El góspel y el bunde como construcciones sociales y culturales

MAURICIO ANDRÉS RAMÍREZ

DANIEL FERNANDO MONTEALEGRE¹

Introducción

Cabe resaltar, tal como lo plantea Laynez (2010), que “la música es un fenómeno social y debe ser estudiada dentro del contexto en que se crea, interpreta y asimila”, esto, aplicado al caso específico presentado, nos lleva a resaltar que dichos ritmos, aún al surgir en contextos distintos, representan una constante histórica de esclavitud y violencia sistemática por las cuales atravesaron los grupos en los cuales se gestaron, en otras palabras, la esclavitud y segregación por la que pasaron las comunidades afro de Colombia y EE.UU marcaron de forma trascendental el desarrollo de estos ritmos. Estos hechos también permitirían en su momento la construcción de todo un entramado de prácticas y costumbres completamente propias y que servirían de bases para la consolidación de una identidad completamente alterna a la impuesta en los procesos colonizadores y de esclavitud.

En este sentido cabe resaltar, siguiendo a López Cano que:

La música colabora en diverso grado a la articulación de subjetividades. Esto se manifiesta, por ejemplo, en el sujeto o sujetos representados en ella; el o los sujetos interpelados por ella o en

1 Estudiantes de la Facultad de Comunicación Social de la Universidad Santo Tomás.

el punto de vista (*subject-position*) que sobre ciertos aspectos la música ayuda a construir. Por otro lado, la propia escritura musicológica contribuye también en el proceso de creación y representación de sujetos.(...) También hay un sujeto destinatario de nuestro discurso y por supuesto un punto de vista (*subject-position*) representado y/o creado por él. (2008, p. 2)

Fue en este marco que se propuso entonces el análisis de los ritmos del góspel y el bunde del Pacífico desde una mirada descriptiva que permitió una comprensión de dichos elementos identitarios de sus comunidades originarias, elementos que se ven reflejados en la sonoridad, formas musicales y letra de dos canciones a las cuales se les aplicó una revisión y análisis crítico. Del mismo modo se evidenciaron la intrínseca conexión de éstas piezas con los usos y ritualidades que dichos grupos construyen en torno a ellas.

Tal como lo plantea Viveros Vigoya (2006) no son pocos los autores que han afirmado que “la música, el baile y la celebración de tipo religioso han sido focos culturales importantes para los negros” (p. 4), del mismo modo y aterrizando la pregunta al caso colombiano la autora plantea que “la música y el baile han sido dos núcleos constitutivos de la identidad negra y dos elementos a partir de los cuales los negros han sido percibidos y evaluados por las personas del interior, mestizas o blanco-mestizas” (p. 4).

La música como objeto de estudio científico

Antes de iniciar la descripción de nuestras unidades de análisis y las conclusiones finales es pertinente comprender el campo de estudio en el que se enmarcan este artículo y la investigación que le antecede, el cual es la etnomusicología. Por lo anterior es importante comprender que la música de las culturas afro, tal como la conocemos actualmente, es producto de mezclas culturales, aquí cabe mencionar lo que Ferreira plantea con respecto al papel de la alteridad cultural:

Recíprocamente, los estudios sobre desigualdades socioeconómicas, sobre procesos de dominación y de exclusión, han tendido frecuentemente a reducir la dimensión de la alteridad cultural a un dato de menor peso, desconsiderando la importancia de las visiones de mundo, ethos y sensibilidades alternativas a las dominantes. (2008, p. 226)

Es gracias a dichas mezclas sociales y por ende rítmicas que se dieron a través de los siglos tras el contacto de los africanos con la cultura occidental por medio de la esclavitud y su utilización en ceremonias rituales, actividades comunitarias (*camp meetings* en el caso estadounidense o de palenque en el caso de Colombia) que los ritmos y variaciones musicales son construcciones sociales, que se presentan como performatividades de estos grupos étnicos en diversas culturas, pero además son sujetos de representaciones e imaginarios que se configuran desde la ritualidad y desde prácticas sociales específicas además de convertirse en entornos propicios para el desarrollo de una identidad (Asprilla, 2003).

