

Mary Grueso Romero: poesía, memoria e identidad

María Mercedes Jaramillo
Fitchburg State College
Agosto de 2005

En este ensayo me interesa presentar la obra poética de Mary Grueso Romero,¹ autora afrocolombiana que se nutre de las tradiciones de su pueblo, del paisaje y de la conciencia de ser una mujer negra descendiente de esclavos, condición que asume con orgullo y que la lleva a defender su herencia cultural. El rico y complejo legado cultural de origen africano de las gentes del Litoral Pacífico aflora en diversos aspectos de la vida cotidiana; así, cantos, actitudes, ritos, danzas, creencias, tradiciones se nutren en esa memoria. Con estos elementos se organiza el quehacer existencial y se nutren comportamientos y sistemas de socialización que les han permitido a los afrocolombianos sobrevivir las duras condiciones de la esclavitud y de la marginación. Sin duda alguna, Grueso Romero es consciente de la importancia de conservar esa memoria y por eso, recoge rimas, refranes, giros, mitos, cantos, y “juegos fonéticos y lingüísticos” característicos de la región (Alaix, 183). En su obra se plantea su destino personal insertado en el destino de la comunidad y afianzado en el entorno del paisaje marino. En su poesía aparecen los habitantes del Litoral con sus oficios y actitudes, con sus cantos y bailes, con sus ritos y ceremonias, con sus creencias y conflictos. Para Águeda Pizarro Rayo, Mary Grueso es una de las voces más poderosas del Pacífico ya que su “poesía se nutre de la tradición oral, donde los cantos, cuentos y ritmos configuran tanto las formas

¹ Mary Grueso Romero (Guapi, 1947) inició sus estudios en el Litoral y obtuvo su título de Maestra Bachiller en la Universidad del Quindío, luego se especializó en gestión de proyectos culturales y en lúdica en la Universidad los Libertadores de Bogotá. Trabaja en recreación y desarrollo cultural y es una de las participantes del grupo de poetisas del Museo Rayo en Roldanillo.

como las imágenes de su lírica”². Para Jairo Aníbal Niño la obra de Grueso Romero es como la literatura puesta al servicio de la vida.³

En los versos de Mary Grueso Romero se mezcla la alegría y el dolor, el humor y la tragedia para dar cuenta de los altibajos de la existencia y de la experiencia vital de los habitantes del Litoral; sus poemas muestran la fuerza espiritual de los afrocolombianos que no pierden el deseo de disfrutar la vida a pesar de la discriminación y el abandono de la región por parte del Estado. La autora le canta a su tierra, a su gente y reivindica el lenguaje coloquial del Litoral Pacífico a la vez que enriquece el verso con el ritmo y la musicalidad de los vocablos de sabor africano. Estos elementos se pueden señalar en poemas como “Zumbo zurungo” donde Grueso Romero utiliza jitanjáforas⁴ y el lenguaje vernacular para conectarse con el mundo de sus ancestros y recrear el paisaje y la historia de los afrocolombianos en el continente. El poema reúne un testimonio de la cotidianidad del esclavo en el pasado y denuncia el abandono en que viven los pescadores y trabajadores del Litoral en la Colombia del siglo XXI.

Cuando se habla de manigua,
de mina, manglar y son
esclavo, negro y negrero
de África viene el clamor.

Palabras que se repiten
por el viento en los esteros:
timba marimba simbra
los cununos de la negra.

Manambá mandinga singa
guasá cununo y tambó
pescando en los esteros
el negro se enfermó.

² En contraportada de *El mar y tú*.

³ En contraportada de *Del baúl a la escuela*.

⁴ Palabras carentes de sentido pero cuya sonoridad las convierte en un elemento estético sugerente.

Cusumbo, zumbo zurungo
palabras amargas son
pronuncia el negro coplero
ardido de fiebre y sudor,

delirando por la malaria
que en los raiceros pescó;
no pescó más que miseria
enfermedad y dolor.

