamá* se apega a lo que Gloria Anzaldúa denomina una práctica de “reclamación del cuerpo espiritual y cultural”, en donde las mujeres en contextos racializados se vuelcan a reclamar su memoria en formas que desafían

la lógica colonial.⁹⁴ Como Anzaldúa afirma: “The struggle has always been inner and is played out in the outer terrains. Awareness of our situation must come before inner changes, which in turn come before changes in society. Nothing happens in the 'real' world unless it first happens in the images in our heads” (p. 87).

Además del lenguaje hablado y los componentes que interactúan en la ceremonia, el vínculo con los elementos naturales demuestra su importancia dentro de las tradiciones. El mar, la arena y otros elementos naturales, lejos de ser parte del paisaje son portadores de sentido y canales de comunicación entre mundos. Por medio de estos símbolos es como los garífunas transmiten el conocimiento,⁹⁵ no solo a través de las palabras, sino mediante lo corporal que se entrelaza con lo ancestral, el pasado y el presente. La lengua, entonces, no es solo un idioma, son los gestos, el ritmo y al mismo tiempo es el silencio cargado de significado. En este contexto, la ceremonia del Dügü no es solo un ritual, sino un acto lingüístico expandido, donde la colectividad se centra en el cuerpo, los cantos y la naturaleza. El cine, en este caso, permite que estos actos circulen más allá de la intimidad de las comunidades, más allá de la vida de Sonia, todo se convierte en parte del archivo

⁹⁴ Es importante notar que aunque el Dügü puede tener participantes masculinos, son las mujeres las encargadas de realizar la mayoría de los preparativos. Los hombres son parte activa del ritual, pero al momento de la preparación de los alimentos son las mujeres las que transmiten el conocimiento por medio de cantos. Esta forma de transmisión de conocimiento de manera oral es normal dentro de la cultura garífuna, puede tomarse como ejemplo la siembra, limpieza y recolección de los alimentos en las parcelas de tierra comunitarias, donde son las mujeres y los niños los encargados de dichas labores. En dichas tareas, los cantos y la musicalidad son los elementos que marcan el ritmo del trabajo, al mismo tiempo son pasados entre generaciones. Dichos cantos son parte de la memoria colectiva de la comunidad y parte vital de su supervivencia.

⁹⁵ Algunos ejemplo de esta comunicación podrían ser, cuando la madre, ya fallecida, entrega a Sonia una flor como símbolo de ese paso del mundo espiritual al natural. El hablar con su madre, usando el mar y la llegada de los garífunas por medio del mar se constituyen como forma de comunicación entre vivos y muertos, los anteriores solo son algunos de los ejemplos.

cultural vivo que desafía el olvido,⁹⁶ y en el cine, a diferencia de textos escritos, estos elementos pueden ser mostrados

Al final del filme, Sonia ya no es la mujer que huyó de su cultura, ya no es una desconocida en su propia tierra. Su retorno y participación en los rituales la transforman en una figura eslabón. Alguien que conecta el pasado con el presente, lo ancestral con lo contemporáneo. Al reencontrar su lengua y comprender el valor espiritual de sus raíces, Sonia se convierte en transmisora cultural, abriendo el camino para que su hija acceda a esa herencia.⁹⁷ La imagen final, donde todas las mujeres cantan y entran al mar no es solo una despedida, sino una reafirmación de la continuidad. El cuerpo de Sonia se convirtió en un contenedor vivo de cultura, ahora es parte del archivo vivo.

La historia de Sonia nos recuerda que la identidad no es un lugar fijo al que se llega, sino un proceso en donde las historias que viven en el pasado esculpen el futuro. Su retorno a Honduras no busca restaurar la visión exacta de su pasado, sino abrir un nuevo espacio donde las tradiciones y el presente entren en diálogo. En este cruce entre la ausencia materna y el deseo de reconectarse, el ritual se convierte en el puente que permite transformar la pérdida de su madre en una reconexión con su cultura.

Más que la nostalgia por lo perdido, el viaje de Sonia es una elección, recuperar el vínculo con la cultura y con la lengua. El silencio que estaba alrededor de su identidad se rompe y ahora se niega a desaparecer. En esta acción de retorno no hay una mirada romántica al pasado, sino una decisión por el futuro, en el que la cultura será parte de su historia. Es así como la película *El Espíritu de mi Mamá* no solo representa un acto íntimo

⁹⁶ Es importante notar que la película representó el lenguaje y las prácticas garífunas sin ningún tipo de extravagancia, exotismos o traducciones que la hubiesen reducido. Por el contrario, se asume una posición libre y clara: permitir que la cultura hable por sí sola, convirtiéndonos en parte de la acción y tradiciones.

⁹⁷ Sonia personifica una identidad en movimiento que se reasigna hacia el futuro.

de sanación, sino también un vehículo para mantener una memoria colectiva que resiste y se niega a desaparecer.

Territorios en disputa: Introducción a los ejes temáticos de análisis

Dividir la estructura y abordar las películas por separado responde tanto a una necesidad práctica como metodológica. Esta organización facilita una lectura más clara de los temas que cada obra propone, facilitando una mejor comprensión de cómo se construyen distintas formas de entender el despojo, el desplazamiento y la resistencia desde el cine garífuna. Esta organización no implica que los temas no dialoguen entre sí, sino que permite resaltar detalles estéticos y narrativos de cada obra.

Aunque aún es limitada, la producción fílmica garífuna ha comenzado a emerger como una herramienta importante para la preservación cultural y la denuncia social. En la década de 1990 el cine garífuna comienza a crear su espacio de representación, abordando una variedad de temas que hablan giran en torno a la vida garífuna, despojo territorial, revitalización del idioma, migración, entre otros. A diferencia de otras obras cinematográficas, el cine garífuna ha surgido de esfuerzos comunitarios y autogestionados, con actores no profesionales y un enfoque que habla de la identidad garífuna. Aunque el número de películas sigue siendo reducido, dichas obras han tenido un impacto académico e internacional en distintos festivales fílmicos y dentro de las comunidades en la diáspora, lo cual ha convertido las distintas producciones en referentes claves del audiovisual afro-centroamericano.⁹⁸

⁹⁸ Cabe mencionar que la mayoría de las producciones garífunas o aquellas que se centran en la cultura garífuna adoptan el formato documental o etnográfico. Si bien los temas de dichas producciones tienen relación con las obras de ficción, tanto *El espíritu de mi Mamá* como *Garífuna en peligro* representan una excepción dentro de un panorama dominado por los registros testimoniales y comunitarios. Hasta el momento, estas dos producciones son las principales obras de ficción realizadas desde una perspectiva garífuna o con fuerte participación garífuna, ampliamente reconocidas y difundidas.

Los ejes que se desarrollarán, como la violencia lenta, la ruptura en la transmisión cultural, la espiritualidad del territorio, la lengua como forma de resistencia o el cuerpo como archivo, nacen de una lectura detallada del contenido y la simbología de ambas películas, así como del contexto sociocultural en el que fueron producidas. Desde esta perspectiva, el cine no solo representa realidades, sino que actúa como un archivo vivo que preserva y transmite memorias.

En las páginas que siguen, el lector encontrará análisis que buscan tender puentes entre las imágenes y las ideas, entre lo estético y lo político, con el objetivo de entender cómo el cine se convierte en una herramienta clave para pensar la identidad garífuna en contextos de disputa territorial.

Territorios en disputa: cine, desplazamiento y memoria.

Una vez establecido que el lenguaje y la tradición son ejes fundamentales para la construcción de la identidad garífuna, es necesario entender cómo el territorio es un elemento esencial para la continuidad de dicha identidad. En las comunidades garífunas, la tierra no es simplemente un espacio físico donde se habita, es parte de la ancestralidad de la comunidad y su historia. La relación entre los garífunas y su entorno natural se manifiesta por medio de los rituales, sus cantos y las historias transmitidas de manera oral, que unen el presente con los ancestros, estableciendo de esa forma un modo de vida que está fundamentado en el territorio. Sin embargo, estas conexiones han sido amenazadas por distintas formas o agentes a lo largo del tiempo,⁹⁹ siendo los procesos de privatización y

⁹⁹ Entre las dinámicas que han presionado a las comunidades garífunas se pueden mencionar el colonialismo, movimientos racistas promovidos por las políticas bananeras, desplazamientos forzados en momentos críticos históricos (véase Kenny Castillo en la *Apuntes sobre la migración garífuna en relación a la caravana migrante de hondureños 2018* en el apartado de “Historiografía de la emigración Garífuna desde Honduras”) entre otros.

turismo los más recientes. El cine garífuna, en este contexto, nace como una herramienta para denunciar el despojo territorial y para proponer formas de resistencia cultural.

En esta sección de análisis se propone explorar cómo las películas garífunas *El Espíritu de mi Mamá* (1999) de Ali Allie y *Garífuna en peligro* (2012) de Rubén Reyes, abordan el tema del despojo territorial desde dos enfoques complementarios: lo espiritual y lo político. Si bien ambas películas muestran los efectos que tiene la pérdida del territorio sobre la identidad garífuna, cada una lo aborda desde perspectivas distintas. En *El Espíritu de mi Mamá*, el territorio se muestra como un espacio de sanación, un lugar donde es posible reconectar con la memoria colectiva. La tierra no solo guarda la cultura, sino que sirve de puente hacia los ancestros. En cambio, en *Garífuna en Peligro* se aborda la pérdida de las tierras comunales desde una narrativa de resistencia política, en la cual la comunidad se organiza para enfrentar la amenaza del despojo inminente por parte de los inversionistas turísticos.

