

**La celebración cultural como contrapeso
de la diáspora garífuna en el teatro comunitario:
Loubavagu, o el otro lado lejano
y *La danza con las almas*, de Rafael Murillo Selva**

*Cultural Celebration as a Counterweight to the Garifuna Diaspora
in Community Theater: Loubavagu, o el otro lado lejano
and La danza con las almas by Rafael Murillo Selva*

ALISON GUZMÁN

Bentley University
Boston, Estados Unidos
aguzman@bentley.edu
<https://orcid.org/0009-0003-6391-2787>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2026.60.2>

Fecha de recepción: 5 de enero de 2026
Fecha de revisión: 19 de enero de 2026
Fecha de aceptación: 6 de marzo de 2026
Fecha de publicación: 1 de julio de 2026

Licencia Creative Commons



RESUMEN

El dramaturgo hondureño Rafael Murillo Selva gestó su obra más renombrada, *Loubavagu, o el otro lado lejano* (1980), así como *La danza con las almas* (1996), luego de convivir con los garífunas —una etnia afro-indígena— en sus aldeas litorales. Frente a la condición de apátrida a la que el neocolonialismo pretende relegarlos, el teatro comunitario de Murillo Selva reivindica la extraordinaria sensualidad y aporte de la cosmovisión, ritmos y ritos garífunas. La canalización de estas prodigiosas tradiciones en *Loubavagu* y *La danza con las almas* sirve de contrapeso a la marginalización y disgregación de los garífunas por su diáspora, desencadenada por poderes hegemónicos, y pone en el punto de mira su historia, resiliencia y potenciales contribuciones culturales a escala mundial.

PALABRAS CLAVE: teatro hondureño, Rafael Murillo Selva, diáspora y cultura garífunas.

ABSTRACT

The Honduran playwright Rafael Murillo Selva conceived his most renowned work, *Loubavagu, o el otro lado lejano* (1980), as well as *La danza con las almas* (1996), following an extended period of coexistence with the Garifuna—an Afro-Indigenous ethnic group—in their coastal villages. Confronting the condition of statelessness to which neocolonialism seeks to relegate them, Murillo Selva's community theater affirms the extraordinary sensuality and the significance of Garifuna cosmovision, rhythms, and rites. The channeling of these prodigious traditions in *Loubavagu...* and *La danza con las almas* serves as a counterweight to the marginalization and dispersal of the Garifuna through a diaspora precipitated by hegemonic powers, while simultaneously foregrounding their history, resilience, and potential contributions to global culture.

KEYWORDS: Honduran theater, Rafael Murillo Selva, Garifuna diaspora and culture.

EL AUTOR DRAMÁTICO, director y profesor hondureño Rafael Murillo Selva ha innovado sobremanera el teatro comunitario. Galardonado con el Premio Nacional de Arte (1990), a Murillo Selva se le considera el mejor dramaturgo de Honduras, o incluso de Centroamérica, por la dramaturgia señera que produce junto a comunidades subalternas.¹ Ha convivido con grupos marginados como los garífunas —una etnia afro-indígena—, a modo de etnógrafo, con el fin de elaborar guiones teatrales acordes con los intereses de poblaciones aisladas. Va modificando dichas obras dramáticas a medida que las ensaya con actores no profesionales de estos sectores

1. Para las valoraciones del dramaturgo que fundó El Teatro Experimental Universitario La Merced, en Honduras, véase [Murillo Selva 2016c](#), 196 y 214; y [Tosatti Franza et al. 2016](#), 62.

relegados.² El dramaturgo hondureño dio a conocer este estilo pionero en 1975 con la puesta en escena de *El Bolívar descalzo* con actores del páramo colombiano, pero su obra más renombrada es *Loubavagu o el otro lado lejano* (1980), cuyo irrefutable éxito a lo largo y ancho de Honduras y del mundo duró más de 17 años.³ Al igual que *La danza con las almas* (1996),⁴ Murillo Selva gestó *Loubavagu* luego de residir con los garífunas en la costa caribeña de Honduras.⁵

Una amalgama de teatro épico,⁶ sátira, danza, narrativa cantada y música garífuna, *Loubavagu o el otro lado lejano* da fe de la penosa historia colectiva de los garífunas a lo largo de tres siglos y medio, a la vez que celebra la voluntad del pueblo y la cultura garífunas de sobreponerse a repetidas opresiones, duras condiciones, crímenes de lesa humanidad, prejuicios y destierros por parte de colonizadores europeos, compañías multinacionales, gobiernos y sociedades de los países de acogida en su diáspora. De igual forma, *La danza con las almas* echa mano del ritmo narrativo, la música, la farsa y el baile garífuna. A diferencia de *Loubavagu*, sin embargo, hay un protagonista particular: un migrante garífuna que se llama Johnny. Vive en Nueva York a finales del siglo XX y padece un

-
2. Esta suerte de teatro antropológico requirió ingentes esfuerzos por parte del dramaturgo, quien, aparte de escribir la mayor parte del texto, dirigir y animar a los actores cansados por sus labores cotidianas a dedicarse a ensayar las veces que fuera necesario para que la obra tuviera éxito, debió cumplir con ciertas obligaciones pedagógicas como dar cursos de alfabetización, actuación e improvisación (Murillo Selva 2015b, 112).
 3. Se estrenó en la aldea de Guadalupe en junio de 1980 (Murillo Selva 2015c, 12), y ganó el Primer Premio al Mejor Espectáculo presentado en Panamá en 1985 (Bähr et al. 2015, 235). Entre 1980 y 1997, unos 900 000 espectadores asistieron a las numerosas puestas en escena de *Loubavagu* (Murillo Selva 2015b, 168). Puesto que la obra ya ha arraigado en la memoria colectiva de Guadalupe, los hijos y nietos del elenco revivieron la función en 2010 (195).
 4. *La danza con las almas* se estrenó el 22 de junio de 1996 en las playas de El Triunfo de la Cruz, en Tela, Honduras. El grupo Corazón de la Tierra también la llevó de gira por varios países latinoamericanos.
 5. De octubre de 1979 a junio de 1980, Murillo Selva convivió con los garífunas en el pueblo de Guadalupe, y escuchó 14 casetes de varias comunidades garífunas repletos de información y relatos que le ayudaron a dar forma a *Loubavagu* (Murillo Selva 2015b, 79, 84 y 109).
 6. Murillo Selva mantiene que la forma épica, que se centra en conflictos dramáticos colectivos en vez de individuales, resulta más fácil de realizar con actores no profesionales ya que no se notan los errores técnicos tanto como en el teatro no épico (Murillo Selva 2015b, 117-8).

malestar que los médicos norteamericanos no pueden curar. Por tanto, le toca viajar a su pueblo natal en Honduras, donde el chamán determina que su curación precisa de la celebración del máximo rito espiritual de los garífunas, el *dogü*, luego de cuya dilatada ceremonia se sana. En vista de la falta de trabajo en Honduras, le toca regresar a Nueva York.

Frente a la condición de apátrida y el olvido a los cuales el neocolonialismo pretende relegar a los garífunas, Murillo Selva y el teatro comunitario reivindican la extraordinaria sensualidad y aporte a Honduras —y al mundo en potencia— de la cosmovisión, cantos, danzas, ritmos y ritos garífunas. La canalización de estas prodigiosas tradiciones en *Loubavagu*, o *el otro lado lejano* y en *La danza con las almas* sirve de contrapeso a la marginalización y disgregación de los garífunas por su diáspora, desencadenada por poderes hegemónicos, y pone en el punto de mira su historia, resiliencia, identidad y potenciales contribuciones culturales a escala mundial.

