

## LOS ALABAOS, LOS ARRULLOS Y LOS CHIGUALOS COMO OFICIOS DE DIFUNTO Y RITOS DE COHESIÓN SOCIAL EN EL LITORAL PACÍFICO COLOMBIANO

María Mercedes Jaramillo  
Fitchburg State College

Cuando el juglar es convidado  
al banquete de los próximos muertos  
las singladuras del espejo cobran  
su extraviado silencio de barajas.  
(Alfredo Vanín, 1990, 51)

**L**as ceremonias religiosas de las comunidades afro-colombianas del Litoral Pacífico han dado cabida a elementos de diverso origen – africano, americano o europeo – que han surgido ya sea: primero, de la tradición oral que reúne y enmascara mitos y deidades africanas o indígenas con imágenes cristianas; segundo, de las concordancias de los momentos de celebración – nacimientos, muertes, ritos religiosos, etc. –; tercero, del sincretismo de los instrumentos musicales; cuarto, del objetivo y ritmo de las danzas; y quinto, de las formas y materiales de las artes plásticas que se despliegan en el decorado de los altares. Estas celebraciones que recogen ricas expresiones artísticas son los momentos en los cuales se pueden percibir “las huellas de africanía” que describía Nina S. de Friedemann como: “sentimientos, aromas, formas estéticas, texturas, colores, armonías, es decir materia prima para la etnogénesis de la cultura negra” (90). Friedemann y Jaime Arocha, entre otros, han señalado la compleja dinámica en los procesos de creatividad y transformación de los sistemas culturales afro-americanos donde han descubierto la presencia y la participación de elementos sincréticos de raíces africanas, europeas e indígenas (1986, 36). Por su parte, Manuel Zapata Olivella afirma que la sabiduría y la experiencia de los Ancestros fueron convertidas en normas por los esclavos. Esta tradición fue como una

“silenciosa lámpara” que guió su comportamiento vital y los ayudo a confrontar en forma creadora la insensatez de sus amos (111). Para Manuel Moreno Fragnals los aportes africanos a la cultura del Caribe y de América Latina se tienen que analizar dentro del marco de la lucha de clases y del proceso complejo de transculturación – deculturación. Pues la elite dominante “aplica al máximo sus mecanismos de deculturación como herramienta de hegemonía, y la clase dominada se refugia en la cultura como un recurso de identidad y supervivencia” (1977, 6).

Sin duda alguna la herencia africana para poder sobrevivir se tuvo que rezagar a los espacios internos y subjetivos que no podían controlar los opresores, ya que buscaron maneras absolutas de dominación pues como dice Moreno Fragnals: “Los dueños de las plantaciones tuvieron un interés muy definido de que no se creara entre los esclavos el sentido gregario, de cohesión social, que origina actitudes solidarias. La deculturación fue un recurso aplicado a la explotación del trabajo esclavo, ya que la cultura común imparte dignidad, cohesión e identidad a un grupo” (7)<sup>1</sup>. Los esclavistas trataron de romper ese ‘habitus’<sup>2</sup> cultural que identificaba a unos esclavos con otros de su misma etnia, y por esa razón, los separaban para evitar la conservación de la lengua, la religión y la cultura; además, la juventud de los esclavos recién llegados era un factor que los hacía más vulnerables culturalmente. Sin embargo, la continúa importación de esclavos les ayudó a no perder totalmente el legado cultural africano.

Jesús Martín-Barbero afirma que: “La *hegemonía* se juega en el terreno de lo *simbólico* que constituye el eje del *campo cultural*, a la vez reproducción y subversión, campo estratégico de luchas en cuanto lugar de sentido de la vida cultural” (Las itálicas son del autor, XI). Para Michel de Certeau, la contrahegemonía surge de los “usos sociales como operadores de apropiación”<sup>3</sup> que según Martín-Barbero muestran la otra faceta de la cotidianidad, pues reflejan la creatividad que se oculta en la rutina, en el consumo, y es lo que nos explica “qué hace la gente con lo que usa, lo que cree y lo que compra, lo que lee y lo que ve” (XI). Y precisamente, éstas son las grietas por las que se infiltró la herencia africana ya que los esclavos se apropiaron de los nuevos elementos, herramientas, lengua, religión, etc. y les dieron un uso personal con el que lograron conservar lo esencial de su cultura que, como vemos en el arte, la música,<sup>4</sup> las danzas, la religión logró sobrevivir en las Américas.

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.

Alfredo Vanín, poeta y estudioso de la cultura del Litoral, asegura que en la tradición oral afro-colombiana emerge “el mundo natural prodigioso” apoyado en fuerzas ya sea malignas o benignas. Relatos y versos desbordan lo inmediato pero logran captar lo local y lo universal ya que se nutren de los desafíos que enfrenta el ser humano en el mundo natural, ante los poderes del supramundo e inframundo (1993, 72). El rico y complejo legado cultural de las gentes del Litoral Pacífico aflora en sus ritos y tradiciones, organiza el quehacer existencial y nutre comportamientos y sistemas de socialización que les han permitido a los afro-colombianos sobrevivir las duras condiciones de la esclavitud y de la marginación. Estas manifestaciones artísticas e ideológicas son también formas 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.

Para Norma 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<sup>5</sup> o cantos funerarios 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). Así, pudieron guardar la memoria de sus antepasados y recobrar la dignidad negada por los esclavistas.