Y se murió como vino
el negro en su pregón.
Esclavo negro y negrero,
de África viene el clamor.

Cusumbo zumbo zurungo
palabras amargas son. (*El mar y tú*, 73-74)

En este poema es obvia la influencia de la poesía de Nicolás Guillén y de la poesía afroantillana. Versos que insertan el lenguaje coloquial en el ámbito de la poesía nacional y que son un testimonio de la esclavitud, pues memoria, testimonio e identidad quedan tejidos en el poema con las voces de sabor africano (cusumbo, zumbo, zurungo), y con los lugares donde se desarrolló la vida del esclavo (manigua, mina, manglar). Estos son los “lugares de memoria” que según Joël Candau refuerzan los vínculos en los que un pueblo se reconoce, ya que son los lugares donde la memoria se encarna” (113). Y por eso es que en torno a ellos, “la nación se hace o se deshace, se tranquiliza o se desgarrar, se abre o se cierra, se expone o se censura” (111). Es el desgarramiento y la censura que esos lugares evocan los que unifican a los descendientes de esclavos de diversas regiones de África y los llevan a tejer un origen y herencia con los que logran construir una memoria, un idiolecto y un destino común. Destino que aparece articulado en manifestaciones artísticas e ideológicas que enriquecen la vida cotidiana al dar sentido de

trascendencia a la vida y a la muerte y al registrar la historia y la tradición del pueblo; son, pues, vehículos de comunicación espiritual y lazos de cohesión social.

El valor testimonial de la poesía de esta incansable defensora de su pueblo se hace evidente también en “La piangua⁵ en el raicero”, poema en el cual Grueso Romero evoca el duro trabajo de las mujeres que pescan este apetecido molusco ya que ellas permanecen hundidas en el fango para poder alcanzarlo. Durante estas largas jornadas laborales, las piangueras se animan con cantos que narran historias de su comunidad, y recrean las vicisitudes de su diario vivir. Pero a pesar de las duras condiciones del trabajo triunfa el humor y el deseo de disfrutar la navidad con regalos y con ropas nuevas.

Piangüita de los raiceros
yo te quiero sacá
pa' comprame un vestido
pa' la noche de navidá.

Con diez docenas de piangua
que yo pueda sacá
la negrita tiene su pinta
pa' la noche de navidá.

Piangüita de los manglares
que en los raiceros está
no te me pongas difícil
y dejate pescá.

A los negritos del puerto
el niño Dios les llegará
si sudan sacando piangua
en los raiceros del manglar.

Piangüita de los raiceros
por Dios dejate sacá
que me mata la tristeza
si no estreno en navidá. (*Ese otro yo que sí soy yo*, 124)

⁵ Molusco que vive en las raíces de los manglares.

El poema es como una oración o rito de desagravio que antecede el trabajo y cuando se pide permiso a la piangua para que se deje pescar. Se establece la necesidad de la pianguera ya que si ella no pesca la piangua, el Niño Dios no traerá regalos a los negritos del Litoral y las mujeres no estrenarán vestido en la navidad; por eso, le dice a la piangua que se deje sacar; invocación que muestra el vitalismo de la cultura africana que reconoce la interrelación entre el hombre y su naturaleza. No hay una separación clara entre la naturaleza y el ser humano, pues ambos están conectados en un destino común.

“Los pericuetos de la maestra” es otro poema con valor testimonial que oscila entre lo trágico y lo cómico y que denuncia la discriminación y el maltrato que sufren los niños del Pacífico en la escuela. Los maestros rechazan la forma de vida, el lenguaje y el espíritu libre del habitante del Litoral.