Cuando Murillo Selva y los garífunas ensayaban *Loubavagu*, decidieron que los espectadores principales serían los garífunas mismos —luego los hondureños y por último los extranjeros—, con el fin de que se enorgullecieran de su tenaz resistencia a la opresión y a las calamidades, amén de su deslumbrante cultura. Acompañado por los tamboristas y el meneo ligero del elenco sentado al fondo, el narrador de la introducción saluda a los espectadores de modo similar al comienzo de una obra áurea. Declama en verso con rima consonante los orígenes de la etnia garífuna en Yurumein, isla que “los blancos que después llegaron, como San Vicente la bautizaron” (Murillo Selva 2015a, 21). Según José Francisco Ávila, el origen de los garífunas se remonta a la primera mitad del siglo XVII. Es probable que un barco holandés que traía esclavos a la fuerza haya naufragado cerca de la isla de San Vicente, donde aquellos africanos occidentales se mezclaron con los amerindios que la habitaban (Ávila 2023, 8-11). *Loubavagu* pone esta historia, por fin, en primer plano para los espectadores garífunas, hondureños y extranjeros.

Mientras los garífunas redescubren su propia historia y aprenden a canalizar su rica cultura e identidad colectiva en una obra de teatro, van adueñándose de la misma, de acuerdo con las intenciones de realizar teatro comunitario.⁷ Murillo Selva observa: “La necesidad de transformarse,

7. En lo que respecta a la construcción formal del texto, Murillo Selva ha dejado “una gran libertad a las gentes para que se sientan dueñas de su propio trabajo y que

de poder perfeccionarse e ir más adelante les llegó a los actores como una exigencia de su propio trabajo. Ellos mismos fueron percatándose de que era necesario, si se quería decir cosas importantes a los ‘hermanos de raza’, mejorar no solo artísticamente sino humanamente. El grupo se fue haciendo más teatral” (Murillo Selva 2015b, 134). Así, la población adquiere autonomía sobre la representación teatral y, por ende, sobre su propia cultura e historia.

Durante los ensayos comunitarios, Murillo Selva sacó partido de la naturaleza alegre y desenfadada de los garífunas, la cual les caracterizaba aun cuando habían experimentado tantas adversidades.⁸ De hecho, se comprometieron más con los repetitivos ensayos luego de una larga jornada laboral cuando el dramaturgo los planteaba como si fueran un juego, algo que también impidió que incurrieran en el naturalismo excesivo (Murillo Selva 2016c, 47), y facilitó la elección de un suplente de la comunidad si un actor estuviera incapacitado para alguna función (Murillo Selva 2015c, 14). En algunas escenas, Murillo Selva inyecta el carácter cómico de los garífunas mediante el estilo jocoso, rayando en lo naïf. De ahí, quizá, que los garífunas se hayan identificado y divertido, por ejemplo, al dramatizar el nacimiento de su etnia, momento en que varias mujeres indígenas disputan a los africanos naufragados:

Indígena 2: Es mío, déjenmelo.

Indígena 1: No es tuyo, es mío, ¡fuera de aquí!

Indígena 3: ¡Quiten, no les da vergüenza, fáciles, frescas, glotonas...! ¡yo lo vi primero, el mar me lo dio!

(Pelean el cuerpo del naufrago, entran dos indígenas, el africano aprovecha la confusión y huye) (Murillo Selva 2015a, 26)

vayan, asimismo, asumiendo las responsabilidades por exigencia de su propia conciencia”. El dramaturgo admite que esto resulta difícil de implementar ya que “en sociedades como las nuestras las gentes no están acostumbradas a asumir y a organizar su libertad y mucho menos hacerla fructificar” (Murillo Selva 2015b, 94). Con todo, su estilo ha surtido efecto, pues “los niños aprendían y repetían de memoria las situaciones teatrales, llegando incluso a representar pasajes completos frente al resto de la comunidad. Algunos adultos, inclusive, viendo los ensayos, hacían observaciones para que se corrigieran o se agregaran algunas escenas. Podría decirse que la mayoría de la población participa en la creación de la obra” (133).

8. En su diario del trabajo sobre *Loubavagu*, Murillo Selva observó que “existe en la cultura garífuna un manifiesto desparpajo (la risa es frecuente), lo que podría indicar que asumen su ‘tragedia’ con menos ‘dramatismo’” (2015b, 94).

Habría que añadir que el humor humaniza a las personas, algo que viene a ser esencial a la hora de afirmar la subjetividad de los garífunas, marginados del sistema neocolonial, capitalista y racista.

Loubavagu echa mano asimismo de la parodia y personificación, amén de la música y ritos tradicionales, para poner en escena la historia de la llegada de codiciosos colonizadores franceses, quienes terminaron por repartir San Vicente con despiadados colonos ingleses. En efecto, el buque personificado parodia la avaricia del reino francés: “El próximo año regreso y quiero más productos. Si me llenan la panza, Su Majestad estará contenta y les podrá enviar regalitos, cañoncitos, soldaditos... ¡ja, ja, ja, ...!” (Murillo Selva 2015a, 31). Entretanto, un inmenso muñeco que forma parte de las fiestas navideñas garífunas, la *Flándigana* disfrazada de colono, vigila a los trabajadores y vende baratijas a la embarcación que representa el reino francés. Al son del tambor, los actores danzan el ritual de la castración, la *curupatia*, hasta castrar a la *Flándigana*, simbolizando así la victoria de los garífunas sobre los colonos franceses. En suma, el Primer Cuadro de *Loubavagu* satiriza las acciones nefastas de los colonizadores a la vez que reincide en el denuedo de los garífunas a la hora de defender lo suyo.

Los garífunas pudieron resistir los designios coloniales de los franceses y de los ingleses hasta que estos últimos los derrocaron con fusiles al terminar la guerra de treinta años en 1975, después de la cual los expulsaron de su lugar de origen. A todos los efectos, los británicos llevaron a cabo un genocidio contra el pueblo garífuna, cuyos sobrevivientes fueron expatriados a la fuerza a la isla de Roatán, Honduras, en 1797 (Ávila 2023, 11-7).⁹ De hecho, las potencias europeas justificaron el acaparamiento de las tierras y el sometimiento de los pueblos originarios, a quienes tildaron de salvajes irracionales, a la vez que racionalizaron el secuestro y la dominación de los africanos al tacharlos como el “eslabón perdido entre la especie humana racional” (Wynter 2009, 345). Semejante racismo se deja entrever en la escena que parodia las quejas de los colonos 3franceses ante

9. Los británicos perpetraron una limpieza étnica, pues luego de vencer a los garífunas, cometieron asesinatos en masa, arrasaron casas y cultivos, y llevaron a la fuerza a 4693 garífunas a Balliceaux, una isla inhóspita, donde 2445 de los mismos murieron antes de embarcar a los demás en una mortífera travesía — fallecieron 222 personas— que duró más de un mes con destino a Honduras. En suma, más de la mitad de los garífunas (2026) sobrevivieron los dos destierros (Ávila 2023, 17-20).

los líderes garífunas después de que su rey y el de Inglaterra repartieron las tierras caribeñas: “Oigan la amarga noticia, nuestro rey ha regalado toda nuestra isla a los ingleses, a nosotros no nos han dejado ni un trocito. [...] No nos han pedido si quiera nuestra opinión. Uno aquí en estos infiernos trabajando y viviendo como negro eh... eh..., perdón quise decir como indio [...]” (Murillo Selva 2015a, 35). El equívoco con respecto al dicho popular, que tiene su origen en el pensamiento colonial, resulta irónico, ya que los garífunas son tanto indígenas como negros. Además, fueron precisamente los colonos quienes los esclavizaron y obligaron a trabajar sin descanso. Sus prejuicios radican, entonces, en la universalización del “control imperial del conocimiento” (Mignolo 2009, 324). En este sentido, los africanos occidentales que llegaron a mezclarse con los amerindios experimentaron el colonialismo del saber por partida doble, pues las potencias mundiales lo utilizaron no solo para pretexto su secuestro en África, sino también su expatriación de la isla en que habían residido durante un siglo y medio.

Al final del Primer Cuadro, el empleo de la sátira, la farsa y la ironía acentúan, sin duda, la absurdidad de las demandas imperialistas de los ingleses. Obran de manera violenta al llegar a tierra ajena, donde los pueblos originarios no reconocen en seguida ni la lengua ni el gobierno coloniales que les pretendían imponer:

Inglés: (*Dirigiéndose a un nativo que lo acompaña*) Dile que no sea maleducado, que conteste en inglés.