El sistema de versificación de los alabaos y los arrullos<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> Y en un ensayo sobre La balsada, celebración navideña del Litoral Pacífico, donde Buenaventura analiza las fuentes de la misma afirma que en esta región:

El romance viejo se transforma en décima recitada y se mantiene también como canción, sobre todo en el Chocó, y la melodía que se canta sin acompañamiento de ritmo, guarda un sabor juglaresco medieval de la más pura cepa castiza. En el caso del “alabao” que se entona cuando hay muerto adulto (cuando hay niño muerto o “angelito” se hace el “chigualo”) la raíz medieval-española penetra hasta el ancestro árabe, porque los “quiebres de voz” y falsetes del “alabao” deben tener un origen igual al que tienen los mismos “quiebres” y falsetes del Cante Jondo. (34)

Darcio Antonio Córdoba Cuesta y Cidenia Rovira de Córdoba en su libro *El alabao* analizan los ritos funerarios y describen las diferencias de estas prácticas entre la Costa Atlántica y el Litoral Pacífico; anotan que en

el “lumbalú” – nombre de estos ritos en los palenques de la Costa Atlántica – bailan el muerto, utilizan tambores y marimbas, y además “invocan nombres de deidades africanas en lengua Bantú” (103)<sup>8</sup>. Los bailes con música de tambor ejecutados en los velorios de los esclavos en Cartagena son originarios del África ecuatorial, donde los funerales eran acompañados por el llanto de las mujeres y los cantos de lágrimas (98). Otras de las influencias africanas que esta pareja de investigadores encuentran en las comunidades afro-colombianas son: la tradición oral de la música y la poesía, la inflexión y altura tonal del lenguaje musical, la utilización de instrumentos como el tambor y la marimba, las técnicas polifónicas, las realización de velorios y novenarios, los cantos a capela, el culto a los antepasados, la invocación de deidades en los cantos funerarios y el llanto desesperado por la muerte de un familiar (101). Categorías 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.

Con referencia a los ritos de la muerte Manuel Zapata Olivella afirma que había correspondencias sorprendentes entre las ceremonias a los muertos de los caribes y el culto a los ancestros de los africanos. Ambos pueblos percibían la continuidad de los vínculos entre vivos y difuntos, y además creían que existía un pacto entre ellos que iba más allá de la muerte; “la actividad social de los vivos estaba primordialmente influida por los antepasados. En estas condiciones las prácticas funerales de los negros y los indios encontraron plena correspondencia lo que no siempre acontecía con el europeo” (108).

Los alabaos – himnos de alabanza – y los arrullos – canciones de cuna – son algunas de las manifestaciones literarias más sobresalientes de la comunidad negra de la costa pacífica; son cantos funerarios en honor y memoria de los difuntos, que se realizan durante la noche del velorio, la última noche de la novena<sup>9</sup> y al cabo de año, 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 afro-colombiana, 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. Los alabaos de la última noche son una despedida para el espíritu, que hasta ese momento ha estado presente en el novenario<sup>10</sup>. 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. Rito que demuestra el vitalismo espiritual africano que reconoce la presencia e influencia de los difuntos y ancestros en la vida terrenal. Por ejemplo, los Córdoba recogen alabaos en los que el difunto se despide con versos como: “Nueve noches son / las de mi novena / levanten la tumba / que esta alma es ajena” (98). De

acuerdo con María Cristina Navarrete: “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). Para Jaime Arocha los velorios en el Litoral son:

ámbitos interétnicos de catarsis colectiva. Dentro de ellos el alma no se la trata como esencia que trasciende a su *envoltorio* material, sino como una fuerza que permanece. Sirven también para redistribuir algo de la no muy abundante riqueza económica de la región: por una parte los ricos deben aportar más a la hora de inscribirse en la lista de quienes harán ofrendas para el difunto durante las ceremonias. Por otra parte, aumenta el consumo de carne; hasta una docena de cerdos pueden llegar a sacrificarse en la noche del velorio o en la última novena (1999, 142).

José Santos Caicedo (Tumaco, Nariño, 1969)<sup>11</sup> explica que el proceso de elaboración de los alabados es generalmente de carácter colectivo y se inician con los acompañamientos que se le hacen a la persona enferma durante los días anteriores a la muerte cuando amigos y familiares visitan a los enfermos y empiezan a prepararse para el velorio. El alabao siempre empieza con un estribillo y luego se hacen versos alusivos a la vida del amigo o familiar enfermo, cuando se acaban los versos se repite el estribillo y luego se pueden cantar otros versos de otros alabados o versos creados en ese momento por los asistentes. Los alabaos se cantan de cuerpo presente durante la noche del velorio y cesan antes de las cinco de la mañana cuando se desbarata la tumba, y en el trayecto a la iglesia y el cementerio<sup>12</sup>. Algunas familias que han tenido problemas con sus familiares difuntos prohíben los alabados para evitar que los amigos narren en los versos la mala conducta de los deudos. Ejemplos de algunos estribillos de los alabados de Tumaco son:

La vela cuando se enciende  
se enciende para el servicio  
acabándose la vela  
se acaban los beneficios.  
La muerte a mí me escribió  
y la carta aquí la tengo  
pero lo que no comprendo  
es que la letra no la entiendo.

El jolgorio y las expresiones jubilosas que adornan los ritos funerarios son mecanismos para ayudar al alma a atravesar satisfecha y bien acompañada el umbral de la vida a la muerte, hecho que le asegura el merecido descanso ya que parte con tranquilidad del mundo. Si la persona muere en una pelea o sin alcanzar la paz espiritual entonces deben hacerle una ceremonia denominada “tumba” para que el alma insatisfecha pueda culminar su

tránsito al más allá. Norman E. Whitten describe este rito en el que se deben abrir las ventanas y cubrir la tumba o estrado – construido para esta ocasión en medio del salón – con una cruz hecha de papel negro; luego los deudos y amigos del difunto caminan en dos filas hacia el estrado con velas encendidas que van apagando al salir y cuando queda la sala oscura se rompe la cruz, y así, el espíritu es obligado a abandonar el lugar por el callejón o espacio dejado entre las dos filas. Los asistentes cantan versos de despedida y se aseguran unos a otros de que el espíritu salió “bien”. A veces la tumba se celebra en lugar del novenario y otras veces después de él (130-131).