La elección de centrar esta sección del capítulo en el territorio como otro eje de análisis cultural sigue la línea trazada entre las películas. Si el primer apartado establece cómo el lenguaje es un componente esencial de identidad y que el cine puede servir como archivo cultural para su preservación, ahora es necesario observar cómo la tierra se convierte en el escenario donde se libran estas luchas por la supervivencia cultural. Perder un territorio no solo implica la reubicación física de las comunidades, sino que desencadena una forma de violencia lenta, como plantea Rob Nixon, donde los efectos de este despojo y destrucción se acumulan a lo largo del tiempo y en muchas ocasiones no son visibilizados por los medios de comunicación oficiales.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Al hablar de medios de comunicación oficiales hago referencia a los noticieros nacionales ya en el pasado, las opiniones han sido filtradas con tintes políticos o posturas que apoyan a distintos organismos o

Este capítulo está estructurado a partir de dos ejes fundamentales. Primero, se analiza cómo opera la violencia lenta del despojo territorial en ambas películas, examinando el proceso y las consecuencias a largo plazo del desplazamiento. Segundo, se aborda el problema desde una crítica al capitalismo, utilizando conceptos como el de “acumulación por desposesión” de David Harvey. Con la ayuda de estos marcos teóricos, el cine se examina no solo como una forma de representación de la problemática comunitaria, sino como un acto de resistencia que ahonda en la importancia del territorio en la vida garífuna.

Violencia lenta, amenaza existencial

En esta sección se compara las películas *Garífuna en peligro* (2012) y *El Espíritu de mi Mamá* (1999) con el objetivo de analizar cómo ambas representaciones de cine garífuna tratan las tensiones relacionadas con desplazamiento, territorio y memoria. En primer lugar, se examina cómo opera la violencia lenta del despojo territorial en ambas películas, tomando especial atención tanto al proceso como a las consecuencias prolongadas del desplazamiento, tanto físicas como simbólicas. En este apartado se vuelve a abordar el planteamiento de Rob Nixon desde una perspectiva distinta,¹⁰¹ centrando la mirada en los efectos acumulativos de la separación/desarraigo, los vínculos rotos con el territorio y las secuelas culturales y emocionales que deja este tipo de violencia.

Por esto, comenzaremos por analizar cómo esta forma de violencia lenta se materializa en ambas películas, teniendo en mente que el despojo no siempre se presenta

inversionistas. Aunque en Honduras existen gran número de medios digitales de noticias, no se han brindado las plataformas adecuadas para resolver estos conflictos.

¹⁰¹ Una primera aproximación a la *Violencia lenta* de Rob Nixon se abordó en capítulos anteriores, enfocándonos en las prácticas performativas como forma de resistencia. Aquí, vamos a retomar esta teoría para analizar el despojo del territorio desde lo afectivo, lo comunitario, explorando cómo el cine lo representa y brinda las estrategias para confrontarlo.

por medio de imágenes en primer plano, sino por gestos mínimos y silencios importantes. Tanto *El Espíritu de mi Mamá* como *Garífuna en peligro* retratan los efectos prolongados del desarraigo y la pérdida constante de los lazos culturales.¹⁰² En ambos filmes el desplazamiento va más allá de una cuestión geográfica, una manifestación del cuerpo, el lenguaje y las tradiciones. Nixon conceptualiza este tipo de daño como “violencia lenta”, es otras palabras, una violencia que se va acumulando, no es explosiva, ya que va infiltrándose en el día a día, hasta integrarse en los actos sociales de las comunidades vulnerables.¹⁰³

El Espíritu de mi Mamá

En el *Espíritu de mi Mamá*, Sonia ha crecido en los Estados Unidos, lejos de su comunidad garífuna. El viaje de regreso a Honduras, motivado por la necesidad de cumplir un rito en honor a su madre fallecida, termina revelando la distancia cultural que la separa de sus raíces. Desde las primeras imágenes, el filme revela una violencia que opera a nivel íntimo, Sonia habita en un espacio impersonal donde trabaja para otros y está desconectada de sus raíces. La distancia con su lugar de origen no es solo física, sino emocional y cultural.

Algunas de las escenas claves comienzan con Sonia en el transporte que la lleva a su pueblo natal, su postura, forma de hablar y movimientos corporales parecen ser torpes o vacilantes. Las primeras escenas muestran a una Sonia con actitud observadora: frente al

¹⁰² Es interesante notar que ambas películas van retratando dicha pérdida cultural de forma constante y no por medio de eventos espectaculares o catastróficos, en otras palabras, por medio de la violencia lenta pero constante.

¹⁰³ Véase el apartado *Del capitalismo a la violencia lenta* en el segundo capítulo de esta disertación. “By slow violence I mean a violence that occurs gradually and out of sight, a violence of delayed destruction that is dispersed across time and space, an attritional violence that is typically not viewed as violence at all” (Nixon 2). Nixon introduce el concepto de violencia lenta para describir aquellas formas de violencia que no son inmediatas o espectaculares, pero que al ser implementadas de manera gradual y en muchas ocasiones imperceptibles, van generando en las comunidades vulnerables un impacto profundo y que deja huellas duraderas.

mar, los caminos de tierra de la comunidad, dentro de las casas ajenas, con una mirada de alguien que “no pertenece a ese lugar”. Su desconexión es evidente, no sabe cómo se realizará la ceremonia, no habla el idioma con fluidez y necesita guía de sus familiares de manera constante. Estos momentos revelan que el desplazamiento de Sonia no solo fue físico y que la violencia lenta se manifiesta como un vacío entre generaciones, lo cual le impide conectarse con la memoria colectiva garífuna. Aunque la escena es poderosa, no encarna el sufrimiento explícito, solo muestra la incomodidad de Sonia, una postura silenciosa frente a los cantos y rituales. En este silencio es donde los espectadores pueden percibir el verdadero peso de su separación cultural.

Si bien las escenas muestran una vuelta al origen, su regreso al territorio es una búsqueda de sanación personal y espiritual. La ceremonia que Sonia realiza al final, guiada por las mujeres mayores de la comunidad, actúa como una forma de reinscribirse tanto al territorio como a las tradiciones; es la manera en que Sonia vuelve a pertenecer. Sin embargo, queda la incertidumbre ¿Es la reapropiación automática o total? Una pregunta que a primera vista no queda clara. Al parecer, Sonia nunca recupera completamente la lengua, lo cual sugiere que la reintegración no fue completa. Esto sugiere que el daño producto de la separación, es profundo, que aunque hay intentos de reconstrucción, las consecuencias de haber abandonado sus costumbres pueden ser duraderas. Este punto se alinea con el concepto propuesto por Nixon cuando explica que la violencia lenta no solo destruye, sino que impide que se regenere lo destruido.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Nixon explica “By slow violence I mean a violence, that occurs gradually and out of sight, a violence of delayed destruction that is dispersed across time and space [a violence] that is typically, not viewed as violence at all. [It is not] neither spectacular nor instantaneous, but rather incremental and accretive, its calamitous repercussions playing out across a range of temporal scales. (2)

Otra dimensión de violencia lenta dentro del filme es la maternidad interrumpida. Sonia, como madre, tiene que encarar los resultados que provoca una fractura cultural a causa del desplazamiento. A primera luz, la película sugiere que no basta con ser madre biológica, sino que la maternidad garífuna implica ser portadora de memoria cultural. En las primeras escenas de la película, Sonia no hace ninguna referencia al idioma de su madre, todas las conversaciones son en español e incluso en inglés. Aunque al parecer esto podría ser una omisión inocente, revela una desconexión de lo que significa ser madre dentro de la cultura garífuna. Sonia no tiene la posibilidad de transmitir a su hija una cultura que ella misma carece. En esta dinámica cotidiana de invisibilización cultural es donde la violencia lenta muestra su impacto. No por medio del trauma explícito, sino por la continuidad.

Más adelante, cuando Sonia regresa a Honduras, se da cuenta que hay un universo de saberes que nunca podrá enseñarle a su hija, puesto que los ha olvidado o nunca los aprendió. La maternidad, entonces, se convierte en un nuevo territorio afectado por el desarraigo. No solo el cuerpo de Sonia ha migrado, también su capacidad de transmitir una cultura que nunca pudo desarrollar. Luego de la colaboración por parte de sus parientes para realizar el ritual para su madre, Sonia se nota desconcertada al ver el grupo de mujeres realizando los preparativos, cantando, bailando mientras preparan la ceremonia. Durante la celebración, su expresión es una mezcla entre extrañeza y tristeza. Sonia aparenta estar en un estado de tensión ya que no forma parte de ese mundo, pero sabe que le pertenece. Este deseo de pertenecer se entrelaza con la pérdida de los saberes, dando como resultado una madre que no tiene la posibilidad de darle un legado a su hija. La violencia lenta se presenta en estas acciones como una herida entre generaciones. La figura de la madre muerta es quien comienza el proceso de sanación de esta herida abierta, ya que es ella quien aparece

en los sueños de Sonia pidiendo una reparación por medio del ritual. En este contexto, la recuperación de la maternidad se vuelve algo transgeneracional. La madre muerta empuja a la hija a reconectarse con la tierra, con el ritual y con los saberes que guardan las matriarcas en su linaje femenino.¹⁰⁵

Es interesante ver cómo, en las últimas escenas del ritual, la comunidad garífuna aparece despoblada, con muy pocos jóvenes en las escenas pero con una espiritualidad que resiste.¹⁰⁶ Esta imagen del territorio, que se va quedando vacío es, una representación visual de la violencia lenta del desplazamiento. Lo que se pierde, hablando de la juventud y la migración, no desaparece de golpe, sino que se va mostrando sus efectos con el tiempo: por cada migrante que no regresa, la lengua y las costumbres no se siguen transmitiendo.