El nativo: Habla en inglés, hombre, el señor no te entiende, dice que no seas bruto.

Satuyé: *Ariñegabá lun, ligia tima lan ibidiegabai áu, Maganbun luabalin le waríñegubai. Wererun ligía Tima bimetimabái lidan sun baruwa le.*

El nativo: ¡Uy!, qué bárbaro, así no se trata a los señores [...] Dice que usted es más bruto porque debería de aprender la lengua de la tierra donde quiere vivir, que es, además, la más dulce de todos los mares.

Inglés: Habrase visto semejante maleducado, bárbaro, igualado. Con estos salvajes de nada sirven las reglas de cortesía. No hablemos más. A ver tú, léeles y tradúceles el Decreto Real.

El nativo: “En nombre de Su Majestad e inspirados en los principios de nuestra civilización, hemos venido a tomar posesión de estas tierras y a bendecir a sus habitantes”.

Satuyé: ¿De quién hablan ustedes?

Inglés: ¡Ah! Con que te haces el papo, bien que entendías... Hablamos de Su Majestad Jorge V.

Satuyé: A ese hombre que mencionan ni siquiera lo conocemos [...]
Inglés: Esto es un insulto, recibirán su merecido estos canallas; Majestad, envíenos dos regimientos de soldados ingleses para poder combatir a estos cobardes, salvajes, asesinos. (Murillo Selva 2015a, 37-8).

Murillo Selva parodia, entonces, lo disparatado del pensamiento colonial, según el cual los pueblos originarios deberían agradecer la usurpación, por parte de foráneos, de su tierra, cultura, gobierno y lengua. Ya que “el negro es apreciado [por parte del blanco] con referencia a su grado de asimilación” y “hablar una lengua es asumir un mundo, una cultura” (Fanon 2009, 61-2), se podría deducir que el sistema colonial valora más al negro que habla el idioma imperial. De ahí la actitud servil del traductor nativo que lisonjea al conquistador blanco a la vez que censura a su coterránea.

Por otra parte, el habla franca y racional del héroe garífuna, Satuyé, amén del empleo del idioma garífuna en *Loubavagu*, deconstruye los mitos hegemónicos sobre los pueblos originarios y negros a fuerza del pensamiento contrahegemónico. Además de la versión de la obra que solo emplea el idioma garífuna, la versión en español se representa “indistinta o simultáneamente en lengua garífuna y en lengua española. Esta última se utiliza únicamente cuando su uso es necesario para la comprensión de algunas situaciones [...] y muchísimos pasajes se incorpora el habla del campesino negro hondureño, el cual hace uso indistinto de los pronombres vos, tú y usted, de una manera libre e indiferenciada” (Murillo Selva 2015c, 13). Aparte de servirse del idioma garífuna, entonces, Murillo Selva también deja entrever la interseccionalidad de su estilo decolonial al valerse del lenguaje que caracteriza a los campesinos pobres y los hondureños negros de cualquier estirpe. Logra así universalizar el alcance de su pieza, pues engloba a los grupos marginados de su propia nación y, por extensión, a las comunidades periféricas de cualquier parte del mundo.

Antes bien, las grandes potencias no le hacen caso al máximo líder garífuna, pues prefieren seguir esgrimiendo sus mitos hegemónicos. A falta de un intercambio verdadero, tanto durante la época colonial como en la actual, el diálogo genuino entre las comunidades subalternas y los poderosos resulta, en definitiva, utópico (Mignolo 2005, xix). De ahí que se simule la guerra cruenta entre los ingleses y los garífunas, que precedió a su deportación a Honduras, mediante el mimo y la danza, que sube y baja

de intensidad al ritmo de los tambores —que vienen a ser una suerte de hilo dramático o actor que preside la acción— de acuerdo con el devenir de la contienda.¹⁰ En efecto, al inicio de la batalla los garífunas recurren a un lento baile tradicional de origen español denominado la danza de los moros y cristianos,¹¹ pero prefieren moverse al son frenético de la punta en el momento álgido de la guerra de guerrillas.¹² Luego de su derrota, en cambio, interpretan una canción nostálgica en garífuna que lamenta la deportación de su tierra natal y hace memoria de esa calamidad para los espectadores actuales.

Los garífunas, entonces, dieron forma a *Loubavagu* y, aún más, reivindicaron su subjetividad al abrazar y dar a conocer su propia historia, amén de adueñarse de su identidad, lo cual les infundió dignidad y amor propio. Conforme explica Arturo Arias, reivindican “la reconstrucción de su historia y el reclamo de su espacio de identidad en un alucinante y vertiginoso discurso fundacional escrito con el cuerpo” (Bähr et al. 2015, 242). La gran mayoría de los garífunas desconocía su propio pasado, que había permanecido oculto entre las versiones oficiales y neocoloniales de la historia caribeña.¹³ Al empezar a trabajar con los aldeanos de Guadalupe, Murillo Selva percibió que “deseaban contar a sus demás hermanos y hermanas cómo había sido lo de San Vicente y su llegada a Honduras. En ellas y ellos se percibía un deseo profundo por conocer sus orígenes” (Murillo Selva 2015b, 133). Por eso, “uno de los objetivos de este trabajo ha sido justamente el rescate y valorización de esos siglos enmudecidos” (Murillo Selva 2015c, 13). Tal deseo innato encauzó tanto los temas como las formas y ritmos de la pieza, a la vez que consolidó el empeño de la comunidad para con el montaje.

10. Véase Bähr et al. 2015, 241; y Murillo Selva 2016c, 129.

11. La danza de los moros y cristianos rememora las batallas entre los musulmanes y los españoles durante la época de la reconquista, en el siglo XV.

12. De origen garífuna, el contagioso ritmo se ha convertido en uno de los bailes más populares de Centroamérica.

13. De manera similar, el investigador garífuna José Francisco Ávila admite que cuando comenzó las investigaciones para su primer libro, *El poder del orgullo. Pan-garífuna afrolatino* (2021, 110), “no había historias garífunas o afrolatinas en absoluto. Las que existían, eran documentos antropológicos o etnográficos, escritos por europeos. ¡Éramos invisibles a plena vista!”. Asegura que escribió su libro para que los garífunas se convirtieran “en los sujetos de [su] propia historia, en lugar de objetos de la de otra persona” (111). Conocer la historia de sus ancestros le infundió orgullo al autor, quien por fin pudo acoger su identidad con dignidad.

En efecto, los garífunas de Guadalupe se comprometieron plenamente con la autogestión de *Loubavagu*, en consonancia con los objetivos del teatro comunitario de Murillo Selva. Así lo confirma Corrales (2004, 122):

Se trata más bien de entregar las armas de la producción teatral y las metodologías creativas a las mismas comunidades o a los sectores populares, para que sean ellos mismos quienes desplieguen sus posibilidades creativas y reconstruyan (deconstruyan) su propio discurso que es su propia historia, desde su especificidad y desde su visión de mundo en una práctica escénica liberadora. El teatrista se convierte así en un investigador-facilitador, compañero del Otro que es quien produce realmente la dramaturgia y la puesta en escena del espectáculo.

Los garífunas vienen a ser cocreadores de la puesta en escena y, a la par, difundidores de su cultura comunitaria, pues según la “Nota al programa 1992” de *Loubavagu*:

Los cantos y la música han sido creados por el pueblo garífuna, algunos de ellos datan de siglos. El poema “A Morazán”, por otro lado, es obra de un miembro analfabeta del elenco, y la creación del decorado se inspiró en un dibujo realizado en la aldea por un niño de 10 años, que asistió a un taller de pintura impartido durante el proceso de montaje. Originalmente varias mujeres de la comunidad bordaron a mano seis trozos de tela, los que en su conjunto conformaban un inmenso paisaje caribeño de 7 x 3 metros [...que] pueden rápidamente voltearse y combinarse de diferentes maneras. En cuanto a la utilería y vestuario, se usaron en lo posible los propios elementos que se pudieron encontrar en la aldea y fueron confeccionados por artesanos locales. (Murillo Selva 2015c, 12)

No cabe duda de que todos los garífunas de la comunidad se esmeraron sobremedida con la función, conforme a su cosmovisión comunitaria. Sobre la base de su valor de la colectividad, los logros garífunas no se consideran individuales, sino comunales (Ávila 2023, 65). De esta manera, Murillo Selva y la comunidad de Guadalupe no solo arrojan luz sobre el pensamiento tradicional de los garífunas, sino que le otorgan protagonismo en la concepción, elaboración y producción de *Loubavagu*.