### **“Vida y muerte en el litoral”, de Juan Guillermo Rúa**

El texto de Juan Guillermo Rúa (1956-1988)<sup>13</sup> tiene un alabao y un arrullo que muestran las características ya mencionadas de los cantos funerarios. “Vida y muerte en el litoral”<sup>14</sup> es un poema dramático típico de la ‘oralitura’ que está, hasta el presente, inédito. Rúa capta en este drama el espíritu de su gente y recrea los dos momentos primordiales de regocijo y celebración para los descendientes de los esclavos africanos: el nacimiento y la muerte. Estos umbrales entre la vida y la muerte, entre lo terrenal y lo trascendental se celebran con ritos, danzas y cantos que hunden sus raíces en las antiguas tradiciones africanas y en la tradición cristiana, y se entretienen con elementos tanto sagrados como profanos que expresan tanto el dolor como el gozo. Así, el alabao, el arrullo y el advenimiento<sup>15</sup> del drama de Juan Guillermo Rúa son los cantos de estos ritos de pasaje que el autor completa con una introducción y un epílogo para mostrar los altibajos de la existencia del ser humano en la región del Pacífico.

El drama poético de Rúa se sitúa en la encrucijada cultural que revela las fuentes del mestizaje, donde se trazan puentes entre África, Europa y América con elementos que conservan el tono de los cantos religiosos, el culto a los ancestros, los vínculos entre los vivos y los muertos, y entre el cielo y la tierra. Este encuentro de los tres mundos se posibilita por las innegables coincidencias de la imaginaria religiosa y del pensamiento mítico. Los versos de “Vida y muerte en el litoral” captan la esencia de esos cantos funerarios que se nutren del sufrimiento de las comunidades afrocolombianas, marginadas de los centros de poder, discriminadas en el momento de repartir beneficios, pero seleccionadas en los momentos de repartir obligaciones. Desigualdades que no han logrado quebrantar el espíritu de resistencia, la imaginación creativa y la capacidad de gozo del pueblo negro. Así: Juan Guillermo Rúa abre su canto afirmando:

Trágico soy como mi alegría  
tragedia y risa llevan mi son,  
la caña dulce tumbo el guarapo  
para emborracharme hasta el corazón.

Nazco y entierro toda mi vida  
para cambiar esta situación,  
aunque dejamos de ser esclavos  
no somos libres como usted ve.  
Tongolele no somos libres como usted ve.

Mi canto dulce llora y excita  
pronto mi vida habrá de cambiar:  
Tumba que tumba, zafra que zafra  
mis condiciones van a cambiar...

Los versos recrean el duro trabajo en los cañaverales y el sentimiento de resistencia del hombre negro que sigue esclavizado en la labor de las plantaciones. Este preámbulo al alabao ocasionado por la muerte del negro José María Dolores es un breve sumario de los hitos de su existencia que giró en torno: al canto y al llanto, al guarapo y a la zafra, a la ternura y al odio, y al ansia de libertad y a la esclavitud del trabajo. “Tumba que tumba, zafra que zafra” es un verso que tiene una connotación múltiple; por un lado, se refiere al corte continuo de la caña y al trabajo esclavizante de la zafra, y por el otro lado, se refiere a la frecuencia de la muerte en el Litoral (tumbas) y a la deshumanización de la población afro-colombiana que es vista como mano de obra; también ‘tumba’ en cierta manera implica esta ceremonia de desagravio para las almas insatisfechas, pues el drama varias veces señala los conflictos que causan el malestar y resentimiento de los miembros de esta comunidad. El canto de los negros en la zafra y los llantos en los funerales quedan reunidos en este lamento que revela la invisibilidad del negro para la sociedad y el Estado. Rúa insiste en señalar en que no son libres aunque ya hayan dejado de ser esclavos.

Alegres ritmos de odio y ternura  
verán la muerte y su renacer,  
cuando en las selvas cantan los gallos  
el sol anuncia un amanecer.  
Trágico augurio trae la muerte  
pero con ella vienen después,  
las alegrías de un nuevo tiempo  
que entre tambores verán nacer.

El canto del gallo no se inscribe en la tradición cristiana que evoca la traición de Pedro, aquí anuncia el nuevo amanecer que simboliza la transformación de la noche en el día, de la muerte física en la vida espiritual y de la esclavitud en la libertad. El trágico augurio de muerte se transforma en el rito de pasaje de un estado a otro, paso necesario para llegar a ese estado ideal de igualdad que anuncia el sol y que se celebrará con el ritmo de los tambores. La muerte o el descarnar se concibe entonces como una parte del ciclo de la vida, del retorno, del renacer que se pronostica en un nuevo

tiempo donde los tambores harán eco a la alegría de la libertad, tanto en el mundo terrenal como en el más allá.

Después de esta introducción sigue el alabao cuyo título: “Y cuatro velas nomá” apunta a la austeridad material de los ritos funerarios en las comunidades afro-colombianas, ya que solo tienen cuatro velas para honrar al difunto, pero esta austeridad se contrasta con la riqueza simbólica de la celebración ritual. Los versos van narrando y describiendo los sucesos del velorio, y se van mezclando las imágenes de la parranda, el baile y la música, con las imágenes de la muerte, del hambre y la soledad. Velas y tambores, parihuela y guasá<sup>16</sup> son los elementos que acompañan ese paso final de la vida.

Cantemos al negro, cantémosle  
ya que esta alma hoy se ausenta  
pa' no volver más. (Bis)  
Se murió el negro José  
ya lo llevan a enterrá  
en parihuela de palo  
y cuatro velas nomá.  
Ya se formó la parranda  
con tambora y con guazá,  
y cuatro negras bailando  
con cuatro velas nomá.  
De qué murió de viejo  
yo no sé si esto es verdá,  
la verdá es que ora se encuentra  
con cuatro velas nomá.  
Está Esperanza, Candela  
la Encarnación y la Piedá,  
mientras las va iluminando  
las cuatro velas nomá.  
La Encarnación el chinchorro  
ya se lo quiere llevá,  
mientras danzan siempre en fila  
las cuatro velas nomá.  
La Esperanza que no llora  
en llanto es un solo mar,  
un alabao es su queja  
de cuatro velas nomá.  
La Piedá en su abandono  
se desmayó en el altá,  
mientras se van apagando  
las cuatro velas nomá.  
La Candelaria en sollozos  
ya sabe que va eh heredá,  
la echa mano al candelero  
de cuatro velas nomá.