Este fenómeno que marcó a los grupos humanos provenientes de África y por ende a los habitantes traídos como mercancía tanto para la zona sur de Norteamérica (Estados Unidos) como para la zona norte de Suramérica (Colombia), ha sido documentado, junto con los procesos sociales de nominalización y ritualidad, por varios autores como Martin (2001) y Leitão Pinheiro (2007), cuya visión, establecida desde la disciplina de la etnomusicología permite evidenciar los diversos procesos de identificación, creación y apropiación que viven (o vivieron) dichos ritmos hasta el día de hoy. Cabe resaltar que la etnomusicología es un área académica que nace del estudio de la música desde una mirada antropológica, que apunta sus esfuerzos a analizar sus dimensiones sociales, culturales, cognitivas, entre otros aspectos. Parte del principio fundamental de entender la música como un fenómeno social y por lo cual amerita ser digna de estudio dentro del contexto donde se crea, interpreta y se relaciona (Moreno Gómez, 2014).

Al ser el objeto de estudio de esta área, aprender lo referente al sonido y la estructura de la música y analizar cómo es percibida y asimilada por la sociedad, quién finalmente la produce, además de estudiar cómo se eligen y forman sus intérpretes, para quién toca y con qué

propósito. La etnomusicología sería entonces un punto de encuentro de la música con múltiples disciplinas (Layne, 2010).

No obstante toda esta tradición académica y los esfuerzos de antropólogos por comprender las raíces sociales de dichos ritmos y danzas (en este caso específico del bunde y el góspel norteamericano), es difícil todavía establecer la historia y los procesos que giran en torno a algunos ritmos, ya que, en muchos casos, solo han sido estudiados desde una mirada somera y descriptiva. Es así como se evidencia una necesidad en la academia de buscar nuevas formas de estudio y revisión de dichos ritmos propios de las formas y costumbres afro y que por ende hacen parte de un imaginario y una mirada de mundo totalmente distinta de lo que denominamos “cultura occidental” (Jardow-Pedersen, 2003).

La caracterización socio histórica específica del góspel y del bunde del Pacífico

Teniendo en cuenta lo anterior se considera necesario caracterizar dichos ritmos y sus usos dentro del entramado social de la cultura y el contexto al que pertenecen.

El bunde es uno de los géneros principales de la zona del litoral Pacífico colombiano que abarca áreas al interior del país pero que también se extiende a algunas zonas de Panamá y Ecuador (Bermúdez, 2002, p. 10).

El bunde es derivado del currulao y perteneciente a los denominados *Chigualos* (cantos fúnebres), desde usos culturales en la zona costera del Pacífico, es entendida como una danza dedicada a los santos que se caracteriza por su festividad tal como lo menciona Cifuentes Ramírez en su libro *Memoria cultural del pacífico* (2002):

Etimológicamente se deriva de la voz wunde, que designa una tonada, canto y danza propios de Sierra Leona, África Occidental Inglesa.

En el litoral del Pacífico se acerca al currulao y conserva el nombre de bunde solo como forma de canto utilizado en los velorios de niños negros y que tiene el carácter de canción lúdica. La denominación de bunde se extiende también al festejo fúnebre al rito completo que lo informa.