A todas luces, Murillo Selva y la población de Guadalupe convierten esta obra pionera del teatro comunitario afrolatino en testimonio de

la impresionante voluntad de los garífunas de resistir la discriminación y el avasallamiento de su gente. Frente al discurso supremacista que pretende definir, distorsionar y dominar los cuerpos colonizados (Palaversich 1995, 9), y la mirada blanca que anquilosa al cuerpo negro y procura apropiarse de todo para su beneficio exclusivo, el negro descolonizado afirma su coexistencia con la verdadera esencia del universo “en el proscenio del mundo, salpicando el mundo con su potencia poética” (Fanon 2009, 112, 123). Esta forma de resistencia es precisamente lo que logra el elenco de *Loubavagu* con su ritmo corpóreo que rezuma la épica cotidiana de su cultura ancestral. Con perspicacia, Arturo Arias (2003, 151-2) resume:

La obra reafirma la identidad garífuna y reconstituye su identidad por medio de la estética del placer. La cultura garífuna arma un contra discurso que [...] busca carnavalizar y desestructurar al régimen de poder ladino [...] por la seducción rítmica. Se autoconstituye en objeto de deseo para en seguida transgredir el orden establecido con consentimiento del sujeto hegemónico que paradójicamente quiere hacer aquel ritmo vital suyo porque ha sucumbido al gesto seductor.

Aun cuando los opresores pretenden arrinconar a los garífunas mediante el racismo y los desplazamientos forzosos, esta etnia, en cambio, aporta bastante a las élites sociales. Les brinda su rica cultura ancestral que termina arrobándoles, a la vez que cuestiona su discurso colonial.

Luego de sufrir y el genocidio y el destierro de su población a manos de los imperialistas ingleses, los garífunas pudieron sacar fuerzas de su acervo cultural para sobreponerse a las trágicas pérdidas. Resaltar la resiliencia de esta población periférica a partir de sus propias tradiciones y formas culturales es, en fin, uno de los objetivos de la creación colectiva de Murillo Selva:

Se trata, pues, de poner en escena el discurso de la marginalidad de los excluidos, los invisibilizados, o para decirlo más posmodernamente, “desechables”, pero con la voz de ellos mismos y con las particularidades estéticas de su campo cultural. Esas particularidades incluyen el reconocimiento de su propia historia y las relaciones de poder que se han tejido en torno a sus luchas y a su exclusión. (Corrales 2004, 122)

A modo de ejemplo, los garífunas desterrados continúan sembrando yuca, preparando cazabe —pan de yuca tradicional— y contando

úragas, o cuentos con moralejas en una vibrante escena al principio del Segundo Cuadro. Siguen celebrando su cultura sincrética —un cóctel de las costumbres y religiones africanas, amerindias y europeas—, incluso en los velorios, entre cantos y bailes en que, como rezan las acotaciones, “las mujeres se sitúan frente a los tambores y dialogan con ellos con su pelvis” (Murillo Selva 2015a, 45). El colonialismo interno en toda su crudeza, sin embargo, los vuelve a perturbar, a contrapelo de sus prácticas ancestrales. Esta vez se asoma en forma de hacendados hondureños que les tratan como si fueran peones, mandándolos a trabajar e intentando complacerlos con tabaco y alcohol a la vez que los amenazan con armas a fin de acaparar sus terrenos colectivos. Pese a su brevedad, el Segundo Cuadro abarca más de un siglo, desde la llegada de los garífunas a Honduras a finales del siglo XVIII hasta que la mayoría opta por resistir a los intentos sempiternos de desterrarlos —“formando una imagen de fuerza y decisión frente al público” (47)— a principios del siglo XX. Una vez más reafirman su tenaz voluntad, tanto para el público garífuna como para el ajeno, de enfrentarse a los poderosos, cueste lo que cueste. Acto seguido, emprenden una larga peregrinación a Tegucigalpa en aras del título de sus tierras comunales.

A lo largo del Tercer Cuadro, el elenco sigue narrando, dialogando, mimando, bailando y cantando sus costumbres y peripecias de forma cronológica, a la vez que parodia los sinsentidos y maquinaciones de los mandos supremacistas y un par de garífunas traidores, a principios del siglo XX. El cuadro comienza y termina con un homenaje —en forma de poema épico y una clase, respectivamente— al militar hondureño y presidente progresista de la Federación Centroamericana que abogaba por la educación pública: el general Francisco Morazán.¹⁴ Al conmemorar a los padres de la patria y relacionarlos con sus valores y costumbres, los garífunas impugnan su exclusión de la hondureñidad, reivindicándola más bien. Por otra parte, dan fe de los choques culturales con las autoridades tegucigalpenses, los cuales a menudo resultan en prejuicios y actos discriminatorios contra su etnia. Cabe citar el momento en que el Policía rompe la cuarta pared para buscar la complicidad de la audiencia al tildar a los garífunas de molestosos: “(*Al público*). ¡Que joden estos morenos, verdad!” (51). Pero el Policía pasa por alto el hecho de que la persistencia de los garífunas en

14. El general Morazán fue el segundo presidente de la República Federal de Centroamérica, entre 1830 y 1838.

preguntarle por la ubicación del Ministerio se debe a su cansancio por haber caminado tantos kilómetros, amén de su desconocimiento de la urbe y del idioma hegemónico.

De manera semejante, Murillo Selva satiriza al burócrata corrupto que les roba el dinero, engaña a los garífunas, finge estar ocupado cuando no lo está, y agrega un sinfín de trámites cada vez que los garífunas creen haber terminado el papeleo. A pesar de su larguísima caminata, los garífunas lidian con los sinsabores burocráticos con aplomo y tierna ingenuidad que se manifiesta a través de malentendidos jocosos:

Secretaria: Bueno, su huella digital.
Primera Voz: ¿La huella vegetal? (55)

El ministro también obliga a los garífunas a inscribirse en el Partido del gobierno antes de otorgarles la titulación de su terreno, imposición que parodia Murillo Selva en el discurso propagandístico del dignatario:

Bueno, morenitos, ya todo está arreglado; después de múltiples esfuerzos y gracias al gobierno que yo represento y al glorioso partido al que pertenezco, les hago solemne entrega de este título por el que se les otorga la categoría de municipio con sus respectivas tierras, ¡pero que viva el gran partido!” (57)

Así se pone de manifiesto el contraste entre los valores de la cultura urbana —orientada hacia la jerarquía, el reconocimiento individual, el partidismo y la viveza criolla—, y los de los garífunas, a saber ayuda mutua, supervivencia, alegría y determinación.

En vista de que los hacendados siguen acechando y acaparando las tierras garífunas, se dificulta la subsistencia en los pueblos litorales, por lo que los varones inmigran de modo interno o externo para mantener a sus familias. Muchos garífunas, como Tomás, optan por trabajar para la compañía bananera estadounidense, la United Fruit Company, aun cuando explota, de modo semejante a las élites hondureñas, a los campesinos pobres.¹⁵ A pesar de que desconfía del sindicato obrero del cual forma

15. Entre 1899 y 1970, la United Fruit Company fue una poderosa empresa frutera con sede en Estados Unidos que acaparó los terrenos fértiles e intervino en la política de muchos países centroamericanos, además de maltratar a sus trabajadores y reprimir cualquier intento de sindicalizarse. Una de las consecuencias de la entrega

parte un compañero mestizo, Tomás soporta el peso de las iras del capataz cuando los encuentra conversando:

Si pasa un gringo y los ve... ¡quién paga los patos ¡ah! y además, no me mal acostumbres a este negro, bien sabes cómo son de haraganes, mañosos, necios; apenas les das un dedo, terminan no solo cogiéndote el brazo, sino todo, vos, todito... (Murillo Selva 2015a, 66)

Al replicar Tomás que no le insulte y agregar algunas palabras en garífuna, el jefe tilda su lengua de “jerigonza” y le echa del trabajo. Queda patente que el imperialismo norteamericano representado por esta compañía se aprovecha de la jerarquía colonial racista e interseccional que ya existe en Honduras, lo mismo que provoca a los jefes, quienes lo han internalizado a oprimir más a los negros e indígenas humildes que a los mestizos de la misma clase social.