Cuatro negritos pequeños  
se quedaron sin papá,  
mientras su llanto lo arrullan  
las cuatro velas nomá.

El título de alabao “Y cuatro velas nomá” se convierte en estribillo y en elemento organizador del poema, ya que hay cuatro huérfanos, cuatro mujeres: Esperanza, Candelaria, Encarnación y Piedá<sup>17</sup> y también hay cuatro posibles causas de su muerte: “quién te mató no lo sé / si fue el amo, la tristeza, el dolor o mi queré”. El canto recrea en forma ágil la continuidad entre la vida y la muerte, y a la vez se señala lo transitorio de la existencia, de la alegría y del dolor; de un sentimiento se salta al otro para proyectar los inesperados cambios del destino. La gestualidad de las mujeres crea la atmósfera de drama que llega a su clímax con el copioso llanto de la Esperanza y el desmayo de la Piedá en el altar; “crescendo” que es apoyado con el ritmo de queja del alabao. La intensidad emocional del rito mortuario empieza a decaer al igual que las velas que se van apagando. La vida triunfa sobre la muerte aspecto que se recrea en la actitud de las mujeres que recuperan sus intereses terrenales e inician la necesaria redistribución de los escasos bienes del difunto pues Candelaria “echa mano al candelero” y Encarnación ya se quiere llevar el chinchorro.

Qué es lo que se va heredá  
de esta vida terrenal  
el hambre o la soledá  
esta vida es un dedal  
si nace o si morirá  
al cielo o al infierno irá  
qué maldá, qué despertá  
no saber dónde se va  
ay mamá no aguanto má  
esto tiene que cambiá  
esto tiene que cambiá  
esto tiene que cambiá.

El alabao concluye con una evaluación de la trayectoria vital del ser humano y con la incertidumbre de su destino final; esta abrumadora realidad lleva al poeta a condensar en el estribillo el sentimiento de rebeldía del negro que clama por una vida mejor. Esta estrofa que remite a la idea de la vida como sueño de la tradición calderoniana “qué maldá, qué despertá / no saber dónde se va”, adquiere además en el alabao la connotación política, pues el negro, ya no aguanta más las condiciones de su vida terrenal y afirma rotundamente que ésta tiene que cambiar; aunque sí acepta la incertidumbre de su destino final después de la muerte porque en el terreno de lo espiritual no tiene el mismo control; por eso afirma: “si nace o si morirá / al cielo o al infierno

irá”. El drama muestra una mezcla entre lo íntimo y lo público, lo político y lo religioso, lo espiritual y lo pagano. Con el canto se evalúa y se celebra la vida pero también se denuncia la opresión. Con razón Alejandro González afirma que en el Pacífico la fe religiosa “se asumió como una manera de igualdad social y de igualdad espiritual”.<sup>18</sup>

El drama de Rúa incluye un arrullo<sup>19</sup> dedicado a un niño menor de dos años durante su velorio o chigualo. 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 de Gualf”.<sup>20</sup> Según José Santos Caicedo, en los chigualos se prohíbe llorar a la madre pues “se encharca” el camino al cielo en el que se puede ahogar el niño e impedirle la llegada al paraíso. En camino al cementerio se hacen paradas en las que se tocan arrullos con cununos, guasá y bombos, acompañados con las palmas de las manos, las mujeres mecen el ataúd para simular un juego y se lo pasan de mano en mano. Para el trayecto al cementerio se elabora una palma que consiste en un poste forrado de papel del que salen unas cintas largas cuyas puntas son sostenidas por niños y en el centro de la palma va el ataúd. En estas ceremonias hay además cantos festivos, danzas y juegos para que el niño no sufra y los niños de la comunidad son invitados a la celebración para que acompañen y ‘jueguen’ con el ‘angelito’. Estos ritos alivian el dolor por la pérdida de los niños ya que la mortalidad infantil es muy alta en las comunidades negras. El niño en su calidad de ‘angelito’ adquiere en el cielo el estatus que le fue negado en la tierra. El arrullo también tiene un objetivo mágico-religioso, que busca

‘abrir el cielo’ para que el alma de un niño muerto llegue hasta Dios; o ‘traer el santo a la fiesta’ o conseguir el favor del Niño Dios que nace el día de Navidad. En este sentido, guarda similitudes con el vudú haitiano, la santería cubana y el candomblé brasileño, religiones afro-americanas en las que mediante el baile se intenta conseguir que el orishá descienda sobre su adepto. (*Mundo negro*, # 466, sept. de 2002)

Rúa inicia el arrullo con una aliteración del verbo dormir, “Qué duémete, duémete, que duémete ya / que si no se dueme se enoja el papá...” que imita el sonido del arrullo y que se convierte en la frase que recoge la idea central del canto que alude al sueño como imagen de la muerte.

Y si el negro es bueno y se dueme ya  
su tata Montero se va a trabajá  
pa’ que el negro un día vaya a trabajá.  
No rompiendo roca, no señó, eso ni pensá.

Mi negro se va pa' la capital  
pa' aprender en libros  
toditas las cosas que no sabe acá.  
Pa' que aprenda a hablar como los señores.  
Dormite nomá. Dormite nomá...  
Qué duémete, duémete, que duémete ya  
Que si no se dueme, me arrepiento ya.  
Y ahí si mi negrito a ganarse el pan  
vendiendo pescao, chontaduro y sal.  
Duémete muchachito, que duémete ya  
abrí esos ojazos, oíste  
ni gracias me da.  
Ay negro bendito porque no te duemes  
bien aplacaíto junto a tu papá.