En el caso de los géneros musicales colombianos algunos conservan o conservaron cierto arraigo ritual, pero en general a lo largo del tiempo han sobrevivido como baile y música popular que ha generado cierto desarraigo de lo que era la tradición de la música campesina con funciones comunitarias. Sin embargo no hay una claridad con respecto a los procesos que llevaron al bunde a consolidarse en lo que ahora es, solo se habla del rito funerario como esencia del mismo en la zona norte del Cauca y como un canto de alabanza en la costa pacífica:

En cuanto al bunde, este término existe en (...) dos regiones, en la **Costa Pacífica es un canto de alabanza al niño Dios o a la virgen María²** y en la región Norte del Cauca-Sur del Valle, es el velorio de un niño menor de 7 años en el cual se canta y se baila, pero el toque de tambor es el mismo para las dos regiones. (Velasco, 2006, p. 2)

En la región del Pacífico hasta finales del siglo xx el género del bunde era descrito como un género de canto femenino de tipo responsorial, donde era común usar *guasas*, los *cunonos* y bombos, del mismo modo en algunas zonas del Pacífico sur se usaba en festividades como velorios de santos patronos, la navidad y velorios de niños; dentro del rito se describe como un acto donde se presentan en una formación de dos líneas conformada entre hombres y mujeres, cada uno con un pañuelo empuñado, que posteriormente forman una rueda alrededor del cadáver frente al cual se hacen inclinaciones sobre el mismo y cruce de pañuelos. Generalmente se usa un paso de baile con la punta del pie. También en Panamá y en la zona norte del Pacífico el bunde guarda funciones rituales relacionadas con la adoración del niño Jesús, práctica que se mantiene desde la época de la Concepción hasta la Epifanía. En esta celebración, que se realiza a través del baile, las parejas van alternándose

2 El destacado no es parte del texto original.

mientras son acompañadas por un *tambor*, *maracas* y un *cajón* que es interpretado con baquetas (Bermúdez, 2002, p. 23).

Por otro lado, el *Black music gospel*³ (como lo denomina Leitão Pinheiro, 2007) nace en las iglesias evangélicas de los Estados Unidos alrededor del siglo XVIII y su denominación es derivada del vocablo inglés *GodSpell* (palabra de Dios), su principal base tanto musicológica como social fueron los denominados *Spirituals*, los cuales eran piezas de creación colectiva que se caracterizaban por incluir:

Estructuras responsoriales alimentadas por el *lining out*, melodías construidas con escalas pentatónicas, ornamentaciones, variaciones individuales dentro de los conjuntos, ausencia de oposiciones regular entre tiempos fuertes y tiempos débiles..., todo ellos estaba abonado en un terreno musical en el que se superponían y combinaban las herencias africanas o europeas con las innovaciones criollas. (Martin, 2001, p. 34)

Coros con un dominio preponderante de la armonía, métricas que combinan lo africano con lo europeo y lo norteamericano y letras que siempre claman a la redención y la sumisión a la gracia del *Yes Lord*, son parte de los elementos característicos de las bases del góspel, los cuales han sido documentados desde escenarios interdisciplinarios, como lo es lo teológico, lo cultural, lo comunicativo, entre otras.

Es en este punto donde es relevante comprender los procesos que sirvieron para la creación de una identidad en torno a la legitimación de dicho ritmo en la comunidad afronorteamericana, uno de ellos fue lo que Martin (2001) denominaría “la tardía cristianización de los afroamericanos”, es decir, todas esas actitudes y expresiones de oposición de la comunidad negra hacía aceptar o profesar la religión cristiana, resistencia que por lo demás era aceptada e incluso apoyada por los dueños de plantaciones, quienes negaron la entrada de misioneros a las plantaciones durante el año 1641, no obstante esto no debe comprenderse como un

3 Cabe resaltar que el proceso a analizar será el norteamericano, ya que en la zona norte de Brasil se han identificado performatividades también denominadas góspel pero con unas características musicológicas y sociales totalmente diferentes a las estadounidenses.

acto de alteridad o de respeto hacia las costumbres africanas que traían los esclavos, en cambio se catalogaban sus tradiciones como bárbaras, profanas, incluso la palabra “africanas” era usada en tono despectivo e incluso ofensivo hacia las tradiciones de los negros⁴ (2007, p. 20).