Pero lo más llamativo es que hasta algunos de los mismos garífunas que han migrado a las metrópolis acaben por interiorizar este sistema colonial de casta y se conviertan en traicioneros de su propia raza. A título de ejemplo, la mujer garífuna “urbanamente vestida y con peluca” con la que coquetea Tomás en San Pedro Sula, denigra su idioma compartido con el mismo calificativo peyorativo que había empleado el capataz en la compañía bananera estadounidense: “jerigonza”. Más aún, la Mujer finge no entender su lengua materna y declara: “A mí ya se me olvidó hablar esa papada”. Para colmo, reniega de su propia raza:

Mujer: ¡Primero muerta que meterme con un pelado como vos, negro atrevido!

Tomás: Y vos no sos negra también, pues.

Mujer: ¡No ves que ya no lo soy, animal! (67)

A pesar de tener la tez más oscura que la de Tomás y de recurrir naturalmente a insultos garífunas al enfadarse, la Mujer no solo rechaza su propia raza y etnia, sino que también las traiciona. Además de llamar al Policía, quien inventa un pretexto racista para encarcelar a Tomás, la

por parte del gobierno hondureño de tierras garífunas a esa compañía a principios de siglo XX (Ávila 2021, 43) fue que esta etnia, irónicamente, se vio forzada a acudir en masa a buscar empleo en dicha compañía (Ávila 2023, 78).

Mujer se junta con el Policía, abrazándole y riéndose de la desgracia de su coterráneo. Conforme esclarece Fanon (2009, 61-2):

Todo pueblo colonizado, es decir, todo pueblo en cuyo seno ha nacido un complejo de inferioridad debido al entierro de la originalidad cultural local, se posiciona frente al lenguaje de la nación civilizadora, es decir, de la cultura metropolitana. El colonizado habrá escapado de su sabana en la medida en que haya hecho suyos los valores culturales de la metrópoli. Será más blanco en la medida en que haya rechazado su negrura, su sabana.

Sin lugar a duda, la Mujer y el Ayudante garífuna que colabora con El de la Máscara para quitarles la tierra a su gente en otra escena del Tercer Cuadro, han asumido los valores hegemónicos. Peor aún, han renegado de y perjudicado a su propio pueblo, raza y cultura, a los cuales han llegado a considerar inferiores.

Está claro que gran parte del Tercer Cuadro se centra en las peripecias del único personaje de *Loubavagu* que goza de nombre y apellido propio, Tomás Bernárdez, un garífuna corriente que, a pesar de haber migrado a la ciudad, no adopta los valores hegemónicos que la rigen; más bien, sigue valiéndose de los principios comunales de su etnia. Cuando Tomás manda una suma de dinero a su madre, por ejemplo, le informa que la mitad es para la construcción de la escuela en la aldea. Acto seguido, los bailes coreografiados del ritual de la construcción “sugieren imágenes de las acciones que se ejecutan” (Murillo Selva 2015a, 72), pues como reza la Nota al programa de 1992, “en el montaje se trató de significar más las imágenes que las palabras” (Murillo Selva 2015c, 13). El empeño del pueblo en construir su propia escuela y en contratar a un maestro garífuna con estudios académicos —Tomás— patentiza su convicción de que el aprendizaje y la alfabetización en la lengua colonial desarrollan no solo conocimientos, sino también el espíritu crítico a la hora de examinar su propia historia de exclusión del sistema político social y las subsiguientes luchas contrahegemónicas. Y no habría que olvidar que la acción dramática de esta escena corresponde a 1936, momento en que proliferaba la

desconfianza en torno a la política nacional, dado que el general Tiburcio Carías Andino se había convertido en dictador represivo.¹⁶

Pues bien, los estudios de Tomás reafirman el arrojo que ha heredado de sus ancestros para hacer frente a los abusos, represión y exclusión que sufren los garífunas, así como otras comunidades periféricas, a manos de la dictadura hondureña. De maestro en su pueblo, se sirve de sus conocimientos tanto de la cultura hegemónica como de la garífuna, amén del humor ingenuo, la curiosidad innata y el razonamiento propio de los niños a la hora de alfabetizarlos y enseñarles sobre los derechos humanos, la historia hondureña y los líderes garífunas. Cuando los estudiantes preguntan por los héroes garífunas como Satuyé y Duval,¹⁷ Tomás responde: “Bueno, ellos fueron unos jefes que lucharon junto al pueblo garífuna para defender sus derechos. Ya nadie se acuerda de ellos porque somos desmemoriados, y porque a casi nadie le interesa en este país enseñar realmente cómo fueron las cosas de antes” (Murillo Selva 2015a, 77). Las versiones oficiales tienden a pasar por alto los héroes, derechos y culturas de poblaciones marginadas. Tomás, en cambio, les revela a los niños, como diría Fanon (2009, 120), que “desde el otro lado del mundo blanco, [se percibe] una mágica cultura negra”. De seguro, Murillo Selva y los garífunas se referían a esas fascinantes culturas africanas e indígenas que proliferan en las periferias del mundo occidental al agregar la frase “o el otro lado lejano” al título de *Loubavagu*.

De hecho, esta escena de la enseñanza concierta tanto el estilo como el contenido garífuna con el occidental, con afán de ponerles en diálogo. En efecto, *Loubavagu* entreteje elementos de la cultura subalterna de los garífunas con algunos recursos del teatro occidental. A título de ejemplo, conviene señalar la estructura episódica, la alternación de estilos dramáticos con lo narrativo, los cambios metateatrales de atrezo, vestuario y personajes sobre el escenario, y la alternación de estilos dramáticos que

16. El general Tiburcio Carías Andino fue elegido presidente de Honduras en 1933, pero reformó la Constitución en 1936 y se convirtió en un dictador represivo que encarceló y asesinó a sus opositores. Permaneció en el poder hasta 1949. Sus medidas represivas perjudicaron sobremanera a los garífunas y propiciaron las primeras olas de migración a los Estados Unidos (Ávila 2023, 48 y 53).

17. *Satuyé* o Joseph Chatoyer fue el valiente jefe garífuna que poseía talento político y militar. Fue asesinado por los ingleses en 1795, al final de la guerra de los treinta años en San Vicente (Gargallo 2012, 59). Duval, el hermano de Satuyé, fue otro héroe de esa guerra.

distancian al espectador emocionalmente y evocan, en cierto sentido, el teatro épico de Brecht (Muñoz 2008, 160-1). Con respecto al contenido, Tomás pretende sincretizar la cultura propia con la hegemónica al enseñar a los niños a cantar el himno nacional hondureño en garífuna, pero el régimen racista lo persigue por revoltoso, y eso que solo les reveló la historia descartada de la versión oficial. Cuando los aldeanos rehúsan delatar al estimado maestro, el ejército hondureño les obliga a excavar sus propias tumbas y los fusila. Tal escena nefasta se basa en la masacre real de los garífunas en el pueblo de San Juan en 1937.¹⁸ Los que permanecen después del exterminio siguen cantando el himno hondureño al final del Cuadro Tres, pero esta vez en español, lo cual simboliza, a buen seguro, la suspensión del anhelo del reconocimiento oficial de la pluriculturalidad en Honduras.