Por último, la dimensión espiritual del territorio emerge como uno de los simbolismos más potentes de la película. Desde la petición inicial de la madre hasta la escena final de la película, el filme confiere a los elementos naturales la importancia de un sujeto espiritual cargado de significados.¹⁰⁷ En otras palabras, el aspecto espiritual también sufre una reconfiguración posterior a su regreso. Un ejemplo de lo anterior es cuando Sonia, guiada por las mujeres mayores de la comunidad, entra a la casa donde se llevará a cabo la ceremonia. Todo lo que estaba alrededor en la escena, los objetos, los cantos y los tambores no son solo decorativos, sino expresiones vivas de la cosmovisión garífuna, una unión entre el territorio y los elementos naturales que se entrelazan con lo espiritual. El

¹⁰⁵ La reconexión con la tierra es parte de un proceso difícil, ya que los puentes maternos fueron rotos como producto de la migración. Dentro de la película la maternidad no solo se reduce a la crianza, sino al enriquecimiento cultural que nunca pudo ser completado a causa de la migración.

¹⁰⁶ Aunque la población es poca, mantienen una espiritualidad sin fisuras, la violencia en contra de las tradiciones es inexistente dentro de las actuaciones de la comunidad.

¹⁰⁷ El hacer esta diferenciación entre un espacio físico y un sujeto espiritual va de la mano con la importancia del medio ambiente dentro del imaginario garífuna. Los elementos naturales tienen sus propios significados, sus voces que les dan la posibilidad de comunicarse con los personajes o servir de canal de transmisión de conocimiento.

espacio doméstico se transforma en un altar, de lo cotidiano al archivo vivo, donde la relación entre vivos y muertos se expresa por medio de las tradiciones. En este contexto,¹⁰⁸ la película muestra la forma en que las tradiciones resisten por medio de las mujeres dentro de la comunidad, ya que sostienen una relación simbiótica con la tierra y sus ancestros.

Esta conexión entre los elementos naturales y los protagonistas se entrelaza a lo largo del filme. Un ejemplo de esta relación ocurre cuando Sonia se sienta sola en la playa, observando el mar. No hay un diálogo como tal, solo un primer plano entre el océano y la protagonista, el cual está acompañado por el sonido de las olas y el viento. Aunque no es visible, existe un diálogo entre Sonia y una presencia espiritual. La playa no es solo un paisaje, sino un espacio sagrado donde la comunidad celebra la vida y sirve de puente entre la memoria y la espiritualidad. Al estar lejos del medio ambiente y de sus tradiciones, este vínculo es inexistente en Estados Unidos, lo que refleja la idea de que las tradiciones están anclada tanto al territorio como a las costumbres y elementos naturales. El despojo territorial no solo implica la pérdida, sino la imposibilidad de ejercer sus costumbres.

Por tanto, la dimensión espiritual del territorio funciona también como resistencia ante la violencia lenta. Aunque Sonia no domina los rituales ni entiende del todo la profundidad de los mismos, la ceremonia le permite comenzar a restablecer los lazos entre el entendimiento y la espiritualidad comunitaria. Como acto final, el cuerpo y mente de Sonia se convierten en parte del archivo, canalizando memorias, no del todo perdidas, hacia las futuras generaciones. De esta forma, la espiritualidad no opera como un elemento pasivo o decorativo, sino como una práctica activa de reencuentro, reconstrucción identitaria y resistencia frente al olvido impuesto por el desarraigo y el desplazamiento.

¹⁰⁸ Nixon sugiere que la violencia lenta borra estas formas de conexión al descomponer o fracturar los contextos comunitarios que les dan sentido.

Garífuna en peligro

A diferencia de *El Espíritu de mi Mamá*, donde la protagonista regresa a un territorio del que ha estado físicamente ausente, *Garífuna en peligro* nos presenta a Ricardo, un sujeto históricamente arraigado a su comunidad. Un territorio que, más que un simple espacio geográfico, es el eje vital de la comunidad. Desde el inicio de la película es posible notar que el conflicto central no es la expulsión masiva o un enfrentamiento armado, sino una negociación aparentemente legal que amenaza con reconfigurar por completo la vida comunitaria y los territorios ancestrales, en caso de quedar alguno.¹⁰⁹ Aquí, lo que está en juego no es el título de la tierra, sino los elementos naturales esenciales para la vida garífuna. Aunque la serie de cambios y transformaciones irreversibles del paisaje tendrán un grado de violencia más rápida, los vínculos sociales y los modos de vida serán los que vivirán en primera línea los efectos de la violencia lenta.

Como se abordó anteriormente, la violencia lenta puede adoptar distintas formas, en unas más visibles que otras, pero todas igualmente destructivas en sus efectos. Luego de la negociación entre Miguel, el hermano de Ricardo, y el apoderado legal del complejo turístico que pretendía comprar las tierras garífunas asignadas a su familia, es evidente una interacción marcada no por violencia explícita, sino por una presión constante y desgastante durante la negociación. Este tipo de violencia opera por saturación: saturación de promesas, de lenguaje técnico, de expectativas o por amenazas. En medio de esta presión, impulsada

¹⁰⁹ En la actualidad, existe comunidades garífunas desplazadas por proyectos turísticos en la costa atlántica de Honduras, como Indura Beach and Golf Resort en Tornabé o la zona de desarrollo turístico “Prospera” en Roatán. Estos son ejemplos reales y actuales de cómo los procesos de acumulación por desposesión descritos por David Harvey operan bajo la lógica de despojo legalizado, a manos de autoridades hondureñas. Estos proyectos han provocado el desplazamiento de comunidades enteras, la privatización de tierras comunales y la ruptura del tejido cultural local. En este contexto, *Garífuna en Peligro* resulta especialmente relevante al dramatizar estos conflictos y brindar la perspectiva de las personas dentro de la comunidad antes dichos proyectos.

por su novia, la esperanza de crecimiento, la falta de empleo o las ideas del “progreso”, la violencia termina socavando la convicción de Miguel, llevándolo a pensar que la venta del terreno era inevitable, algo que en otras circunstancias habría rechazado.¹¹⁰

Este desgaste no solo se limita a las decisiones económicas, sino que puede verse reflejada en las emociones y acciones de quienes resisten. Este desbalance también está presente en los silencios y acciones de Ricardo, el protagonista, quien representa la resistencia política. A diferencia de las figuras heroicas, Ricardo no tiene todas las respuestas, tiene dudas, emociones e incluso discute con su familia. Pero lejos de debilitarlo, esta vulnerabilidad lo humaniza.¹¹¹ Escenas en donde Ricardo camina solo por la playa o cuando se detiene a mirar el medio ambiente, en las que no hay diálogo, solo el sonido de los elementos, funcionan como metáfora de lucha. A diferencia del pasado histórico garífuna marcado por enfrentamientos armados, la modernidad presenta una batalla silenciosa pero persistente: la lucha contra el despojo y la desaparición.

La amenaza de ventas de tierra implicaría una transformación general en las relaciones sociales, generando desconfianza entre los vecinos, jóvenes que ven los proyectos turísticos como oportunidades de una ayuda económica y el desplazamiento de sus propias tierras. Todo lo anterior pone especial atención en la comunidad y la relación

¹¹⁰ Esta escena es importante en distintos niveles, sin embargo, la manera en que la cámara enmarca los cuerpos, la vestimenta, el español con terminología jurídica compleja y las promesas de empleo posterior a la venta del terreno son algunos de los elementos que guían y se codifican dentro de esta violencia por saturación.

¹¹¹ Al mismo tiempo en que Ricardo está en Honduras, hay una historia en segundo plano sobre la obra de Satuyé, el líder garífuna que representó la esperanza y alzó la voz de resistencia ante la opresión de los colonizadores europeos en la isla de San Vicente (1773). Satuyé contaba con gran liderazgo y llegó a tener el respeto de sus aliados y enemigos europeos. En contraste, Ricardo representaría una forma de resistencia marcada por la duda y fragilidad ante la lucha inminente. Mientras que Satuyé está inscrito en la memoria colectiva como símbolo de fortaleza, Ricardo revela otro tipo de tensiones del presente. Aunque desde posturas distintas, ambas narrativas indican la importancia de la resistencia. De esta forma es posible argumentar la lucha de Ricardo como parte de la memoria colectiva de Satuyé.

con el territorio, no solo como espacio físico, sino como la línea donde se traza la sociedad garífuna. Frente a este tipo de situación, Nixon señala que:

“The poor” is a compendious category subject to almost infinite local variation as well as to fracture along fault lines of ethnicity, gender, race, class, region, religion, and generation... impoverished communities [confronted with the commerce and development] are often assailed by coercion and bribery that test their cohesive resilience. How much control will, say, a poor hardwood forest community have over the mix of subsistence and market strategies it deploys in attempts at adaptive survival? How will that community negotiate competing definitions of its own poverty and long-term wealth when the guns, the bulldozers, and the moneymen arrive?” (4)

En otras palabras, las comunidades empobrecidas, como los garífunas, enfrentan múltiples presiones cuando inversionistas ajenos a los intereses colectivos llegan con promesas, dinero o amenazas. Es aquí cuando la resiliencia comunitaria es puesta a prueba frente al despojo, enmascarado como desarrollo. Así, el territorio deja de ser parte del patrimonio comunitario garífuna y pasa a convertirse en un campo de disputa económico, político y simbólico, donde está en juego el futuro de la comunidad. Una de las disputas más críticas es la que se libra en el plano de la educación y el lenguaje.