Qué maestra tan joría,
la que me ha tocado a mí:
que risque no me he peinaro,
que no me siente así,
que una cosa que la otra,
que ya no puedo resistí.
Que por qué hablo tan feo,
que no pronuncie así,
que por qué grito tanto,
que debo saber reí. (*El mar y tú*, 88)

El niño deconstruye la crítica de la maestra al calificarla de “joría” (jodida) y ubica lo que ella le dice en el mundo de la murmuración o de la opinión o parecer ajeno al propio: “que risque no he peinaro”... Con esta frase descalifica a la maestra, defiende sus costumbres y se sitúa en un plano moralmente superior. El “risque” (dizque) es la locución que empodera al niño y le permite burlarse de la maestra y superar lo maligno

de la crítica. La actitud de la maestra hace que el niño no vuelva a la escuela y decida regresar al campo con su gente, ya que allí ninguno sabe “escribanía” y, además, le gusta sentirse alegre “como peje en el agua”. El poema señala la confrontación entre afrocolombianos y blancos y entre los habitantes de la capital y los habitantes de las provincias, cuyas costumbres e idiolectos son diferentes, hechos que generan la desconfianza y el rechazo mutuo.

Otros elementos importantes que aparecen en los poemas de Grueso Romero son el paisaje marino, la fauna y la flora del Pacífico, este es un entorno siempre presente en sus imágenes poéticas y con el que expresa el gozo, la tristeza, el amor, o el dolor. Las palmeras con su esbelta silueta señalan la belleza y sensualidad femenina, la blancura de los dientes se recrea en la imagen de los cocos, los barcos que vienen y van evocan los altibajos de la vida, figuras poéticas con las que elabora los conflictos más íntimos del ser humano. Así en “¡Que güelva mi mujé!” recrea los sentimientos del hombre abandonado:

Hoy cuando tengo pena
me voy a navegá
con mi champa y mi canaleta
y empiezo a canaletiá.
.....
La marea sube y baja
y yo estoy en alta má
pensando que llego al rancho
y mi negra ya no está. (*El mar y tú*, 94)

El baile y la música son aspectos fundamentales en la vida del Litoral que acompañaron al esclavo y acompañan al afrocolombiano en las diversas actividades de la vida cotidiana. Los instrumentos típicos de la región son la marimba, el tambor, el

cununo⁶ y el guasá⁷ cuyos sonidos hacen vibrar de emoción al yo poético ya que con ellos se acompañan actividades sagradas o profanas, bailes y velorios, canciones de amor o cantos de dolor; con estos ritmos y sonidos se conectan con los ancestros africanos. “Naufragio de tambores” es un hermoso poema que refleja la vitalidad de la memoria y la conexión entre África y América que entablan los afrodescendientes.

En mi sangre de mujer negra
hay tambores que sollozan
con rumor de litorales,
naufragio de marimba
en los esteros de la manglaría.
Oigo sonar el guasá
con sonidos incitantes,
siento un clamor en el cuerpo
que me recorre hasta el alma
cuando me llaman de adentro,
de las profundas entrañas,
los gritos de mis ancestros
formando tempestades
en mi corazón y en mi sangre.
Entonces se encienden hogueras
en mi ánfora pagana
y me muevo como palmera
cuando el viento la reclama.
Son tambores navegantes
desde los estuarios de África
que navegan en la orilla oscura de mi carne. (*El mar y tú*, 72)

Los sonidos transmiten la memoria ancestral e inundan de emociones a la oyente, estos sentimientos se reflejan en la imagen de la palmera movida por el viento y en las hogueras encendidas. La hablante lírica responde a los gritos de los ancestros y siente el fuego de la memoria que navega desde África y que aún forma tempestades en el corazón

⁶ El cununo es un tambor hecho de tronco de palma utilizado en la Costa Pacífica. Es una palabra que tiene su origen en la voz onomatopéyica ‘cunununum’ que empleaban los quechuas para designar los truenos. (Mario Alario De Filipo, 207).

⁷ Instrumento musical sacuditivo confeccionado con un fragmento de guadua, en el interior se le echan semillas; generalmente lo tocan las mujeres moviéndolo de derecha a izquierda y de arriba abajo. (Mario Alario De Filipo, 371).

y la sangre. Memoria vital y corporal que se hace evidente en los ritmos y danzas del Pacífico y en el inconsciente colectivo de los afrocolombianos.