Por su parte, el Cuarto Cuadro se vale de la parodia y la farsa para poner en entredicho la migración a Estados Unidos como respuesta a la represión y marginalización neocolonial en Honduras, dado que suele facilitar la disgregación familiar, el abandono de los principios comunitarios y la internalización de los valores hegemónicos. Sin duda, la emigración aparta al migrante de su cultura tradicional. En efecto, el personaje del Neoyorquino caricaturiza al emigrante engraido que retorna a su pueblo y presume de haber asumido la cultura imperialista. Chapurrea un español salpicado de frases y palabrotas en *spanglish*, y cuando su mujer no le comprende, responde de manera pícaro:

El N.Y.: Que no hay que creerles a esos políticos, ellos decir muchas mentiras antes de las *foken* elecciones.

Esposa: ¿Qué es eso de *foken*, mi amor?

El N.Y.: Cuando estemos juntitos yo explicarte eso, ¿ok? (Murillo Selva 2015a, 84)

Al llegar a su comunidad, se jacta de su dinero, manda a construir una casa moderna, y critica las costumbres tradicionales, ya que favorece el saber colonial. Sigue hablando de manera incomprensible, y regala apa-

18. El 12 de marzo de 1937, doscientos soldados del ejército del general Carías violaron a mujeres y niñas, saquearon casas, desterraron a familias y fusilaron a diecinueve garífunas después de obligarlos a cavar sus propias tumbas en la aldea de San Juan (Ávila 2023, 53-4).

ratos y baratijas *kitsch* a los aldeanos, quienes se quedan asombrados. El Neoyorquino, entonces, encarna el capitalismo, que coloniza subjetividades con el fin de fomentar la servidumbre voluntaria y el goce sempiterno mediante el consumo desenfrenado (Gimbel 2014, 10-4). Proclama a los cuatro vientos que la felicidad está supeditada a los objetos materiales. De manera jocosa, se queja de que su estómago ya no aguanta la comida tradicional, pues se ha acostumbrado a la comida chatarra del norte, y a sus coterráneos les toca alzar al presuntuoso emigrante cuando cruza una pequeña quebrada para que no ensucie sus zapatos.

Resulta irónico —o quizá sea un castigo de los ancestros por haber abandonado la cultura tradicional— que justo cuando el Neoyorquino baila al ritmo de la música norteamericana junto a los aldeanos, se forme un huracán que inunda la casa moderna y arruina los aparatos nuevos. Hasta se ahoga una mujer por intentar rescatar el televisor de las aguas tormentosas. De manera teatral, el Neoyorquino “va despojando a las mujeres de las ropas y objetos que les había regalado. Se desviste, queda en short y descalzo” (Murillo Selva 2015a, 89). Se ve obligado a empeñar la poca mercancía que le queda para que su familia pueda comer. Aun así, se queda con hambre, a merced de los comerciantes que se aprovechan del cataclismo para alzar el precio de la comida.

Serán las mujeres las que, una vez más, animan a la comunidad a sobreponerse a las adversidades, cuando proponen la construcción de la carretera que los sacará del aislamiento y de la miseria al unirlos al resto de Honduras. Pero la alegría y ahínco con los que cantaron, bailaron y mimaron la construcción de la vía se desvanecen apenas se asoman los turistas internacionales, quienes asedian a los garífunas con pretensiones de comprar sus hermosos terrenos litorales que se han vuelto más accesibles por la flamante carretera. El más siniestro de los que pretenden hacerse con las tierras “lleva puesta la misma máscara de la escena de la compra de tierra por la compañía bananera” (92), representando así el círculo vicioso del acaparamiento de los terrenos garífunas por parte de las élites. Aunque El de la Máscara se acerca nuevamente a la que parece ser la más vulnerable, la Anciana, esta le hace frente. Invoca a los ancestros, quienes llevan trajes típicos de la danza guerrera de origen africano denominada “máscaros” y de los espíritus míticos, el “Indio Bárbaro” y el “Guarín” de origen

amerindio:¹⁹ “Saltan a escena, danzan, persiguen y acorralan a los extraños haciendo que se junten con el resto de la población. El potente ritmo de los *máscaros* se apodera de todos. Frente a los tambores, situados en uno de los laterales, uno a uno los espíritus bailan su danza guerrera; el coro, en un lateral, acompaña, los personajes extraños se incorporan al coro” (92-3). A fin de cuentas, la fuerza y belleza de la cultura ancestral de los garífunas termina desconcertando y deslumbrando a los forasteros, tanto que abandonan, por lo menos de momento, sus pretensiones de apropiarse de la tierra garífuna, para participar, más bien, en su prodigiosa cultura.

En última instancia, los garífunas se escapan del círculo vicioso del destierro y de la marginación. de la mano de su asombrosa cultura tradicional que da señales de ofuscar —y quizá incluso alterar— los intereses hegemónicos. Mediante un canto en garífuna y español, los garífunas piden a los blancos que reconozcan su hondureñidad o, por así decirlo, la dimensión pluricultural y pluriétnica de Honduras. Con el despliegue de la bandera hondureña y la invitación al público variopinto a unirse al elenco garífuna para bailar y hacer el último saludo de *Loubavagu*, hacen constar, sin duda alguna, lo atrayente de su cultura, así como su voluntad de integrarla por entero a la hondureñidad. El alcance, en cierto sentido, de este objetivo se confirma por medio de los numerosos críticos hondureños que califican *Loubavagu* como un clásico nacional de la historia e identidad (Bähr et al. 2015, 231-4). Resulta paradójico que los más marginados fueron los que mejor le señalaron al dramaturgo el camino estético, ético y político a seguir para lograr una propuesta escénica más acorde con la realidad centroamericana (Murillo Selva 2016c, 213). Conforme manifiestan Jimmy Noriega y Analola Santana (2018, 21), el teatro puede sacar a la luz los legados duraderos del colonialismo y racismo, para brindar, más bien, formas artísticas disidentes. A partir del esplendor *performativo* del acervo garífuna, se ha hallado una nueva forma dramática que procede de las tradiciones culturales de esta etnia.

19. También conocido como *wanaragu*, el *máscaro* es una danza ritual de hombres enmascarados que corresponde a la época navideña. Rememora la resistencia del pueblo garífuna contra los europeos en San Vicente (Ávila 2023, 76). El “Guarín” es el espíritu del máximo líder garífuna, Chatoyer o *Satuyé*. El indio Bárbaro, por su parte, es “un personaje mítico en el folclore garífuna, que es una caracterización de los guerreros indios caribes en San Vicente”, cuya piel se pinta con el tinte vegetal *roucou* (Ávila 2021, 50).

Puede que el logro más importante de este teatro comunitario sea que ha tenido, hasta cierto punto, un efecto contrahegemónico sanador para el elenco garífuna. Habida cuenta de que los actores subalternos actúan su propia historia, dejan en evidencia los mecanismos y huellas del colonialismo. Reivindican sus raíces, saberes e identidad colectiva “en una suerte de terapia descolonizadora, o decolonial” (Corrales 2012, 165-7), a la vez que valoran su convivir armonioso con la naturaleza, que une la vida a lo espiritual en compromiso con la cultura ancestral y el bienestar comunal. Tales modos de ver el mundo podrían beneficiar sumamente al mundo occidental si se les prestara atención. Conforme esclarece Murillo Selva (2016c), el dramaturgo y los garífunas sabían que no podrían vencer al neocolonialismo actual con las armas, la tecnología ni la ciencia, aunque lo podrían lograr, eso sí, con aquello de lo que el poder carece por completo: “La cultura (la de verdad), el amor a la vida y a la justicia” (228-9). Al resistir la masificación inhumana, semejantes creencias éticas contrarrestan, además, la cultura vacía que difunde la globalización (124). Y es que no se puede imaginar una alternativa a la retórica ni la lógica soterrada de la modernidad desde dentro del sistema (Mignolo 2005, 114). Por eso resulta lamentable que la mayoría del mundo occidental ignore la cosmovisión garífuna.