La violencia entre generaciones: educación, lengua y futuro incierto

Al seguir discutiendo los tipos de violencia lenta es necesario abordar la forma en que el conocimiento se transmite a las nuevas generaciones, en especial la lengua. A diferencia de *El espíritu de mi Mamá*, donde la desconexión lingüística se da por ausencia y Sonia se convierte en una hija que no recuerda, aquí la lucha ocurre con el lenguaje presente. Aunque Ricardo migra, de manera física, intenta fomentar el lenguaje a las nuevas

generaciones. Sin embargo, descubre que la permanencia física no garantiza que las generaciones mantengan la cultura.¹¹²

Fuera de Honduras, Ricardo enseña la lengua garífuna a un grupo de personas que comprende diferentes edades. Aunque todos están concentrados dentro del espacio pedagógico, es fuera del salón donde su hijo pregunta ¿por qué deberían aprender una lengua que “no sirve para conseguir trabajo”? Esta pregunta no solo resume uno de los conflictos principales de las nuevas generaciones en la diáspora, sino que revela un resultado doloroso de la violencia lenta, el deterioro del sentido de pertenencia frente a los sistemas extranjeros. En un contexto dominado por el inglés y la apropiación lingüística, la lógica del trabajo desplazó a la importancia de la cultura. Aprender inglés o español les promete una recompensa económica, mientras que hablar garífuna los evidenciará como “otros”. Esta violencia lingüística no solo margina y oprime, sino que construye una barrera casi impenetrable para el futuro.

El papel de Ricardo como educador convierte su figura en un acto político. Él no solo enseña la lengua, sino también enseña a resistir. Al intentar sembrar en su hijo y en las personas que asisten a sus clases la importancia del idioma y de la cultura, les propone una idea, un futuro distinto, algo que no está restringido por su entorno.

Aunque se esfuerza por sostener la visión, la película no muestra la tarea de Ricardo como algo fácil; por el contrario, enfrenta los problemas diarios del protagonista: el cansancio, la falta de dinero y una generación que ya no conoce su legado. En este

¹¹² Aunque la comunidad garífuna está llena de personas mayores que deberían estar enseñando el lenguaje a los niños, la modernidad e influencias extranjeras hacen que las futuras generaciones hablen español. Al saludar a Ricardo en su visita a Honduras, lo saludan en español y no su idioma.

contexto, más que una solución, la educación aparece como un refugio para resistir el olvido.¹¹³

Ricardo, al hablarle sobre el futuro de la comunidad a su hijo, recibe una pregunta en voz baja y vacilante: “¿Y si ya es muy tarde?”. Esta pregunta se convierte en el hilo que guía el resto de la película, ya que señala la importancia frente al tiempo, que no parece estar del lado de quienes migran. La imposibilidad de soñar con un futuro fuera del entorno represivo revela el daño causado por la violencia. El tiempo parece estático: un enemigo que actúa en contra de la cultura, y la identidad. Es aquí donde la lucha de Ricardo por enseñar el idioma y pelear por las tierras comunitarias sobrepasa el acto de recuperación cultural y se convierte en un intento por crear un futuro.

Tanto *El Espíritu de mi Mamá* como *Garífuna en Peligro* nos brindan desde distintos ángulos la misma urgencia: el territorio garífuna no solo está siendo amenazado de manera física, sino también simbólica y culturalmente. La manera en que ambas películas tratan el desplazamiento, aunque en distintos tonos y enfoques, permite trazar una estructura que se apoya en la noción de violencia lenta de Rob Nixon. Por medio del cine, los personajes, los silencios y un sinfín de elementos que solo son visible gracias a estas producciones, se abre un espacio, una herida, que invita a ser explorada desde sus múltiples dinámicas.¹¹⁴

Aunque *El Espíritu de mi Mamá* se mueve en la nostalgia, es también una memoria que duele. Sonia encara el papel de alguien que quiere volver, pero no sabe cómo. La

¹¹³ La película incluye diálogos en garífuna, especialmente en las escenas de enseñanza y en los momentos familiares. Aunque también se escuchan el inglés y el español, el uso del garífuna refleja la intención de mantener viva la lengua y destacar su valor dentro y fuera del territorio ancestral.

¹¹⁴ La invitación a explorar dichos conflictos es una manera de entender los procesos culturales y políticos enfrentados por las comunidades. Al mismo tiempo, el lograr entender dichos procesos, desde diversos ángulos, brindará nuevas plataformas de exploración y resistencia para las generaciones actuales y futuras.

violencia no se presenta como ruptura, sino como erosión y falta de pertenencia. Esta incapacidad de realizar actos que deberían ser innatos por su cultura, es tal vez, la forma más sutil y dolorosa del despojo cultural.

Por su parte, *Garífuna en Peligro* es un símbolo de resistencia. Ricardo retorna, pero nunca deja de pertenecer. Sin embargo, su permanencia no le garantiza estabilidad, sino que expone un nuevo tipo de amenaza. Las promesas de progreso y el empleo, hacen que la pelea se vuelva interna, tanto en su familia como dentro de la comunidad. Aunque la tensión entre la defensa de lo ancestral y la presión de lo moderno queda sin resolverse, la película logra visibilizar cómo la presión eterna puede fracturar los valores comunitarios.

Ver estas dos películas desde la perspectiva de violencia lenta permite entender las distintas dimensiones del despojo. No solo en el contexto territorial, sino también cuando los miembros de la comunidad abandonan la cultura, convirtiendo el territorio en una tierra sin sentido cultural. La pérdida, entonces, no será medida en terrenos o mapas, sino en lenguas que se olvidan y memorias que no trascienden. Algo importante de estas obras no solo lo es que muestran, sino el impacto que causan, ya que pasan a convertirse en parte del archivo vivo y amor por la cultura. El cine se convierte, de esta forma, en herramienta de denuncia y memoria para resistir el olvido. Mostrar el dolor del desarraigo es una forma de negarse a desaparecer, es decir, seguimos aquí, aunque ya no sea de la misma forma.¹¹⁵

Del turismo a la mercancía: El cuerpo como frontera del despojo

En las últimas décadas el auge por el turismo ha generado grandes inversiones en los países latinoamericanos. A raíz de estas tendencias, comunidades tanto indígenas como afrodescendientes se han visto envueltas en profundas reconfiguraciones de sus paisajes

¹¹⁵ Identificarse es el primer paso para recuperar la memoria garífuna, es el deseo de pertenecer.

culturales y ecológicos. En el caso garífuna, estas transformaciones no han sido simplemente económicas o estéticas, sino profundamente políticas. Tanto el cuerpo como el territorio garífuna se han convertido en espacios de disputa, por ende, en lugares donde se escriben nuevas formas de despojo bajo una apariencia de desarrollo. Este eje del capítulo se centrará en una amenaza menos visible pero igualmente peligrosa: el turismo como forma de despojo territorial y cultural. Continuando con el análisis de ambas películas, se argumenta que el cine no solo documenta las tensiones comunitarias, sino que las transforma en propuestas donde los individuos y el lenguaje se vuelven formas de resistencia.

Ambas películas sirven como ventanas para observar cómo el turismo reconfigura lo garífuna, no como un sujeto histórico, sino como parte de un “paisaje cultural” que está disponible para el consumo global. Lejos de proponer un diálogo entre culturas, el turismo convierte la diferencia en espectáculo, transformando las prácticas ancestrales, lo espiritual y la identidad en un producto de entretenimiento. Este fenómeno no ocurre de forma aislada, más bien, las películas lo visibilizan al mostrar escenas donde los garífunas son amenazados o desplazados por intereses externos.

El turismo del desarrollo

El turismo, aunque normalmente presentado como una oportunidad de desarrollo económico para las regiones empobrecidas, esconde distintas formas de desposesión y fragmentación cultural. En el caso garífuna, estos procesos no solo afectan el acceso a la tierra, sino que estos proyectos vienen a transformar radicalmente la forma en que su cultura es representada. Por ejemplo, en las comunidades de Triunfo de la Cruz o Tela, la construcción de megaproyectos turísticos produjo el desplazamiento de familias garífunas para construir complejos hoteleros y residencias de lujo. Además, con la llegada del

turismo, muchas prácticas culturales son convertidas en espectáculos para el consumo del visitante, despojándolas de su dimensión comunitaria o espiritual. Este tipo de representaciones fragmentadas convierte a la cultura en mercancía visual.

En estas condiciones, donde la cultura se convierte en un producto de consumo, tanto el cuerpo como el territorio comienzan a sufrir las consecuencias, borrando las memorias colectivas que los sostienen. Este planteamiento encuentra una mejor comprensión a través del concepto de “acumulación por desposesión” propuesto por David Harley, quien describe cómo el capitalismo se mantiene activo mediante la privatización forzada de la propiedad comunitaria. En otras palabras, es un proceso en el que los recursos colectivos, como la tierra, la lengua o la memoria, son absorbidos por el mercado, despojando a las comunidades tanto su esencia material como simbólica.¹¹⁶

Accumulation by dispossession [entails] the commodification and privatization of land and the forceful expulsion of peasant populations; the conversion of various forms of property rights (common, collective, state, etc.) into exclusive private property rights; the suppression of rights to the commons; the commodification of labor power and the suppression of alternative (indigenous) forms of production and consumption; [this also includes] natural resources and land.