Alfredo Vanín afirma que en la tradición oral del Litoral emerge un “mundo natural y prodigioso” que se nutre de fuerzas cuyo origen puede ser benigno o maligno, pues el mapa cultural de la lírica excede el ámbito imaginario de lo inmediato e imbrica elementos universales y locales, ya que en estos textos aparece el hombre en su entorno natural y enfrentado a los desafíos de los poderes del inframundo y del supramundo (1973, 72). Estos elementos destacados por Vanín se hacen también evidentes en los poemas dedicados a los ritos funerarios como alabaos, arrullos, chigualos⁸ y bundes⁹.

Mary Grueso Romero describe estos eventos en “Tradición”:

Cuando un negro se muere
le tenemos que cantar
y si se muere un niño
lo vamos a chigualiar,
porque cantando contamos
lo que se lleva en el corazón:
un lamento de tristezas
o un jolgorio de pasión.
Y los tambores suenan tristes
cuando un negro se murió
y lo velamos cantando
y así contamos el dolor. (*El mar y tú*, 79)

Los alabaos¹⁰ –himnos de alabanza– y los arrullos –canciones de cuna– son algunas de las manifestaciones culturales más sobresalientes de las comunidades negras del Litoral

⁸ Danzar con un niño muerto menor de dos años durante el velorio, (*El mar y tú*, 79)

⁹ Parranda, jarana. Bunde también es un baile que guarda mucha similitud con la guabina y el bambuco y es acompañado de flautas, tambores, sonajeras y carrasca que le dan un ritmo ágil. Se baila en parejas y las mujeres llevan polleras; los movimientos y el ritmo de los tambores le da su carácter africano. Es un instrumento de crítica social porque los bailadores cantan versos de contenido social y político (Alario De Filipino, 102-103).

¹⁰ Según Andrés Pardo Tovar y Jesús Pinzón Urrea: se designa como alabao a los rezos cantados en los velorios o en las fiestas de los santos del calendario católico. Ellos afirman que el nombre alabao “se deriva sin duda de una oración muy popularizada entre la población negra y mestiza de Colombia: “Bendito y

Pacífico, son cantos funerarios en honor y memoria de los difuntos, que se realizan durante la noche del velorio y la última noche de la novena¹¹, y se ejecutan en medio de las oraciones. Los ritmos de los cantos varían de acuerdo a la región y a las etnias y están ligados a la cotidianidad de la comunidad afrocolombiana, a sus rituales y a sus festividades religiosas. Los alabaos expresan el duelo por la muerte de un adulto y, a veces, recuerdan la vida de la persona. El poema “Hombre, hacé caridad” es un alabao en el que Grueso Romero recrea la muerte de un pecador y su destino ulterior.

Cuando un pecador se muere
el alma empieza a volar
y se despide del cuerpo
para nunca jamás (bis)
....
Amigos, recen por mí
que entre tormentos estoy
pasando miles trabajos.
Ya me despido y me voy. (*El mar y tú*, 109)

Los alabaos celebrados en la última noche son una despedida para el espíritu, que hasta ese momento ha estado presente en el novenario¹². A las cinco de la mañana, cuando concluye el rito mortuorio, se deshace la tumba y el altar arreglado para la ocasión, se apagan las luces y se cierran las puertas y las ventanas; y en este momento el difunto inicia una nueva etapa en su trayectoria existencial. Este rito demuestra el vitalismo espiritual africano que reconoce la presencia e influencia de los difuntos y ancestros en la

alabado (sea) el Santísimo Sacramento del altar...” que los campesinos transformaron en saludo para los amos: ‘Bendito y alabao, mi amo’, invocación que pierde su sentido religioso para adquirir un valor profano que denota la estratificación de las clases sociales.

¹¹ En El suplemento de *El Atlas Lingüístico- Etnográfico de Colombia*, Tomo III, redactado por María Luisa Rodríguez de Montes y publicado por el Instituto Caro y Cuervo en 1983, hay una colección de cantos y juegos de los velorios de las comunidades afrocolombianas. En el libro de Córdoba Cuesta también hay una selección de alabaos.