A causa de la diáspora, el desapego y el desconocimiento de los valores, creencias y tradiciones ancestrales cunden incluso entre los propios garífunas. Al igual que el Neoyorquino en *Loubavagu*, el inmigrante garífuna en Nueva York que protagoniza la breve ceremonia y guion escénico titulado *La danza con las almas*, Johnny Arzú, también se aparta de manera paródica de su cultura de origen. A diferencia de *Loubavagu*, sin embargo, la ira de los ancestros en *La danza con las almas* no desata una catástrofe natural sobre un pueblo seducido por la cultura capitalista, sino que provoca la grave enfermedad de un inmigrante que se ha dejado engatusar por los valores embaucadores del supremacismo estadounidense. Aunque la acción dramática se concentra en Honduras, el Prólogo tiene lugar en Nueva York. Durante la primera canción narrada al ritmo de *paranda*,²⁰ solo el público puede observar el acercamiento de un *gubida*, o espíritu ancestral,²¹ a

20. La *paranda* se originó como villancicos navideños en el siglo XIX, cuando los ritmos tradicionales de los garífunas y la guitarra acústica, así como otra música española y latinoamericana, se fusionaron (Ávila 2021, 51).

21. Los *gubidas* son ancestros enojados que provocan enfermedades entre aquellos que les hacen caso omiso (Ávila 2023, 68).

Johnny mientras duerme en la urbe. Se podría considerar a esta aparición como una suerte de “espectro político” que aboga por un futuro más inclusivo (Blanco y Peeren 2013, 309-13), o una especie de santo lacaniano que, como resto inasimilable del sistema neoliberal, procura interrumpir el ciclo del “consumidor consumido” del capitalismo para sustituirlo con otro modo de vivir (Alemán 2014, 41-3), que estriba, en este caso, en la cultura garífuna.

Murillo Selva emplea la sátira farsesca en verso para subvertir la petulancia hegemónica de la ciencia norteamericana que no logra curar enfermedades desatadas por el estilo de vida moderno. Cuando Johnny intenta medicarse con fármacos norteamericanos de venta libre, convulsiona al ritmo vertiginoso de la punta. Acto seguido, acude a un doctor estadounidense cuyo diálogo consiste en farsa lírica: “No entiendo lo que pasa.../ la medicina que le receté/ es la más cara que en el mercado hay. / Por ello, muy buena tiene que ser, / además...yo, especialista soy...” (Murillo Selva 2016a, 24). Incluso, se echa la culpa de su negligencia médica al enfermo: “(Para sí mismo) / ¡Qué extraño! ¡Será que él mismo se quiere/ complicar? / Seguramente no desea ir a trabajar (*a la hermana*) / si no se cura con la medicina que le di nadie/ lo podrá curar” (25). Estas apologías del saber colonial demuestran un fallo en la ciencia moderna que, parafraseando a Allan Megill (2011, 196), pasa por alto el pasado que sigue inquietando al presente mientras este persigue lo nuevo de modo implacable. Frente a semejante altanería científica, la Hermana de Johnny reza en garífuna a los espíritus ancestrales, cuyas voces en *off* le alientan a llevar a su hermano a su pueblo natal. Por cierto, ha sido un personaje femenino —al igual que en *Loubavagu*— quien intuye la solución en el Prólogo de *La danza con las almas*.

Al principio, Johnny se opone al regreso a Honduras, pues ha internalizado los prejuicios de las potencias mundiales que solo admiten el saber moderno, a la par que menosprecian las perspectivas, creencias y conocimientos que proceden de comunidades periféricas. De modo irónico, cuestiona: “Pero si no me curo en Nueva York, / ¿cómo crees que en el pueblo, / donde tanta ignorancia hay, / posible será?” (Murillo Selva 2016a, 25). A esta pregunta retórica le responde con humildad la Hermana: “Nada se pierde con probar” (26). Apenas llega Johnny a su aldea natal al principio del Primer Acto, sus coterráneos lo acogen calurosamente y le brindan esperanza: “Aquí en el pueblo quizá puedas sanar” (27). En lo

que respecta a las diferencias entre el país de llegada y el pueblo trópico, Corrales (2012, 69) señala con perspicacia: “Hay una clara divergencia entre el mundo mágico/religioso acoplado al entorno sociocultural y al paisaje de los garífunas en el Caribe centroamericano, y la realidad laboral y de exclusión de los migrantes centroamericanos en las grandes ciudades del norte”. Aún más, se dejan entrever los valores comunales y espirituales de los garífunas cuando consulta la *buyei*, o guía espiritual, con los ancestros antes de determinar que la salvación de Johnny radica en la celebración del mayor rito sagrado, el *dogü*.²²

El resto del Primer Acto y todo el Segundo Acto vienen a ser representaciones teatrales de los pasos del *dogü*, para cuya ceremonia acuden ancestros de los cuatro puntos cardinales de la tierra. Tales aparecidos se convierten en forma humana mediante la posesión, con el fin de alimentarse, entretenerse, bailar, reírse, gozar y celebrar su cultura junto a los aldeanos. En último término, su participación en el rito sagrado consolida los lazos entre los vivos y los muertos. Los doce pasos de la representación teatral del *dogü* intercalan el español con la lengua garífuna, las bendiciones con el goce, el descanso en las hamacas con el mimo de los preparativos, así como varias danzas que suben y bajan de intensidad al ritmo de los tambores, cantos del coro y canciones narradas que explican el contexto y el propósito de la ceremonia. El narrador acentúa la tradición oral y la convivencia equitativa entre la naturaleza y lo humano al contar una leyenda, o

22. Antes de escribir el guion dramático de la ceremonia del *dogü*, Murillo Selva entrevistó a garífunas mayores y consultó el texto antropológico de Ruy Galvao Coelho (1995), *Los negros caribes de Honduras*. El dramaturgo explica que el arrastre de los pies al ritmo de los tambores durante el *dogü* mimetiza “la lenta progresión de los espíritus hasta su última morada” (Murillo Selva 2016b, 47-52). La *Buyei*, o chamán, sirve de intermediario entre los vivos y los *gubidas*, o espectros ancestrales, para que estos le señalen la manera de sanar al doliente (Ávila 2023, 68). Por lo común, la *Buyei* cura enfermedades para las cuales la medicina no surte efecto, a través de la posesión por espíritus y la celebración de ceremonias como el *dogü*. Este rito sincrético integra “elementos religiosos africanos, indígenas precolombinos y europeos” (Murillo Selva 2016b, 49). Los preparativos pueden tardar años y el rito dura hasta cinco días. Integra pasos sucesivos de bailes, cantos, ofrendas, bendiciones, ayuda mutua, el sacrificio de animales y procesiones entre todas las generaciones vivas y muertas. La finalidad del *dogü* es aplacar a los ancestros y reforzar la reciprocidad con sus descendientes, a quienes les toca preservar la cultura para que los espíritus avancen hasta la cúspide del cielo mientras estos protegen a los vivos. Al terminar la fiesta, borran sus rastros en señal de respeto para la naturaleza (Gargallo 2012, 44, 49-52).

úruga, sobre el motivo por el cual la cabeza del zopilote es de color rojo. Esta escena onírica tiene lugar justo en el momento en que descienden los espíritus ancestrales antes del intermedio.

Durante el Segundo Acto, que consta de los últimos siete pasos de la ceremonia dramática del *dogü*, el elenco rompe la cuarta pared y pide a la audiencia que se una a la procesión. Luego de sacrificar a los gallos, se sirven las ofrendas a los espíritus mientras bailan canciones sagradas con poderes curativos y se solicita la purificación de los descendientes. Los aldeanos también comen y gozan al son de las maracas. Al concluir la ceremonia, entierran la comida sobrante para que la disfruten otros aparecidos, se deshacen de los rastros de la fiesta y contemplan el fuego encendido que indica la conformidad de los espíritus. En un brevísimo Epílogo, Johnny agradece de corazón al pueblo garífuna por haberle sanado. A pesar de que le toca volver a Nueva York por la escasez de trabajo en Honduras, Johnny afirma su aprecio por su gente. Promete retornar pronto y decide llamarse Larugu en lugar de su nombre anglicista, una acción que simboliza la alta estima, el cariño y el respeto que ha recuperado para su cultura, valores e identidad. Se reafirma así la vigencia de los saberes ancestrales y de las creencias espirituales de los garífunas frente a la infiltración de la cultura moderna por la migración a Nueva York.