David Harvey, *The New Imperialism* (2003) p.144

Garífuna en peligro, enfrenta esta problemática de manera directa por medio del personaje de Ricardo. La película expone cómo proyectos turísticos amenazan los territorios ancestrales y la posibilidad de enseñar y preservar el idioma.¹¹⁷

¹¹⁶ Véase a David Harvey, *The New Imperialism* (p144, 2003), especialmente en el capítulo 4, donde el autor desarrolla el concepto de “accumulation by dispossession”.

¹¹⁷ Aunque la narrativa de *Garífuna en Peligro* es ficticia, se basa en situaciones reales vividas por las comunidades garífunas en Honduras, especialmente en las comunidades del Triunfo de la Cruz, Tela y San Juan, donde hubo múltiples despojos territoriales a causa de los desarrolladores turísticos. En años recientes, el mismo fenómeno aconteció en la isla de Roatán, en la comunidad de José Santos Guardiola, donde

Desde el inicio de la película, los signos de amenaza son claros; en una reunión con los pobladores, Ricardo advierte a los miembros mayores, considerados como figuras de autoridad, sobre los peligros que enfrentaría el grupo si las empresas extranjeras se apoderan de las tierras colectivas. Esta escena, aunque ubicada en un espacio sencillo y rodeado por naturaleza, muestra cómo el pueblo garífuna se enfrenta a los intereses del capital extranjero. La cámara prioriza los rostros de los ancianos mientras discuten, ya que cada arruga, cada gesto de preocupación, refuerza la idea de que lo que está en juego no es solo tierra, sino su propia existencia, de la cual depende la continuidad de la vida garífuna.

Más adelante, tras la venta de los terrenos comunales por parte de Miguel, hermano de Ricardo, quien ha negociado sin consultar con su familia ni con el resto del colectivo, vemos a Ricardo viajando para confrontar a los inversionistas. En esta secuencia, que ocurre después de la ruptura interna en el grupo, se intensifica la sensación de urgencia y pérdida. El empresario extranjero, vestido de manera formal, minimiza la importancia de las tierras y tradiciones locales, viéndolas solo como activos turísticos. En contraste, Ricardo sostiene una postura firme y tensa, consciente de que esta interacción, aunque simbólica, representa la lucha final por un territorio que ya ha sido vulnerado. Como se muestra en la **Figura 3**, es interesante ver cómo la cámara mantiene una distancia controlada en esta escena,¹¹⁸ como si subrayara la distancia entre las dos visiones de mundo.

inversionistas extranjeros crearon una ciudad fundada con y para fines relacionados con las criptomonedas y los mercados digitales. Sin embargo, los garífunas fueron fuertemente afectados y despojados en el proceso. Véase Rodríguez, James. "Garífuna Resistance against Mega-Tourism in Tela Bay." *North American Congress on Latin America*, August. Vol. 5. 2008.

¹¹⁸ A diferencia de la reunión con los miembros de la comunidad, donde las expresiones corporales y el primer plano dominó la escena, brindando una sensación de unión. En la escena con el extranjero, la cámara funciona como barrera entre ambos mundos.



Figura 3. Conversación entre Ricardo y el inversionista extranjero.¹¹⁹ Fuente: *Still* de *Garífuna in Peril* (2012), min. 1:21:31.

Mientras que el inversionista habla de “oportunidades”, el espectador entiende que se trata de una forma de despojo disfrazada de progreso.

La tensión aumenta cuando Ricardo pregunta por la ubicación de Miguel a distintas personas. Lejos de mostrar una escena de violencia física o un altercado entre estos, la película muestra la fractura íntima de la comunidad, donde la traición de Miguel nace de la precariedad.¹²⁰ Aquí, *Garífuna en Peligro* evidencia uno de los aspectos más devastadores de la acumulación por desposesión: la fragmentación comunitaria.¹²¹

¹¹⁹La bandera garífuna tiene tres colores principales, el color amarillo representa la esperanza y liberación (lo cual puede explicar el color del grillo), el blanco representa libertad y el negro representa África y su ancestralidad.

¹²⁰ Es importante notar que, aunque Miguel vendió terrenos que pertenecían a la comunidad, los motivos de esta venta no están directamente relacionados a la traición en contra de la misma. Por el contrario, muestra la perspectiva de una persona que fue traicionada por la avaricia y probablemente el amor hacia su nueva pareja sentimental. Es probable que el dinero y las promesas de una vida distinta para su novia hayan influenciado a que Miguel tomara esa decisión, sin tomar en cuenta que esto le causaría una de expulsión de la comunidad.

¹²¹ La fragmentación comunitaria es una consecuencia directa de los procesos de desposesión y desplazamiento, como señala Harvey, no solo implica la pérdida de los bienes materiales, tanto personales como comunitarios, sino también la erosión de los lazos sociales. En otras palabras, cuando los miembros de las comunidades son forzados [por necesidad o presión] se rompe la confianza. En el caso garífuna, se traduce

Uno de los elementos principales que une la trama de la película es la dimensión lingüística garífuna, la cual está plasmada como una de las líneas centrales de resistencia frente a los procesos de acumulación por desposesión que describe Harvey. Si bien el despojo territorial resulta visible en las escenas de compra-venta de los terrenos ancestrales, el despojo lingüístico también está presente, solo que opera de manera más sigilosa pero igualmente destructiva. La lengua, al estar conectada al patrimonio comunitario, pasa a convertirse en un recurso en común que está amenazado por los modelos educativos que dan mayor importancia al inglés o al español.

Esta amenaza de desposesión no se limita a la pérdida física del territorio, sino que también forma parte de la dimensión lingüística de la vida garífuna. El filme hace énfasis en este aspecto, ya que muestra cómo el avance turístico, la privatización y expropiación de las tierras hacen que el idioma no sea usado de manera cotidiana. En varias escenas se observa que las nuevas generaciones prefieren hablar español o inglés, en lugar de garífuna, particularmente en contextos donde hay interacción con extranjeros.¹²² Esta convivencia forzada con dos lenguas dominantes extranjeras, ambas asociadas al poder institucional, educativo o económico, contribuye significativamente al desplazamiento de garífuna, lo cual debilita la transmisión intergeneracional.

Preocupado ante esta tendencia, Ricardo intenta crear la escuela en su comunidad, en un intento para resistir a la pérdida lingüística que avanza junto al despojo territorial. En

en un atentado contra las formas ancestrales de organización. Véase Harvey David. *The new Imperialism*. Oxford University press, 2003. (p145 -149)

¹²² Al inicio de la película, unos niños se dirigen a Ricardo en español, lo cual lo posiciona momentáneamente como un extraño dentro del entorno garífuna. Sin embargo, él corrige esta percepción al afirmar que los garífunas seguirán siéndolo mientras conserven su lengua y costumbres. Aunque breve, la escena resalta la importancia de la transmisión cultural y lingüística como forma de pertenencia, y refuerza el papel de las generaciones jóvenes en la preservación de la identidad. Este cambio de lenguaje, visible tanto en las comunidades locales como en la diáspora, refleja los desafíos contemporáneos en torno a la continuidad cultural.

este caso, la película sugiere que el desarraigo de la lengua no es un fenómeno que está aislado, sino un reflejo de la misma lógica de acumulación por desposesión. De este modo, *Garífuna en Peligro* pone en evidencia que la lucha por la tierra y por la lengua son inseparables. Ambas son formas de resistencia ante el despojo que amenaza la identidad garífuna.¹²³

El Espíritu de mi Mamá ofrece una mirada más sutil pero igualmente poderosa sobre el despojo, enfocada en las emociones y el sentido de pérdida. Aquí, la amenaza no es solo la apropiación del espacio físico, sino la destrucción de los lazos que unen las comunidades garífunas con su identidad. Por medio de la historia de Sonia, se despliega una narrativa donde el despojo opera a niveles íntimos al afectar los cuerpos y las formas de pertenencia.

Desde el inicio, el regreso de Sonia es planteado como una búsqueda por reconectarse con sus raíces, que se encuentran afectadas a causa de su desconexión lingüística. Su desplazamiento, tanto geográfico como cultural, ha tenido un efecto profundo en su vida, convirtiéndola en alguien que es apenas garífuna, al no poder hablar su lengua. En este sentido, el cuerpo de Sonia es presentado como un “cuerpo-territorio” que se encuentra herido,¹²⁴ su piel, su memoria y su voz encarnan la fractura causada por la migración y el olvido, una persona que intenta reconstruir su conexión con la memoria.¹²⁵

¹²³ Es importante hacer un paréntesis y mencionar, aunque Harvey desarrolla el concepto de *acumulación por desposesión* en relación con los recursos naturales, esta lógica también puede extenderse a los recursos culturales. En el caso garífuna la lengua funciona como un bien comunitario, la cual está íntimamente ligada al territorio, la ecología y las formas de vida ancestrales, por lo que el desplazamiento de la comunidad puede entenderse como una extensión del mismo proceso de despojo. Lo cual nos deja con la puerta abierta hacia futuras intersecciones entre el lenguaje-territorio-desplazamiento, y el impacto de estos en las comunidades garífunas.

¹²⁴ El concepto de cuerpo-territorio hace referencia a la interrelación entre los cuerpos y territorios, donde el cuerpo se convierte en el espacio simbólico y físico de resistencia ante el despojo o la opresión.

¹²⁵ Al reflexionar sobre el pensamiento garífuna en relación con los elementos naturales, se nota una evidente conexión entre la comunidad y los recursos naturales, no como elementos distantes, sino como uno solo. Para los garífunas, el territorio y los recursos naturales han sido la llave para preservar la memoria colectiva y sus

El despojo no solo ha operado a nivel material, sino que logró fragmentar las formas en que la cultura es transmitida, generando en ella una sensación de orfandad simbólica. Su viaje, entonces, se convierte en un intento por habitar nuevamente ese cuerpo-territorio y reconstruir los vínculos con la memoria.