Tata Montero en su arrullo evalúa la vida que hubiera deseado para su hijo y le describe el futuro que le hubiera dado a través de la educación. El viaje a la capital, los libros y la adquisición del habla de los señores aparecen como herramientas indispensables para alcanzar un mejor nivel de vida. El padre compara sus sueños del futuro con la realidad inmediata, que llevaría a su hijo a vender “pescao, chontaduro y sal” y que continuaría el ciclo de la miseria y exclusión del presente. Los cambios anhelados por tata Montero se inscriben en los procesos de negociación y de intercambio entre los valores propios y los valores del otro, entre los valores hegemónicos y los subalternos, entre la vida capitalina moderna y la tradicional del Litoral, transacciones que según Néstor García Canclini son ya un modo de existencia para los grupos que participan en el drama social (146). El tata Montero sabe que para obtener un lugar en la capital el hijo debe adquirir el lenguaje,<sup>21</sup> conocimientos y destrezas del hombre blanco, lo que no implica el abandono de lo propio y auténtico de sus raíces, pues el padre sólo desea que el hijo no trabaje “por una paga que no se ve”, afirmación que es uno de los leitmotiv del drama. De forma indirecta se recrea la educación como un proceso de ascenso social y como un mecanismo de integración que manejan las minorías para negociar con la cultura dominante y para abrirse espacios de supervivencia en la esfera del otro, donde siempre se utiliza la diferencia lingüística, la palabra escrita y el color de la piel como bases para la discriminación. La importancia del conocimiento que otorgan los libros es un contrapunto a la tradición oral, pero la adquisición de nuevas formas de expresión y de conocimientos posibilita la interacción social de una manera conveniente; el negro aprende a moverse en el mundo del blanco, “del señor” sin perder totalmente su origen o sus tradiciones culturales que continúan como lazo de cohesión en la vida familiar y en la vida comunitaria y como mecanismo de autoafirmación. Así, el arrullo cumple una función espiritual que concluye el ciclo vital del niño, pero también tiene una función política que muestra la insatisfacción del padre por el triste destino

del hijo.

La siguiente parte del drama de Rúa es un advenimiento que celebra el nacimiento del hijo y el tío Montero pide que el sonido del “tambó, la marimba e chonta y el repicadó” pregonen las buenas nuevas, ya que a pesar de todas las calamidades y las hambres pasadas “mi niño nació”, frase que se repite con el afán de instaurar el hecho y anunciarlo a la vecindad. La segunda estrofa de este canto, se inicia con un vocativo que invita a la gente a conocer al niño y revela el color de su piel, hecho que nos afirma su autoestima y descalifica la discriminación racial.

Vengan que es hermoso, negro como yo  
 tiene ojos bien claros, cuerpito de carbón.  
 Mi niño nació, mi niño nació, mi niño nació.  
 En rancho de paja mi niño nació  
 no tuvo cobija mi niño nació  
 está desnudito mi niño nació  
 en estera de palma mi niño nació  
 no tuvo padrinos mi niño nació  
 sólo entre alegrías mi niño nació  
 de su tío Montero, de mi negra y yo.  
 Mi niño nació, mi niño nació, mi niño nació.

La descripción de las circunstancias del nacimiento evoca la imagen del pesebre y las penalidades sufridas por la Virgen María y san José en el establo de Belén; comparación que dignifica el sufrimiento del tío Montero y de su negra y traza una genealogía cristiana que augura un destino especial para el niño y, sobre todo, honra a la familia negra deshumanizada por la cultura dominante. Esta imagen del pesebre cristiano repetido en una familia afro-colombiana insinúa el nacimiento de un redentor para la gente de su raza. Metáfora que se refuerza con la presencia de tres madrinas: María, Dolores y Encarnación que traen “jalea, chontaduro y ron”. La presencia femenina hace un contrapunto a la de los tres reyes magos: Melchor, Gaspar y Baltasar y a sus ofrendas de incienso, mirra y oro. Estas tres mujeres / madrinas también brindan ofrendas típicas de su entorno. Este nacimiento inicia un nuevo ciclo de vida y con él renacen las esperanzas en el amplio horizonte de ese porvenir que esperan con alegría y determinación.

En el epílogo se plantean estas ideas que se afirman con el canto y con los tambores que han sido las únicas armas que los han acompañado en su larga odisea de la esclavitud a la libertad y de la exclusión a la participación equitativa en la nación por la que aún siguen luchando.

Nació la vida sobre la muerte,  
 parranda y zafra, guarapo y miel,  
 sol y destino, amplio horizonte  
 llevan los negros sobre su piel.

Pueblan espacios de magia y rabia  
 ya van danzando hacia el porvenir,  
 canto y tambores llevan por armas  
 ya nadie más los va a detener.  
 El cuerpo baten con su tristeza  
 ya van subiendo hacia otro lugar  
 Llevan, llevando sus alegrías  
 con esperanzas de continuar,  
 con esperanzas para cantar,  
 con esperanzas de parrandiar,  
 con esperanzas de trabajar,  
 con esperanzas de libertad.

Este poema dramático concluye con un himno a la raza negra en el cual se ensalzan sus cualidades físicas y espirituales. Esencialmente se destaca el color de la piel como uno de los atributos innatos y lo contrasta con el color de los dientes; también se reafirman los derechos civiles, ya que ellos, como cualquier ser humano, tienen capacidad de reír y llorar, de trabajar y soñar. Y así como son fogosos para el baile también son dedicados en el trabajo. Estos versos finales condensan la historia del negro: el racismo, la esclavitud, la zafra y la pobreza. Para denunciar al amo y anunciar su rebelión:

Un negro canto con voz valiente:  
 Negro me llaman porque soy negro  
 nunca he tenido otro color.  
 Canto, trabajo, lloro y me sueño  
 como cualquiera de mi nación.  
 Dientes bien blancos, boca risueña  
 cuerpo fogoso para bailar,  
 mi rebelión se está despertando  
 esclavo y amo no existen ya.  
 Tumbo la caña con mi machete  
 rompo la selva para sembrar  
 entrego toda, toda mi vida  
 por una paga que no se ve.  
 Tongolelelele por una paga que no se ve.