Sin embargo los cánticos de los esclavos negros fueron bien recibidos en las comunidades cristianas donde blancos y negros les disfrutaban por igual, un ejemplo de esto eran los denominados *camp meetings*, los cuales eran espacios al aire libre donde tanto negros como blancos cantaban y danzaban alabanzas, fue en estos escenarios donde surgieron los más importantes *spirituals* o himnos religiosos populares creados por la comunidad afro (Martin, 2007, pp. 32 - 34).⁵

Otro proceso importantísimo en la consolidación de la identidad afro en torno al góspel fue el proceso reivindicativo de los derechos de los afroamericanos el cual se encontraba en la fase culminante durante los años 90 y permitió un cambio en la sonoridad de este ritmo, dándole libertad interpretativa y además permitiendo la comercialización de esta música cristiana que para ese entonces ya había transitado por diversos cambios de forma y algunos de fondo. Sin embargo, la búsqueda de potenciar el góspel como elemento identificativo de los grupos afro de Estados Unidos seguía latente y fue gracias a esto y al ingenio de algunos productores que el góspel se mantuvo firme abanderando no solo la lucha de los negros por ser tratados de manera equitativa, sino también permitiendo el crecimiento de iglesias cristianas tanto de blancos como de negros.

4 Al comprenderse que las denominaciones raciales como cualquier otra categoría son construcciones sociales debe entenderse el uso de la palabra “negro” no como un elemento discriminatorio, sino como una denominación que en ese tiempo se le daba a dicha etnia dentro del contexto histórico estadounidense tanto a nivel cotidiano como a nivel civil, siendo esta denominación reconocida dentro de los formularios e identificaciones nacionales. Para ampliar sobre el uso discriminatorio del vocablo “negro” revisar a Jaramillo (2015).

5 Un ejemplo de esto fue el reconocido *Amazing Grace*, creado por John Newton quien vivió entre los años 1725 -1807 (Martin, 2007, p. 33).

Los corpus puestos en contexto

Gracias a la comprensión del contexto anterior nos decidimos analizar las letras de dos canciones representativas de cada ritmo, la primera es “Velo que bonito” un bunde muy reconocido y utilizado en diversas danzas de la zona chocoana, este tema demuestra de manera clara el carácter religioso y a la vez festivo que es intrínseco al bunde chocoano.

Por otro lado seleccionamos la canción “*Oh Happy Day*” (oh, qué día tan feliz), la cual no solo es un himno representativo de la tradición góspel norteamericana sino que además permitió, por medio de la versión realizada en 1969 por el pianista Edwin Hawkins, *Northern California Youth Choir*, consolidar lo que sería el sonido que actualmente reconocemos como góspel contemporáneo.

Velo Que Bonito - Popular

El ritmo del bunde chocoano mantiene una fuerte relación con la ritualidad en la que se ve inmerso, desde la danza que lo acompaña, el ropaje de los danzantes hasta la letra misma de la canción son reflejo de esta concepción propia de esta performatividad chocoana.

La canción seleccionada es muestra de lo anterior, en su composición (que además no cuenta con un acreedor específico) se ven representadas claramente las concepciones de crianza y formación en torno a la niñez así como un sentido claro del rito del nacimiento del niño Dios, la constatación de lo anterior se da en el siguiente fragmento:

Señora Santana por qué llora el niño,
San Antonio ya se va,
por una manzana que se le ha perdido.
San Antonio ya se va.
Si su niño llora dele una palmada,
si sigue llorando, pues sígale dando. (Popular, s.f.)

En este momento de la canción que además es utilizada como ronda infantil en la tradición popular de los pueblos del Pacífico se evidencia claramente la concepción de formación del niño de manera lúdica e incluso irónica, del mismo modo se evidencian elementos propios de la ritualidad en torno al acontecimiento de la natividad del niño Dios:

Velo que bonito lo vienen bajando,
 Con ramos de flores lo van adorando.
 Ro, rri, ro, rra,
 San Antonio ya se va. (Popular, s.f.)