Aunque el turismo no aparece de manera directa en la trama, su presencia es percibida como un “ruido ambiental” que va modificando de forma silenciosa las dinámicas comunitarias. En varias escenas, se sugiere la llegada de norteamericanos, ya sea en helicópteros o en interacciones breves con la comunidad, lo cual introdujo nuevas relaciones de poder que estaban marcadas por la desigualdad. El interés de los hombres estadounidenses hacia las mujeres garífunas, evidencia cómo el cuerpo femenino, el cual es parte del territorio, pasa a convertirse en un espacio de explotación y vulnerabilidad en contextos turísticos. Aquí, la lógica de acumulación por desposesión que describe Harvey no solo actúa sobre la tierra, sino también sobre los cuerpos y vínculos racializados.

Por momentos, la comunidad se muestra atraída por la llegada de los extranjeros, en especial los jóvenes de la comunidad, dejando ver cómo la curiosidad y las promesas de movilidad social comenzaron a modificar las bases tradicionales. Si bien esto no es violencia abierta, es posible ver cómo la desigualdad desplaza de manera silenciosa las enseñanzas comunitarias y el afecto por las tradiciones. En ese sentido, el filme muestra cómo el turismo, aunque de manera sutil, llega a formar parte del despojo.

Como fue explorado en capítulos anteriores, la estructura comunitaria garífuna se centra en las mujeres como guardianas de la memoria colectiva, rol que se convierte en eje

tradiciones, en otras palabras, el cuerpo es parte del medio ambiente así como la naturaleza es parte de la comunidad. Al tener miembros de la comunidad que migran y pierden parte de esta conexión con su comida, sus cantos y los elementos naturales que componen su cosmovisión, es posible que terminen como Sonia, un cuerpo-territorio herido a consecuencia de la intervención extranjera.

central en la película. Por medio de la figura de la madre ausente, pero espiritualmente presente, se articula la transmisión de los saberes dentro de un acto femenino y comunitario que se encuentra amenazado. Esta representación de Sonia y su madre, ambas como madres ausentes, es fundamental para entender cómo el cuerpo de la mujer garífuna también se convierte en parte del territorio en disputa, no solo por la migración forzada a la que Sonia fue expuesta, sino porque, como portadoras de los saberes culturales, el desplazamiento de la madre, significó el desapego de las futuras generaciones, hasta convertirlas en cuerpos que no pertenecen a ningún territorio o cultura.

De esta forma, *El Espíritu de mi Mamá* sirve como complemento a la crítica realizada en *Garífuna en Peligro*. Mientras que esta última expone el despojo territorial fuerte y visible, la primera revela el despojo simbólico y emocional que corre en paralelo, aunque mucho más silencioso, pero igual de letal. Ambas películas, desde distintas aproximaciones, muestran que la pérdida de la tierra y la pérdida de la memoria son dos caras dentro del mismo proceso de acumulación por desposesión. El final de la película, donde Sonia realiza el Dügü para honrar a su madre, puede funcionar como sugerencia a que la resistencia puede comenzar desde el gesto íntimo de recuperar los vínculos rotos. Este acto de reapropiación cultural, aunque individual, es planteado como el primer paso hacia la reconstrucción de una memoria colectiva herida. De este modo, el filme reafirma que el cine garífuna no solo representa a las comunidades, sino que actúa como un archivo cultural vivo que resguarda los saberes amenazados por el turismo, el mercado global y la migración.

Proyecciones futuras: Del cine garífuna a la reinención de la resistencia

A lo largo del capítulo hemos explorado cómo ambas producciones representan las amenazas que enfrenta la comunidad garífuna por la desconexión cultural, la pérdida del lenguaje, la acumulación por desposesión y la mercantilización del cuerpo-territorio, entre otros. Sin embargo, cerrar el análisis solo en la denuncia sería insuficiente. Estas películas no solo documentan el impacto del capitalismo sobre la vida garífuna, sino que proponen caminos de re-existencia, abriendo puertas a distintos futuros, que anclan sus esfuerzos en la revitalización cultural, la defensa de la lengua y memoria.

Ambas películas, aunque diferentes en tonos y estilo, coinciden en rechazar la idea de una cultura garífuna estática o sin ánimo de resistir. Al contrario, proponen que la vitalidad de la cultura habita en su capacidad de transformación y su creatividad frente a las nuevas amenazas. Este planteamiento de resistencia se alinea con la idea del archivo cultural vivo que tratamos en capítulos anteriores, ya que no se guarda en bibliotecas o en museos, sino que camina junto a las prácticas cotidianas de la comunidad. En este sentido, el cine no solo documenta historias recientes, sino que actúa como una herramienta que sirva a futuras generaciones para recordar y desligarse de los yugos históricos y proyectar nuevos futuros. Como consecuencia, el cine reinventa, fortalece y se proyecta a nuevas generaciones.

Esta mirada hacia el futuro no se limita a las producciones cinematográficas analizadas aquí. La realidad es que el archivo cultural garífuna ya se está expresando en otras plataformas digitales con mucha mayor accesibilidad y audiencia. Aunque no es el foco de este capítulo, resulta importante señalar que plataformas como Instagram, TikTok y Facebook, entre otras, están siendo utilizadas por jóvenes garífunas para promover, difundir y representar su lengua y sus tradiciones. Aunque estos espacios operan en plataformas

extranjeras, ofrecen oportunidades para la preservación y reinención cultural por medio de su accesibilidad, lo cual les brinda la posibilidad de abrir nuevas fronteras para la re-existencia garífuna.

Desde esta perspectiva, el análisis de *Garífuna en Peligro* y *El Espíritu de mi Mamá* no es un punto final, sino una invitación a seguir explorando cómo los archivos culturales vivos se desplazan, se transforman y se expanden, tanto en el tiempo como en los distintos medios digitales. Si el archivo vivo es, como lo planteamos aquí, una práctica de resistencia y de futuro, entonces la investigación no puede limitarse a las representaciones cinematográficas, sino que sirve de puente para conectar otros medios, otras expresiones, donde la memoria y el territorio siguen siendo creados, narrados y defendidos.

El desafío es seguir preguntando ¿Cómo continúan los garífunas preservando la memoria colectiva en la actualidad? ¿Qué nuevas formas de resistencia están emergiendo en la era digital? ¿Cómo los espacios digitales hacen la conexión con el cuerpo y el territorio? ¿Cómo las plataformas digitales permiten a las nuevas generaciones reinscribir su identidad y memoria desde la diáspora?

Estas preguntas no cierran el capítulo, sino que lo proyectan hacia el futuro, un futuro donde el cine, las redes, las prácticas comunitarias y la creatividad seguirán tejiendo, una y otra vez, la posibilidad de existir con dignidad, la memoria y la vida garífuna.

Conclusión

Las preguntas centrales que guiaron esta disertación partieron de una inquietud sobre el lugar que ocupan las producciones culturales garífunas en las conversaciones que giran en torno a la memoria, resistencia y pertenencia, tanto en Honduras como en América Latina. Para responder a esto, se analizaron manifestaciones orales, escritas y cinematográficas que abordan temas como el despojo territorial, la violencia, la diáspora y la importancia de la

revitalización lingüística, a través de una lectura desde la ecocrítica y otros estudios culturales, se propuso una exploración del archivo cultural garífuna no solo como contenedor de memoria, sino como un proceso vivo, performativo y situado en prácticas cotidianas de resistencia.

Después de los análisis presentados en los tres capítulos, se puede concluir que existen razones suficientes para afirmar que las expresiones culturales constituyen formas activas de archivo, las cuales desafían las narrativas principales sobre la historia, el territorio y la identidad afrodescendiente en Centroamérica. Aunque el foco principal de esta disertación ha sido la comunidad garífuna hondureña, muchas de las problemáticas analizadas, como el despojo territorial, el racismo ambiental, la violencia simbólica y la resistencia cultural, se repiten en otras regiones de la costa caribeña centroamericana, donde los pueblos afrodescendientes han enfrentado procesos similares de marginalización. En este sentido, si bien el estudio se centró en el caso hondureño, sus hallazgos pueden servir de base para futuras investigaciones que amplíen el marco comparativo en la región.

Tal como se discutió en el primer capítulo, las prácticas orales, el baile y la historia garífuna fueron analizadas como elementos fundamentales en la formación de la nación hondureña, mostrando cómo las tradiciones performativas fueron esenciales para mantener una memoria colectiva que resiste el olvido. Estas prácticas coexisten con una memoria que no es solamente acumulativa, sino que se vive, se actualiza y se encarna, tanto en el cuerpo como en la naturaleza que rodea a las comunidades. El segundo capítulo evidenció cómo la escritura, especialmente a través de la poesía, se convierte en una herramienta clave para articular denuncias sobre la violencia, el racismo ambiental y las múltiples formas de despojo que afectan a las comunidades garífunas. A partir del análisis de distintos recursos, se mostró cómo el lenguaje no solo sirve para narrar el dolor o la pérdida, sino también para

mantener viva la memoria colectiva y preservar la identidad cultural. En ese sentido, dicha escritura se configura como una forma de resistencia frente al olvido. Cabe destacar que, aunque los poetas analizados no eran directamente garífunas, lo cual responde a las condiciones históricas de marginalización y exclusión de la época, esta elección no fue casual. La dirección de este apartado de la disertación se centró en examinar cómo la literatura hondureña del siglo XX representó o visibilizó a la comunidad garífuna en un contexto nacional marcado por la construcción de una identidad homogénea impulsada desde el estado. Incorporar un corpus contemporáneo de autores garífunas habría requerido la reorientación metodológica y temporal del proyecto, desplazando en foco del análisis crítico de las representaciones hacia el estudio de la producción cultural interna.