### **Arrullos, alabaos, alivios, chigualos y bundes de Mary Grueso Romero**

Mary Grueso Romero (Guapi, Cauca, 1947)<sup>22</sup> en sus cantos funerarios muestra la importancia de la relación con los santos y con la Virgen María. Esta cercanía e intimidad a los seres celestiales restaura el equilibrio vital e instaura nuevas relaciones de parentesco; las ya mencionadas líneas de parentesco ancestral y sobrenatural con los santos de las que hablaba

Adriana Maya, que son indispensables para proyectarse en el futuro y para recobrar los lazos familiares rotos con la esclavitud; así, los afro-colombianos recuperan el pasado y se proyectan al futuro, al trazar puentes entre el pasado y el presente.

El alivio es también un canto fúnebre ejecutado por mujeres en las noches de los velorios para “animar las almas de los difuntos” (Martínez de Peña et al, 89). “A la Virgen del Carmen” es un alivio de Mary Grueso en el que son claras las influencias del catolicismo. Y es notable como el hermano muerto es ya un intermediario entre cielo y tierra, y puede interceder por los pecadores que deja atrás. La persona que muere obtiene, así, un status especial en la familia y también crea un puente entre presente y futuro.

Aquí en medio de esta sala  
con cuatro velas está  
este hermano tan querido  
y no lo puedo evitá. (bis)

Pongámosle el rosario  
para que él lo pueda rezá  
por todos los pecadores  
que en esta tierra están. (*Este yo que sí soy yo*, 103)

En el bunde<sup>23</sup> “Niño Dios Bendito”, que también es un canto funerario usado en los velorios de los niños, se recurre a instrumentos musicales como el cununo<sup>24</sup> y el guasá para alegrar el evento y aligerar la tristeza de los padres, pues como decía José Santos Caicedo, no deben llorar.

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)

El uso del tú recrea la familiaridad con el Niño Dios y con la Virgen y establece vínculos entre lo humano y lo divino que ennoblecen al hablante lírico y le otorgan una posición privilegiada al restituirle la dignidad negada por la elite dominante. Por eso se hace énfasis en que “unos brazos negros / lo quieren cargar” y son los instrumentos musicales de la región, cununo y guasá, los que lo arrullan y consuelan. Ese yo lírico que invita al rezo, a la minga y que comparte la preocupación de la Virgen por la ausencia del Niño, dramatiza una escena familiar en la que el llanto da autenticidad al sentimiento y evoca escenas similares en la vida familiar de los afrocolombianos cuando pierden a un hijo. Este bunde condensa los sentimientos de la Virgen como madre y representa a las otras madres, y por analogía cuando un niño negro se muere son los brazos de la Virgen los que lo arrullarán y consolarán.

El chigualo “Negro en el cielo”, de Mary Grueso describe el rito ejecutado en el hogar durante la noche de la velación. Chigualiar para las gentes del Litoral es la serie de cantos y juegos que celebran la entrada al cielo del angelito; y a su vez, son formas de apoyar a la madre y al niño en su tránsito al paraíso.

Cantemos cantemos, vamos a cantá  
el niño se ha ido y en el cielo está  
no llores negrita por tu hijo ya  
los ángeles del cielo lo van a cuidá.

Dancemos con el niño el niño se va  
los ángeles del cielo alas te traerán  
el niño se ha muerto lo vamos a chigualiá  
tirame ese niño de allá para acá.

Hagamos una rueda donde el niño está  
con palma y corona como un ángel más  
mamita mamita, mamita mamá  
porque hay gente alegre si no es pa llorá.  
Estamos de fiesta y en el cielo están  
porque un ángel negro ya lo pueden pintá. (*Ese yo que sí soy yo*, 105)

Todo lo indispensable para realizar el chigualo debe ser traído por los padrinos. La madrina de bautismo consigue las ropas y adornos típicos del velorio. Estos consisten de un “vestido blanco, una corona, un ramo de flores y una floresta blanca que se coloca en la boca del angelito”. Por su parte el padrino trae “las contaras, el bombo y los cununos para acompañar los arrullos” (Martínez de Peña, 90). Al iniciarse la ceremonia los asistentes al velorio y los padrinos ponen al angelito en una sábana blanca y lo pasean por todo el salón; lo marimbean y le desean buen viaje con sus canciones (Martínez de Peña, 90).

En otro chigualo “Dingo Dingo Dingo”, de Grueso Romero se pueden apreciar los cantos y los 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  
y no la encuentro yo.  
Cojamos la pepa  
la pepa de aguelpan  
hagamos una rueda  
y empecemos a danzar.

Detrás de la mano  
la vamos a guardar  
y quien la encuentre  
la 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. (en Alaix, 189)

La llegada del coro de ángeles se insinúa en el clímax del juego cuando se encuentra la pepa escondida en la mano. Estas jitanjáforas<sup>25</sup> dotan los versos de ritmo y sonoridad que evocan el lenguaje africano de los ancestros, palabras que imprimen un valor mágico al bunde al conectarse 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 Fraguinals, es un intento consciente de los escritores del Nuevo Mundo de extender un puente que los regrese a esa tierra madre espiritual (156-157).

“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)

Hombre, cuando estés en vida,  
¡por Dios! hace caridad  
pa' que San Pedro te abra  
la puerta de la eternidad.

No le hace que seas bonita  
con pompas y vanidad  
porque después de muerta  
en calavera vas a quedar.