Irónicamente, los garífunas brindan los aportes de sus costumbres periféricas incluso a la élite que tiende a menospreciarlos. Como advierte Homi Bhabha (2018, 48), hace falta turbar el poder y el conocimiento hegemónico para producir otros espacios de significación subalterna. Es precisamente lo que pretenden los garífunas al invitar a espectadores ajenos a participar en aquel rito para el cual, pese a su pobreza, invierten mucho tiempo y dinero con motivo de propiciar el bienestar de sus seres queridos y por extensión, de todo el mundo. Mario Gallardo cuenta que varios garífunas reprocharon a los miembros del grupo teatral el haber convertido el *dogü* en una obra dramática. No obstante, los actores decidieron que hacía falta poner en escena este rito religioso para que los jóvenes de la comunidad aprendieran a respetar sus tradiciones. En efecto, Gallardo pudo comprobar mediante la observación anecdótica que, si bien las peripecias de Johnny al inicio del montaje les hacían reír a los espectadores garífunas, estos se volvieron serios durante la representación del *dogü* y plenamente complacidos en el momento en que el rito cura al protagonista (Tosatti Franza et al. 2016, 72-3). Al compartir esta ceremonia íntima y celebrar el

triumfo de la espiritualidad subalterna sobre la ciencia occidental, el público garífuna reafirma sus valores, identidad y creencias contrahegemónicas, a la vez que los espectadores ajenos pueden conocer, aprender y valerse de una rica cultura que anteriormente desconocían.

En resumen, *Loubavagu* y *La danza con las almas* difunden y celebran la voluntad, la colaboración comunitaria y el ingenio con los cuales los garífunas se han adaptado a entornos volubles, superado crisis y preservado su cosmovisión ancestral pese a la continua expulsión de sus tierras por parte de las potencias mundiales y las élites caribeñas. De la mano de Murillo Selva, han reformulado sus prácticas tradicionales, símbolos, ceremonias ancestrales, ritos y signos espectaculares de tal manera que lograron crear una forma dramática innovadora. Esta experiencia hizo que muchos de los actores y espectadores garífunas adoptaran una nueva confianza decolonial, arraigada en su identidad, creencias y costumbres, que les motivó a luchar por los derechos de sus comunidades. Entretanto, los garífunas se han visto obligados a continuar desparramándose por el mundo debido a los efectos del (neo)colonialismo supremacista que los excluye, pero aun así sus modos de ser y de conocer permanecen a la vista si los espectadores y los grupos dominantes los quisieran disfrutar y reproducir para el bien común. 🐸

Lista de referencias

- Alemán, Jorge. 2014. *En la frontera. Sujeto y capitalismo*. Barcelona: Gedisa.
- Arias, Arturo. 2003. “¿Es *Loubavagu* un texto?”. En *Escenarios de una pasión. Rafael Murillo Selva: medio siglo de teatro*, 151-2. Ciudad de Guatemala: Letra Negra.
- Ávila López, José Francisco. 2021. *El poder del orgullo: pan-garífuna afrolatino*. Nueva York: Garífuna Afro-Latino Entertainment.
- . 2023. *Ancestros garífuna: descifrando la historia garífuna a través del ADN*. Nueva York: Galant.
- Bähr, Eduardo, et al. 2015. “Críticas y opiniones (reseñas)”. En *Obras completas. Tomo I: Teatro comunitario y de la oralidad*, de Rafael Murillo Selva, 229-37. Tegucigalpa: Universidad Nacional Autónoma de Honduras.
- Bhabha, Homi. 2018. “DissemiNation”. En *The Routledge Diaspora Studies Reader*, 46-9. Londres: Routledge.
- Blanco, María del Pilar, y Esther Peeren. 2013. “Spectral Subjectivities: Gender, Sexuality, Race/Introduction”. En *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, 309-16, Londres: Bloomsbury.

- Corrales, Adriano. 2004. "Teatro popular en Centroamérica. Hacia una nueva metodología: la propuesta de Rafael Murillo Selva". *Escena: Revista de las artes* 54 (1): 109-30.
- . 2012. "Hacia un teatro decolonial o de la liberación: la propuesta teatral de Rafael Murillo Selva-Rendón". *Temas de nuestra América* 28 (número extraordinario): 163-72.
- Fanon, Frantz. 2009. *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal.
- Gargallo, Francesca. 2012. *Garífuna, garínagu, caribe: historia de una nación libertaria*. Ciudad de México: Wordpress. <https://francescagargallo.wordpress.com/ensayos/librosdefg/garifuna-garinagu-caribe/>
- Gimbel, María Victoria. 2014. "Introducción". En *la frontera. Sujeto y capitalismo*, de Jorge Alemán, 9-21. Barcelona: Gedisa.
- Megill, Allan. 2011. "From 'History, Memory, Identity'". En *The Collective Memory Reader*, editado por Jeffrey K. Olick, Vered Vinitzky-Seroussi y Daniel Levy, 193-7. Oxford: Editorial Universitaria.
- Mignolo, Walter. 2005. *The Idea of Latin America*. Oxford: Blackwell.
- . 2009. "Frantz Fanon y la opción decolonial: el conocimiento político". En *Piel negra, máscaras blancas*, de Frantz Fanon, 309-26. Madrid: Akal.
- Muñoz, Willy. 2008. "El performance de la tradición y la nacionalidad en *Loubavagu* o 'el otro lado lejano' de Rafael Murillo Selva Rendón". *Negritud: Revista de Estudios Afrolatinoamericanos* 2: 157-65.
- Murillo Selva, Rafael. 2015a. "Loubavagu o el otro lado lejano". En *Obras completas*. Tomo I: *Teatro comunitario y de la oralidad*, 17-96. Tegucigalpa: Universidad Nacional Autónoma de Honduras.
- . 2015b. "Loubavagu o el otro lado lejano: diario de trabajo (1979-1980)". En *Obras completas*. Tomo II: *Teatro comunitario y de la oralidad; Diarios de trabajo*, 79-146. Tegucigalpa: Universidad Nacional Autónoma de Honduras.
- . 2015c. "Notas al programa". En *Obras completas*. Tomo I: *Teatro comunitario y de la oralidad*, 11-6. Tegucigalpa: Universidad Nacional Autónoma de Honduras.
- . 2016a. "La danza con las almas". En *Obras completas*. Tomo IV: *Teatro comunitario y de la oralidad*, 19-45. Tegucigalpa: Universidad Nacional Autónoma de Honduras.
- . 2016b. "Nota al programa. Apéndice antropológico". En *Obras completas*. Tomo IV: *Teatro comunitario y de la oralidad*, 47-58. Tegucigalpa: Universidad Nacional Autónoma de Honduras.
- . 2016c. *Obras completas*. Tomo VI: *El reino de la libertad. Entrevistas a Rafael Murillo Selva*. Tegucigalpa: Universidad Nacional Autónoma de Honduras.
- Noriega, Jimmy, y Analola Santana. 2018. *Theater and Cartographies of Power: Repositioning the Latina/o Americas*. Carbondale: Editorial Universitaria de Southern Illinois.
- Palaversich, Diana. 1995. "Postmodernismo, postcolonialismo y la recuperación de la historia subalterna". *Chasqui* 24 (1): 3-15.

- Tosatti Franza, Alejandro, et al. 2016. “Comentarios”. En *Obras completas*. Tomo IV: *Teatro comunitario y de la oralidad, de Rafael Murillo Selva*, 59-82. Tegucigalpa: Universidad Nacional Autónoma de Honduras.
- Wynter, Sylvia. 2009. “En torno al principio sociogénico: Fanon, la identidad y el rompecabezas de la experiencia consciente y cómo es ser ‘negro’ ”. En *Piel negra, máscaras blancas*, de Frantz Fanon, 327-70. Madrid: Akal.

DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES

La autora declara no tener ningún conflicto de interés financiero, académico ni personal que pueda haber influido en la realización del estudio.