Finalmente, en el tercer capítulo se abordó el cine relacionado con la comunidad garífuna como un espacio de memoria comunitaria, a través del análisis de las películas *El Espíritu de mi Mamá* y *Garífuna en Peligro*. Por medio de estas, se exploró cómo el cine se convierte en una herramienta que ayuda a visibilizar las amenazas que enfrenta la cultura garífuna, tales como el turismo, el desplazamiento forzado y la pérdida cultural. Al mismo tiempo, permiten imaginar nuevas alternativas de pertenencia y resistencia. Por medio de estas narrativas, la lengua, el cuerpo femenino y el territorio emergen como fuerzas esenciales que sostienen el archivo cultural vivo. De lo anterior, se subrayó la necesidad de entender el cine no solamente como representación artística, sin dejar de lado su dimensión estética, sino como un acto comunitario y político de reivindicación y continuidad cultural. Esta perspectiva permite reconocer su valor como medio de expresión colectiva que entrelaza memoria, identidad y resistencia.

Se puede reafirmar entonces que, a lo largo de este trabajo, se defendió la idea de que el archivo cultural garífuna no debe entenderse como una entidad estática, sino un

espacio móvil, afectivo y comunitario. Estas producciones se suman a las formas tradicionales del archivo cultural vivo, mostrando que lo que se recuerda no siempre está escrito o resguardado de manera formal, sino que también se baila, se canta, se habla y se vive.

Una de las interrogantes surgidas en este trabajo fue cómo se debería nombrar a las producciones culturales, tanto las analizadas como las futuras producciones. Si bien algunas de las producciones podrían acomodarse dentro de conceptos de migración o elementos culturales étnicos, se llegó a la conclusión que categorizarlas dentro de estas u otras ramas de investigación similares podría resultar limitante, ya que estos términos no capturan del todo la complejidad de los procesos internos garífunas y de la dimensión de las obras. En cambio, la creación del concepto *archivo cultural vivo* se propuso como una herramienta de análisis más amplia y flexible que permite leer las producciones desde una perspectiva distinta. Sin embargo, se reconoce que este término aún sigue en construcción, por lo que se sugiere que futuras investigaciones profundicen en su desarrollo teórico, delimiten sus alcances o bien, lo utilicen al igual que en el caso garífuna, como flexibilidad, abrazando su capacidad de adaptarse a contextos diversos.

Con esta disertación se pretende contribuir a la disciplina de los estudios garífunas y afro-hondureños, así como a los estudios transfronterizos y migratorios centroamericanos. Al proponer este tipo de posicionamiento y lectura interdisciplinaria, la cual puede servirse de los estudios ecológicos, los estudios de archivo y de migración, se pretende aportar a la comprensión de cómo las comunidades garífunas, tanto en Centroamérica como en su diáspora, producen conocimiento y resisten mediante sus prácticas culturales.

Es prudente reconocer que, algunas de las limitaciones de este trabajo residen en la elección del corpus, centrado en textos literarios del siglo XX y escritos por autores no

garífunas. Esta delimitación siguió el hilo conductor general de la investigación, buscando comprender cómo la literatura hondureña representó a la comunidad garífuna en relación a los marcos culturales del momento.

Reconocemos que esta elección podría dar la impresión de una exclusión injustificada de voces garífunas actuales, muchas de las cuales hablan de las experiencias vividas desde una perspectiva interna. Sin embargo, más que una omisión, se trató de una decisión orientada al análisis crítico de sus representaciones e implicaciones en el imaginario nacional. Aun así, esta limitación abre una vía fundamental para que futuras investigaciones se enfoquen directamente en la producción contemporánea, especialmente en la que nace de la autorrepresentación, desde la voz de la mujer garífuna y los espacios digitales.

Es considerable y enriquecedor profundizar en distintos aspectos musicales, poéticos o performativos que quedaron fuera de este análisis, como el de la diáspora o el pensamiento fronterizo. Asimismo, se reconoce que el enfoque privilegió medios tradicionales y no alcanzó a integrar el impacto creciente de las plataformas digitales y distintos formatos audiovisuales.

Entre las recomendaciones para futuros estudios se sugeriría: expandir el corpus hacia formas de expresión contemporánea, especialmente en el contexto literario y performativo, haciendo énfasis en la música, las danzas rituales y las manifestaciones artísticas. Es importante aclarar que, en este contexto, el termino *contemporáneo* se utiliza para referirse específicamente a producciones recientes que las abordadas en esta disertación. Aunque *El espíritu de mi mamá* (1999) y *Garífuna en Peligro* (2012) son relativamente recientes en comparación con otros materiales analizados, han transcurrido más de una o incluso dos décadas desde su realización, lo cual representa un periodo

significativo cuando hablamos de los cambios tecnológicos, culturales y políticos. Desde entonces, tanto los desafíos comunitarios como las formas de representación cultural han evolucionado y han surgido nuevas formas de representación cultural, especialmente en plataformas digitales. Por ende, hablar de un corpus contemporáneo en las recomendaciones, hace referencia a materiales que dialogan con los contextos sociopolíticos y mediáticos actuales y que capturan las formas recientes de resistencia y archivo y expresión cultural. Asimismo y como punto a destacar, se plantea como línea de investigación explorar las producciones culturales difundidas a través de plataformas digitales alternativas, como TikTok, Instagram, YouTube, transmisiones comunitarias en vivo, entre otras, ya que se reconoce el potencial como archivos dinámicos de memoria y resistencia, especialmente para las generaciones más jóvenes que articulan su identidad y pertenencia desde lo digital. No obstante, esta afirmación no debe asumirse sin matices, si bien estas plataformas pueden ampliar los canales de visibilización y participación, también plantean el riesgo de simplificar, fragmentar o incluso dividir prácticas culturales al someterlas a las lógicas del consumo rápido y las tendencias globales. Esta doble posibilidad, tanto de expansión como de pérdida, exige un análisis crítico de cómo se construyen, circulan y resignifican los saberes culturales en dichas plataformas.

De igual forma se invita a seguir problematizando el concepto del archivo cultural vivo, tanto para delimitar como para mantener abierta su adaptabilidad en el estudio de las comunidades afrodescendientes. En definitiva, este estudio no busca clausurar preguntas, sino abrir nuevas rutas para seguir pensando la memoria, la lengua y la pertinencia desde diversos ángulos.

BIBLIOGRAFÍA

- Allie, Ali, director. *El Espíritu de mi Mamá*. Herencia Films, 1999.
- Amaya, Jorge Alberto. "Los negros ingleses o creoles de Honduras: etnohistoria, racismo, y discursos nacionalistas excluyentes en Honduras." *Sociedad y economía* 12 (2007): 115-129.
- Amaya, Jorge Alberto. *Las imágenes de los Negros Garífunas en la Literatura Hondureña y Extranjera*. Editorial Cultura, 2007.
- Amaya, Jorge Alberto. "Reimaginando" la nación en Honduras: de la "nación homogénea" a la "nación pluriétnica". *Los negros garífunas de Cristales, Trujillo*. s.l., s.d.
- Arrivillaga Cortés Alfonso. "Asentamientos caribes (garífuna) en Centroamérica: de héroes fundadores a espíritus protectores." *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, vol. 21, no. 38, 2007, pp.227-252.
- Canelas Díaz, Antonio. *La Ceiba, sus raíces y su historia, 1810-1940*. 1999.
- Cortés, Alfonso. "El Tambor Garífuna, Más Allá de Un Instrumento Musical." *Memoria Digital Afro*, 10 July 2021, memoriadigitalafro.org/el-tambor-garifuna-mas-alla-de-un-instrumento-musical/.
- Cacho, Xiomara mercedes. "Derechos Económicos, Sociales y Culturales de La Población Garífuna ..." *Corte Idh*, 2007, biblioteca.corteidh.or.cr/tablas/R23006.pdf.
- CEGAH. "Bienvenidos al Comité de Emergencia Garífuna de Honduras (CEGAH)." *CEGAH*, Aug. 1998, www.cega.org/index.php/es/.
- Cifuentes, María. "Desarrollo de La Comunidad Garifuna: Recuperación, Seguridad Alimentaria Y Sostenibilidad a Largo Plazo (Colón, Honduras)." *Desarrollo de La Comunidad Garifuna: Recuperación, Seguridad Alimentaria y Sostenibilidad a*