Al pobre dale limosna  
y a dios te encomendarás  
pa' que te tenga en cuenta  
cuando te vaya a juzgar.  
Ave María Purísima,  
venime a intermediá  
pa' cuando pese mi alma  
pueda más la caridá

Amigos recen por mí  
que entre tormentos estoy  
pasando miles trabajos.  
Ya me despido y me voy. (*El mar y tú*, 109)

Este canto funebre revela la influencia de la religión católica ya que se menciona lo macabro de la muerte, la futilidad de la vanidad, la importancia de la limosna, los tormentos que sufre el pecador y se refuerza la importancia de las buenas obras para entrar al cielo. Elementos que son un contrapunto a los cantos y ceremonias con mayor influencia africana, pues en ellos la muerte es el paso a una vida mejor porque es el momento cuando se inicia el merecido descanso para el alma de la dura existencia terrenal; y son cantos que ayudan al alma a hacer el tránsito entre vida y muerte con armonía. La fluctuación entre lo cristiano / europeo y lo pagano / africano en las obras de Mary Grueso Romero, nos permite ver que es la educación formal y la vida ciudadana las que introducen mayores contenidos de la cultura cristiana a las comunidades afro-colombianas; y que es en el campo y en las comunidades rurales donde se conservan mayormente las huellas de africanía.

Águeda Pizarro Rayo afirma que Mary Grueso es una de las voces más poderosas del Pacífico y que su "poesía se nutre de la tradición oral, donde los cantos, cuentos y ritmos configuran tanto las formas como las imágenes

de su lírica”.<sup>26</sup> Jairo Aníbal Niño describe la poesía de Grueso Romero como la literatura puesta al servicio de la vida.<sup>27</sup> Sin duda alguna, la autora se nutre de la cotidianidad de las gentes del Litoral Pacífico pues es consciente de la importancia de conservar el legado cultural de su región; por eso recoge rimas, refranes, giros, cantos, y como dice Hortensia Alaix se vale de “los juegos fonético y lingüísticos que son característicos del habla del negro” (183).

Juan Guillermo Rúa con su gesta canta a su pueblo, celebra la vida y la muerte, y sobre todo, registra la historia del litoral. La tradición oral y los cantos religiosos han sido un vehículo de resistencia y de apoyo espiritual para las comunidades afro-colombianas en su largo periplo americano. El trabajo de Rúa se corrobora con las palabras de Mary Grueso Romero, donde la autora del Pacífico afirma que: “Ese otro yo, que sí soy yo ha visto que sólo 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,<sup>28</sup> o un currulao<sup>29</sup> viejo” (*El otro yo que sí soy yo*, 18). Es en estos espacios del carnaval, del festejo, del rito y la ceremonia es donde emerge ese yo verdadero que ha sido silenciado. Ese verdadero yo que fustiga la pluma de Grueso Romero y de otros poetas es el único medio de desahogar la impotencia. 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).

## NOTAS

1 El ambiente obsesivo de la plantación, donde había mayoría de hombres que venían de etnias y regiones diferentes de África, impidió la conservación de la cultura y de la lengua que la sostiene. Esto explica la presencia de lo erótico en los juegos, cantos, bailes y cuentos del mundo afro-hispano pues emergió de ese mundo desequilibrado y alejado de la vida familiar, de esa sexualidad reprimida y deshumanizada en las plantaciones, situación similar a la vida carcelaria; este hecho fue el que dio pie a la estigmatización de los esclavos como seres lujuriosos y amorales, como afirma Moreno Fragnals (1977, 19-24). Al Litoral Pacífico llegaron personas de origen Bantú, Carabalí, Congo, Fanti-Ashanti y Yoruba; el primer grupo de esclavos llegó a esta región en 1640.

2 En ‘habitus’, según Pierre Bourdieu, es una “matriz de percepciones, de apreciaciones y de acciones” comunes a una clase social. (Citado por Jesús Martín – Barbero, XI).

3 Citado por Jesús Martín-Barbero, XI.

4 Según Esteban Cabezas: “El tambor no es sólo para el negro la manera mágica de comunicarse con sus orichas, sino también el instrumento que despierta en él los más hondos sentimientos aposentados en lo más profundo de su alma. Es el compañero inseparable que resuena en su nacimiento, en su iniciación, en sus nupcias, en sus penas y alegrías, y en la campana que redobla en sus funerales para acompañarlo en el tránsito hacia el olimpo de sus antepasados” (279).

5 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 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.

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

7 Conversación con el autor en junio 6 de 2003.

8 Según Manuel Zapata Olivella en las comunidades afro-caribeñas durante las nueve noches del velorio se reúnen los amigos y deudos del difunto rezan, tocan instrumentos, bailan, cantan, juegan cartas y beben. En el palenque de San Basilio ha notado que “el ritmo, el palmoteo y los cantos del lumbalú constituyen las formas más primarias de los bailes zambos, negros y mulatos del litoral. Presumiblemente, el bullerengue, la cumbia, el mapalé colombianos, igual que los bailes congos en Panamá y aún la rumba, el merengue y demás cantos antillanos de raigambre negra, sean derivados de los primitivos cantos y bailes fúnebres africanos. Anotamos el hecho de que en Haití, el toque para invocar a *Legba*, abridor de las puertas que conducen a los Ancestros, se llama *yanvalou*. Creemos firmemente que la identidad y las circunstancias del lumbalú de los negros del Palenque y el yanvalou de los haitianos son algo más que meras coincidencias semánticas y podrían dar pie a una investigación de los orígenes comunes que puedan tener nuestros bailes y cantos populares con la funebria africana” (107).

9 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 afro-colombianas. En el libro de Córdoba Cuesta también hay una selección de alabaos.

10 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).

11 Conversación personal en Bogotá en junio de 2004. José Santos Caicedo es maestro en Tumaco.

12 Según Caicedo, en el casco urbano de Tumaco desde la llegada de los paisas (gente de Antioquia) las ceremonias funerales han empezado a cambiar, ya que ellos han abierto cantinas en el trayecto al cementerio, allí el desfile mortuario se detiene para escuchar en altoparlantes rancheras y música de carrilera – adaptación del corrido mejicano a la realidad colombiana que se escucha más en los valles andinos y la zona este de la cordillera – y otro tipo de canciones ajenas a la tradición afro-colombiana, además venden bebidas alcohólicas.