¹² Según Zapata Olivella, la sombra es uno de los tres o cuatro espíritus esenciales de la religiosidad africana ya que forma parte de la estructura del ser humano que esta ligada al nacimiento y a la muerte. La sombra en Colombia se convirtió “en la única manifestación concreta del culto de los antepasados. Según los Fanti-Ashanti todo individuo tiene dos almas: el ‘akra’ que nace y muere con él y el ‘dyodyo’ que se separa del cuerpo en el momento de la muerte, convirtiéndose en un espíritu vagabundo, llamado ‘yorka’” (118-119)

Lucia Ortiz
Eliminado:

vida terrenal. María Cristina Navarrete afirma que: “Los negros vivían preocupados por garantizarse un buen funeral, en este sentido continuaban con la tradición de África Occidental, según la cual, un funeral adecuado debería conducir al descanso del espíritu y evitar el retorno de un espíritu insatisfecho, puesto que los funerales eran la puerta de entrada al mundo de los espíritus” (91). Si la persona muere en una pelea o sin alcanzar la paz espiritual entonces deben hacerle una ceremonia denominada “tumba” para que el alma en pena pueda culminar su tránsito al más allá.

Elizabeth Riascos Espinosa habla de la presencia de juegos, gritos, murmullos, cantos, voces, aplausos, carreras y saltos en los velorios; y describe el ‘chigualo’ o velorio de angelito, como el culto a los muertos donde el dolor se transforma en regocijo pues el alma del niño entra al reino de los espíritus y los amigos traen comestibles, bebidas, tabaco, velas y todo termina con la llegada de las lloronas pagadas, “una gran comilona y el canto típico del Gualí”.¹³ El jolgorio y las expresiones jubilosas que adornan los ritos funerarios son mecanismos para ayudar al alma a atravesar el umbral de la vida a la muerte, y obtener el merecido descanso. En el chigualo “Dingo Dingo Dingo”, de Grueso Romero se pueden apreciar estos elementos como también rasgos esenciales de la oraliteratura en las tonalidades y las palabras cuya sonoridad y rima acompaña los juegos de los niños que asisten al velorio del ‘angelito’ y festejan su entrada al cielo.

Dingo, dingo dingo
dingo dingo don
esa pepa se ha perdido

¹³ Es un rito con cantos, recitales y juegos que se llevan a cabo por una o más noches durante el velorio de un niño en las zonas rurales del departamento del Chocó en el Litoral Pacífico. Según Alario De Filipo: Es un canto religioso de los negros chocoanos, que pertenece al género de las canciones infantiles de indudable herencia española. Estas rondas se cantan con la misma entonación de los romances en los funerales de los angelitos. (365)

y no la encuentro yo.
Cojamos la pepa
la pepa de agüelpán
hagamos una rueda
y empecemos a danzar.

Detrás de la mano
la vamos a guardar
y quien lo encuentre
lo achigualará.
Está amortajado
está listo ya
un coro de ángeles
se lo llevará

Dingo dingo dingo
dingo dingo da
ábreme esa mano
que allí la pepa está. (*Ese otro yo que sí soy yo*, 106)

La llegada del coro de ángeles se insinúa en el clímax del juego cuando se encuentra la pepa escondida en la mano, juego que anticipa la entrada al cielo del angelito. Festejos que nos ayudan a comprender la repercusión de los cantos funerarios que oscilan entre lo sagrado y lo profano, la alegría y el dolor, la risa y el llanto y en los que participa la comunidad para honrar a sus muertos, redistribuir sus bienes y evocar sus vidas. Estos ritos funerarios abrieron un espacio para la recreación de la espiritualidad africana con sus cultos religiosos y con su respeto a los Ancestros. Y como dice Zapata Olivella: la música, la danza y las palabras son formas simbólicas que expresan la religiosidad, y sobre todo, estos ritos y cantos funerarios abrieron una brecha que les permitió a los esclavos infiltrar la cerrada sociedad católica con expresiones africanas y paganas (107).