- Largo Plazo (Colón, Honduras)*, Biblioteca CF, 12 July 2004, habitat.aq.upm.es/dubai/04/bp1732.html.
- Cusicanqui, Rivera. *Un mundo ch'ixi es posible*. Tinta limón., 2018.
- Digital, Proceso. *Under Xiomara Castro, Honduran Garifunas Receive JOH-Style Military Eviction*, 2022.
- England, Sarah. "Negotiating Race and Place in the Garifuna Diaspora: Identity Formation and Transnational Grassroots Politics in New York City and Honduras." *Identities*, vol. 6, no. 1, 1999, pp. 5–53.
- Euraque, Darío A. *El golpe de Estado del 2009, el patrimonio cultural y la mayanización de la identidad nacional en Honduras*. Tegucigalpa: Editorial Guaymuras, 2010.
- Euraque, Darío. "La creación de la Moneda Nacional y el Enclave bananero en la Costa Caribeña de Honduras:¿ En busca de una identidad étnico-racial." *Revista Yaxkín, Instituto Hondureño de Antropología en Historia (IHAH)*, Tegucigalpa 14.1 (1996): 138-150.
- Euraque, Darío A. *Reinterpreting the Banana Republic: Region and State in Honduras, 1870–1992*. University of North Carolina Press, 1996.
- "Docentes Hondureños Se Capacitan Para Enseñar En Garífuna." *Diario Tiempo*, 27 Aug. 2015, dev.tiempo.hn/docentes-aprenden-a-ensenar-garifuna-en-honduras/.
- Fernández, Kenny Castillo. "Apuntes sobre la migración garífuna en relación a la caravana migrante de hondureños 2018." *Diarios del Terruño. Reflexiones sobre Migración y Movilidad*. 4.7 (2019): 122-133.
- Fernández, Sara, and Cristina Gómez. "La Lucha de Los Garífunas Por Sus Territorios Ancestrales En Honduras: ‘No Cabemos En Sus Paisajes de Lujo.’" *El español*, 16

- June 2022, www.elespanol.com/enclave-ods/historias/20220616/garifunas-territorios-ancestrales-honduras-no-cabemos-paisajes/680432000_0.html.
- Flores Recinos, Martha. "Matriarcado Garífuna: Ancestralidad, Espiritualidad y Lucha." *Revista Nicaragüense de Antropología*, 2019, pp. 32–42, <https://doi.org/10.5377/raices.v3i6.9009>.
- Gloria, Anzaldúa. "Borderlands/La Frontera: The New Mestiza." *San Francisco: Aunt Lute* (1987).
- Glotfelty, Cheryll. "The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology." *U of Georgia P* (1996).
- Greene, Oliver, ed. *The Garifuna Music Reader*. Solana Beach, California: Cognella Academic Publishing, 2018.
- Gressier, Roman. "Under Xiomara Castro, Honduran Garifunas Receive Joh-Style Military Eviction." *El Faro.Net*, 2022, www.elfaro.net/en/202211/centroamerica/26468/Under-Xiomara-Castro-Honduran-Garifunas-Receive-JOH-Style-Military-Eviction.htm.
- González, Nancie L. *Peregrinos Del Caribe: Etnogénesis Y Etnohistoria de Los Garífunas*. 1st ed., vol. 1, Editorial Guaymuras, 2008.
- Guarnieri, Augusto Pérez. "Ser" afectado" por la resistencia: Wanaragua, ancestralidad y sueños en los garífunas de Livingston, Guatemala." *Trans: Transcultural Music Review Revista Transcultural de Música* 25 (2021): 6.
- Halbwachs, Maurice, and Amparo Lasén Díaz. "Memoria colectiva y memoria histórica." *Reis* 69 (1995): 209-219.
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Vol. 6. Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2004.

- Hall, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora." *Identity: Community, Culture, Difference*, edited by Jonathan Rutherford, Lawrence and Wishart, 1990, pp. 222–237.
- Harvey, David. *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford University Press, 2007.
- Harvey, David. *The New Imperialism*. Oxford University Press, 2003.
- Helbig, Karl. *Áreas y paisajes del noreste de Honduras*. Tegucigalpa, Honduras: sn, 1965.
- Informe, Periódico. *La Lengua, La Danza y La Música de Los Garífunas*, 2008.
- Kepner, Charles David. *Social aspects of the banana industry*. Columbia University Press, 1936.
- Lineamientos de Política de Educación Bilingüe Intercultural*. Tegucigalpa: Gobierno de la República de Honduras, 2003.
- Manning, P. K., & Cullum-Swan, B. (1994). Narrative, content, and semiotic analysis. In N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.), *Handbook of qualitative research* (pp. 463–477). Sage Publications, Inc.
- Minority Rights Group International, *World Directory of Minorities and Indigenous Peoples - Honduras: Garifuna*, May 2018, available at:
<https://www.refworld.org/docid/5b9f70157.html> [accessed 11 November 2023]
- ND-GAIN (Notre Dame Global Adaptation Index) (2016), [en línea]
<http://index.gain.org/>.
- News, BBC. "El Parlamento de Honduras Deroga Las Polémicas Zede al Considerar Que Violan La Soberanía Del País." *BBC News Mundo*, BBC, 2022,
www.bbc.com/mundo/noticias-61184299.
- Nixon, Rob. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard University Press, 2011.

- Online. "Teach Central America: Exploring Garifuna Culture." *Title Teach Central America: Exploring Garifuna Culture*, 13 Dec. 2021, stonecenter.tulane.edu/teach-central-america-exploring-garifuna-culture.
- Paulino Valladares. "Leyes sobre la Inmigración" Foro Hondureño Vols. 1-2 (Sept, 1916): 4-6 y 46-47, y Froylán Turcios. "Inmigrantes innecesarios' *El Nuevo Tiempo* (7 de junio, 1916)
- Randazzo, Francesca. "Mujer Garífuna, Cuadros de Danza y Memoria Social." *Dialnet*, 1 Jan. 1970, dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6988195.
- Recinos, Martha Flores. "Matriarcado Garífuna: Ancestralidad, Espiritualidad y Lucha." *Raíces: Revista Nicaragüense de Antropología* (2019): 32-42.
- "Revista: Las Comunidades Garífunas En Honduras Una Mirada a Los Decs En El Desarrollo Con Identidad." Edited by Isabel Rosa, *Issuu*, 30 Aug. 2018, issuu.com/isabelrosa51/docs/revista_pdf_interactivo.
- Reyes, Rubén, and Ali Allie, directors. *Garífuna in Peril*. Herencia Films, 2012.
- Rivas, Ramón D. 1993. *Pueblos Indígenas y Garífunas de Honduras. Una caracterización*. Editorial Guaymuras. Tegucigalpa.
- Rosa, Isabel. "Revista: Las Comunidades Garífunas En Honduras Una Mirada a Los Decs En El Desarrollo Con Identidad." *Issuu*, 30 Aug. 2018, issuu.com/isabelrosa51/docs/revista_pdf_interactivo.
- Rodríguez, James. "Garifuna Resistance against Mega-Tourism in Tela Bay." *North American Congress on Latin America, August*. Vol. 5. 2008.
- Rueckert, William. "Literature and ecology: An experiment in ecocriticism." *The ecocriticism reader: Landmarks in literary ecology* 108 (1996).

- Satruestegi, Verónica. “Espíritu Garífuna: Identidad Y Supervivencia.” *Birjaio*, 7 Feb. 2020, birjaio.blog/2019/05/30/espiritu-garifuna-identidad-y-supervivencia/.
- Smith, Anthony D. *National Identity*. Penguin, 1991.
- Smith, Anthony D. *The ethnic origins of nations*. Blackwell, 1995.
- Soluri, John. *Banana cultures: Agriculture, consumption, and environmental change in Honduras and the United States*. University of Texas Press, 2021. (página 43)
- Sosa, Roberto. *Honduras: Poesía Negra*. Editorial Presente, 2011.
- Taylor, Deborah Robb. *The Times & Life of Bluefields*. Academia de Geografía e Historia de Nicaragua, 2005.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press, 2003.
- Tompson, Jon. “Roatan Fruit Box.” *PAYA The Roatan Lifestyle Magazine*, 28 Mar. 2019, payamag.com/2018/10/11/roatan-fruit-box/.
- Torren, claudia. “Garífunas, Fenómeno Único Entre Inmigrantes Hispanos.” *AP News*, AP News, 13 Aug. 2015, apnews.com/article/83d5821872434e97a987313146a12a28.
- Trucchi, G. (2017). “Expolio de los territorios garífunas en Honduras. Impactos del extractivismo y la expansión turística”. Alba Sud Editorial. Serie Informes en Contraste, núm. 3, mayo 2017
- Vivas, Rafael Leiva. *Tráfico de esclavos negros a Honduras*. Editorial Guaymuras, 1982.
- Wells, Marilyn McKillop. *Among the Garifuna: Family Tales and Ethnography from the Caribbean Coast*. UBC Press, 2014.
- Xiomara M. Cacho Caballero, *Tumálali Nanígi/La voz del Corazón/The voice of the heart*, Tegucigalpa, edición de la autora, 1998.

Yensi, Amy. "Highlighting the Garifunas Community's Strength in the Bronx."

Highlighting the Garifunas Community's Strength in The Bronx, 2019,

[nyl.com/nyc/bronx/news/2019/10/10/celebrating-hispanic-heritage--highlighting-the-garifunas-community-s-strength-in-the-bronx](https://www.nyl.com/nyc/bronx/news/2019/10/10/celebrating-hispanic-heritage--highlighting-the-garifunas-community-s-strength-in-the-bronx).

VITA

Ricardo Sevilla was born in Honduras. He completed his B.A. in English Language Teaching at the National Pedagogical University “Francisco Morazán” and holds a double M.A. degree from Southern Illinois University-Carbondale: in Spanish (Language, Literatures, and Cultures) and TESOL (Teaching English to Speakers of Other Languages). He is currently a Ph.D. candidate in Modern Foreign Languages and Literatures with a secondary concentration in Applied Linguistics at the University of Tennessee, Knoxville.

His research focuses on Afro-descendant cultural production in Central America, with particular attention to Garifuna music, cinema, and oral tradition. His academic interests include ecocriticism, race and diaspora studies, and the intersections between cultural memory, language, and resistance. He has presented scholarly work at conferences in the United States and Honduras.