13 Este actor, poeta y dramaturgo colombiano desarrolló su actividad creativa en Medellín durante la segunda mitad del siglo XX.

14 Manuscrito que me entregó John Javier Hinestroza en la Universidad de Antioquia. Cuando hice la transcripción del texto respeté la fonética del habla del Litoral Pacífico, característica en la que se basa el ritmo y la rima del poema; añadí acentos gramaticales e igualé algunas palabras cuya ortografía no era consistente a lo largo de la obra.

15 Canto que celebra el nacimiento de un niño.

16 Instrumento musical que se confecciona con fragmentos de guadua y cuya longitud varía de 40 a 60 centímetros de largo por 10 centímetros de ancho. En el interior tiene travesaños de varitas, semillas de achira y granos de maíz, que cuando se sacude produce un sonido característico. Las mujeres son generalmente las que utilizan la 'guazá' [guasá] sujetándola por ambos extremos y sacudiéndola rítmicamente de derecha a izquierda (Alario de Filipo, 371-372).

17 Según Eulícer Zamora, residente de El Naya, en esta región del Litoral Pacífico las mujeres son las que cargan la parihuela del marido muerto (En una conversación personal en junio de 2004).

18 En una entrevista para el periódico *El País*, de Darío Henao Restrepo a Alejandro González. Henao Restrepo afirma que “el romancero y las décimas están vivos en la tradición oral del Pacífico y González cuenta que ha asistido a encuentros de negritudes en Tumaco donde todavía se escuchan noticieros que se dicen en décimas.

19 Los arrullos son también canciones de cuna y a veces se dedican a la Virgen y a los santos.

20 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 chochoanos, 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)

21 Las variantes lingüísticas típicas de las gentes campesinas y de la costa son rechazadas por la gente de Buenaventura, lo que hace que ellos adquieran el lenguaje más aceptado en el puerto. Los mismos habitantes del Litoral han asimilado esta valoración negativa de su lenguaje. (Caicedo, 62-63). A su vez los bogotanos discriminan a la gente de las diferentes provincias por sus acentos regionales.

22 Grueso Romero 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.

- 23 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. (Alario De Filipo, 103).
- 24 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).
- 25 Dingo, dingo dingo. Paratutulembe, telembá.
- 26 En contraportada de *El mar y tú*.
- 27 En contraportada de *Del baúl a la escuela*.
- 28 Canción y baile folklórico del Litoral.
- 29 Baile del Litoral con gran influencia africana.

#### OBRAS CITADAS

Alaix de Valencia, Hortensia. *La palabra poética del afrocolombiano: antología*. Selección y prólogo de Hortensia Alaix, Litocenco, LTDA., 2001, s.l.

Alario Di Filipo, Mario. *Lexicon de colombianismos, 1983*. 2 ed. Bogotá: Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1983.

Arocha, Jaime. *Obligados de Ananse. Hilos ancestrales y modernos en el Pacífico colombiano*. Santafé de Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas U.N., 1999.

Buenaventura, Enrique. "'La balsada'. Una celebración navideña en la Costa del Pacífico". Bogotá, *Revista Lámpara*, XXI.119 (1992): pp. 33-35.

Cabezas, Esteban. "Presencia lógica y poética del muntu africano en la cultura americana", *Contribución africana a la cultura de las Américas: Memorias del coloquio contribución africana a la cultura de las Américas*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología, (1983): pp. 277-292.

Caicedo, Maximiliano. *Diferenciación dialectal en el español hablado en Buenaventura: Lingüística y crítica literaria*, Cali: Imprenta departamental del Valle, 1996.

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.

Friedemann, Nina S., *La saga del Negro. Presencia africana en Colombia*. Santa Fe de Bogotá: Instituto de Genética Humana, Facultad de Medicina, Pontificia Universidad Javeriana, 1993.

\_\_\_\_\_. y Jaime Arocha. *De sol a sol. Genesis, transformación y presencia de los negros en Colombia*. Bogotá: Planeta, 1986.

García Canclini, Néstor. *Consumers and Citizens. Globalization and Multicultural Conflicts*. Traducción e introducción de George Yúdice, Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2001.

González, Alejandro y Darío Henao Restrepo. “*Condenado por desconfiado en el Pacífico*” Entrevista. Cali: *El País*, 8 de junio de 2003.

Grueso Romero, Mary. *Del baúl a la escuela: antología literaria infantil*. Buenaventura: Impresora Feriva, S.A. 2003.

—. *El mar y tú*. Buenaventura: Impresora Feriva, S.A. 2003.

—. *El otro yo que sí soy yo. Poemas de amor y mar*. Buenaventura: Ediciones Marymar, 1997.

Martín-Barbero, Jesús. “Nuestros modos de estar en el mundo”. *Revista Número*, 40 (2004) pp. VII-XII.

Martínez de Peña, María Elba, et al. “Rescate cultural desde la producción poética escrita por mujeres del Litoral Pacífico colombiano en la década del noventa”, tesis para optar al título de maestría en la Facultad de Educación de la Universidad del Quindío, 1999.

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): pp. 29-41.

Moreno Friginals, 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](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).

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 chochoano: Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1961.

<http://www.lablaa.9org/blaavirtual/letra-r/ritmica/capitiv.htm>.

Riascos Espinosa, Elizabeth. “Pacífico colombiano, altar de cultura:

[http://216.239.51.100/search?q=cache:0IFIfgCfUTgJ:www.tiempodigital.org/elizabeth3.htm+chigualo&hl=en&lr=lang\\_es&ie=UTF-8](http://216.239.51.100/search?q=cache:0IFIfgCfUTgJ: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: Afro-Hispanic 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.