Adriana Maya también ha estudiado el legado espiritual africano en La Nueva Granada y con razón afirma que los españoles veían las expresiones espirituales de los

esclavos originarias de África como pactos con el demonio o ritos de brujería. Estos legados espirituales fueron armas simbólicas para resistir la esclavitud y fueron “el soporte para reconstruir nuevas memorias histórico - culturales al crear estrategias de adaptación a la cultura y entornos específicos del Nuevo Mundo” (29). El rechazo y condenación de la espiritualidad africana fue el mecanismo que les permitió a los españoles legitimar la esclavitud de los africanos y obtener la bendición y aprobación de la Iglesia en su campaña de conquista y evangelización. Indudablemente la tradición oral y los cantos religiosos han sido vehículos de resistencia y de apoyo espiritual para las comunidades afrocolombianas.

Para Norman E. Whitten participar activamente en los ritos funerarios en el Litoral es una forma de mantener las relaciones de parentesco o inclusive de crear nuevas alianzas entre los miembros de la comunidad (138-145). Adriana Maya considera que con los alabaos se iniciaron procesos de re-socialización y humanización ya que los esclavos retomaban las matrices rítmicas y métricas de los rezos y alabanzas españolas en los que vertían nuevos contenidos y trazaban líneas de parentesco ancestral y sobrenatural con los santos (25). El sistema de versificación de los alabaos y los arrullos¹⁴ fue heredado de la poesía española tradicional como las coplas y los romances; y según Enrique Buenaventura, son variantes de los cantos gregorianos y de los cantos ambrosinos con dejes y cortes de influencia africana.¹⁵ Así, los esclavos pudieron guardar la memoria de sus antepasados y recobrar la dignidad negada por los esclavistas. Estas características se pueden ver en el bunde de Grueso Romero: “Niño Dios Bendito”, que también es un canto funerario usado en los velorios de los niños, donde se recurre a instrumentos

¹⁴ Son los cantos ejecutados durante el velorio de los niños o angelitos.

¹⁵ Conversación con el autor en junio 6 de 2003.

musicales como el cununo y el guasá para alegrar el evento y aligerar la tristeza de los padres. La relación familiar con el Niño Dios y con la Virgen establece vínculos especiales entre la comunidad afrocolombiana y la corte celestial que la ennoblecen y le otorgan una posición privilegiada, así se restituye la dignidad negada por la elite dominante. Por eso se hace énfasis en que “unos brazos negros/ lo quieren cargar”.

Niño Dios Bendito
¿en dónde tú estás?
Aparece pronto
no me hagas llorar.

María está triste,
se empieza a angustiá,
se ha perdido el niño
el niño dónde está.

No sé si está llorando.
¿Quién lo cuidará?
Tráigame ese niño,
tráigalo pa' cá.

Ese niño llora
si no está mamá,
hay que arrullarlo
con cununo y guasá.

Unos brazos negros
lo quieren cargar.
Recemos la novena,
recémosla ya.

Que aparezca el niño
que alegre su hogar.
Hagamos una minga
pa' irlo a buscar,
Paratutulembe, telembá. (*El mar y tú*, 106-107)

Para apropiarse del mundo religioso judeocristiano se ubica la anécdota en el ambiente del Litoral: el cununo y guasá, instrumentos musicales típicos de la región, son los utilizados para acompañar el arrullo, y son también las mujeres negras las que

rodean a María y la confortan en momentos de dolor. Por otro lado, las jitanjáforas dotan los versos de ritmo y sonoridad que evocan el lenguaje de los ancestros, son palabras que imprimen un valor mágico al bunde al conectarlo con los ritos sagrados y con las fuerzas del supramundo e inframundo de las que hablaba Vanín. O de la llamada “literatura de reconexión” que según Manuel Moreno Friginals, es un intento consciente de los escritores del Nuevo Mundo de extender un puente que los regrese a esa tierra madre espiritual (156-157).

Mary Grueso canta a su pueblo, al amor, a la vida y a la muerte, y sobre todo, registra la historia del Litoral. Y ella afirma que: “las chirimías, el cununo, la marimba y el guasá hacen que el hombre de mi raza se olvidé de su desamparo milenario, para entregarse al placer de bailar una Jota, una Juga,¹⁶ o un currulao viejo” (Citada por Alaix, 183). Es en estos espacios del carnaval, del festejo, del rito y la ceremonia donde emerge ese yo verdadero que ha sido silenciado. Ese verdadero yo que fustiga la pluma de Grueso Romero y la lleva a recobrar la historia de su pueblo y a reivindicar el lenguaje y las tradiciones del Litoral.

¹⁶ Canción y baile folklórico del Litoral.

Bibliografía

- Alaix de Valencia, Hortensia. *La palabra poética del afrocolombiano: antología*. Selección y prólogo de Hortensia Alaix, Litocenco, LTDA., 2001, s.l.
- Alario Di Filippo, Mario. *Lexicon de colombianismos, 1983*. 2 ed. Bogotá: Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1983.
- Candau, Joël. *Antropología de la memoria*. Trad. Paula Mahler, Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.
- Córdoba Cuesta, Darcio Antonio y Cidenia Rovira de Córdoba. *El alabao. Cantos Fúnebres de la Tradición Oral del Pacífico Colombiano*. Premio Beca Colcultura 1996, Corporación Identidad Cultural, Bogotá: Editorial Kimpres, Ltda., 2003.
- Gruoso Romero, Mary. *Ese otro yo que sí soy yo. Poemas de amor y mar*. Buenaventura: Ediciones Marymar, 1997.
- . *Del baúl a la escuela: antología literaria infantil*. Buenaventura: Impresora Feriva, S.A. 2003.
- . *El mar y tú*. Buenaventura: Impresora Feriva, S.A. 2003.
- Moreno Fragnals, Manuel. *África en América Latina*. Bogotá: Siglo XXI, 1987.
- . *Aportes culturales y deculturación*. (1977) La Habana: Pablo de la Torre, Editorial, 1995
- Mundo negro, 466(2002).
http://216.239.39.100/search?q=cache:QJvUdQnfyJ4J:www.combonianos.com/mn/septiembre/10.htm+arrullo&hl=en&lr=lang_es&ie=UTF-8
- Maya, Adriana. "Africa: legados espirituales en La Nueva Granada, siglo XVII", *Historia Crítica No 12*, Bogotá: Universidad de los Andes, Depto de Historia, enero - junio de (1996)29-41.
- Navarrete, María Cristina. *Prácticas religiosas de los negros en la colonia. Cartagena, Siglo XVIII*. Cali: Universidad del Valle, 1995.
- Pardo Tovar, Andrés y Jesús Pinzón Urrea. "Rítmica y melódica del folclor chocoano: Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1961.
<http://www.lablaa.org/blaavirtual/letra-r/ritmica/capitiv.htm>
- Riascos Espinosa, Elizabeth. "Pacífico colombiano, altar de cultura"
http://216.239.51.100/search?q=cache:0IFlgfCfUTgJ:www.tiempodigital.org/elizabeth3.htm+chigualo&hl=en&lr=lang_es&ie=UTF-8
- Vanín, Alfredo. *Cimarrón en la lluvia*. Colombia: Centro de Publicaciones del Pacífico, 1990.

---. *Alegando que vivo*, Popayán, 1973, 1974. Edición hecha por el autor.

Whitten, Norman E. Jr. *Black Frontiersmen: AfroHispanic Culture of Colombia and Ecuador*. Illinois, Waveland Press, 1986.

Zapata Olivella, Manuel. *Las claves mágicas de América (Raza, Clase y Cultura)*. Bogotá: Plaza y Janés, 1989.