Este último fragmento expone elementos propios de la festividad de la natividad y de muchas otras celebraciones tradicionales de la zona costera del Pacífico colombiano, en la que los santos son montados en carrozas o “andas” decoradas con flores y se les venera desplazándose por diferentes zonas de la población acompañadas de música y en algunos casos de danzas como el bunde

Oh Happy Day! - Autor: Philip Doddridge, arreglista: Edwin Hawkins

En esta canción son relevantes los matices musicales, las variaciones tonales y la armonía propias del góspel, a nivel discursivo se denota una gran pérdida de la carga tradicional y compositiva que Doddridge había desarrollado en su momento, esto es fruto, tal como lo habíamos mencionado anteriormente, del contexto industrializante de la música norteamericana en el año 69, es por esto que Hawkins decide cambiar las métricas ligadas al country que había creado el autor y convertir la canción en una explosión coral que representa no solo los cambios religiosos y culturales, también evidencia el papel protagónico que había recibido el afroamericano después de una lucha de casi siglo y medio en un primer momento por su libertad y posteriormente por su aceptación y no discriminación.

No obstante de los cambios realizados por el arreglista la canción mantuvo una frase que revela una característica del góspel clásico desarrollado por el pastor Charles Albert Tindley y que dio las bases para la construcción colectiva de una sonoridad específica para el góspel, esta característica fue la inclusión de letras que planteaban la vivencia de sufrimiento en este mundo y una plena confianza en la posibilidad de superarlas al comprender a superar los designios divinos (Martin, 2007, p. 51), esta frase es:

He taught me how to watch, fight and pray, fight and pray
 El me enseñó como ver, pelear y rezar, pelear y rezar

And live rejoicing every, everyday.

Y vivir jubiloso todos los días.

(Hawkins, 1969)

Este fragmento evidencia una comprensión de la vida desde el fenómeno religioso que permitió la creación de la comunidad afro-norteamericana en el transcurrir de los años y que, además, permite vislumbrar en gran medida la forma en la que el afronorteamericano se relaciona con su ritualidad, con sus creencias y su vida cotidiana.

No obstante todo lo anterior con los cambios introducidos por Hawkins en el año 69 se dio una pérdida importante del mensaje inicial que quería plasmar Doddridge en su canción, ya que en el proceso de la comercialización de la obra se redujo de manera importante el número de estrofas y la reproducción de dicha versión en distintos formatos audiovisuales y sonoros permitía también la apropiación hacia este mensaje corto de alegría y júbilo en el día a día.

Un ejemplo de dicha ruptura es el siguiente fragmento de la versión original que además no fue incluida en la versión de 1969:

It's done: the great transaction's done!

I am the Lord's and He is mine;

He drew me and I followed on;

Charmed to confess the voice divine.

Now rest, my long-divided heart,

Fixed on this blissful center, rest;

Here have I found a nobler part;

Here heav'nly pleasures fill my breast.

Está hecho: ¡El gran intercambio está hecho!

Yo soy del Señor y Él es mío;

Él me sacó y yo lo seguí,

Encantado de testimoniar la voz divina.

Ahora descansa mi enormemente roto corazón,

Instalado en su núcleo lleno de alegría, descansa;

Aquí he encontrado una parte más noble;

Aquí los placeres celestiales llenan mi pecho.

(Doddridge, s.f.)

En este punto es evidente la concepción que el autor tiene del fenómeno de la redención, este elemento, tal como lo describimos anteriormente, desapareció en la nueva versión convertida en un mensaje de vida de júbilo, incluso en el fragmento “El me encantó y yo lo seguí, encantado de testimoniar la voz divina” se evidencia el papel que el afronorteamericano empezó a desempeñar luego de los años de discriminación y esclavitud, es decir, durante los años 90 e incluso anteriormente se empezó a comprender al “negro” como un gran predicador religioso, rol que desde luego le permitió en las épocas de represión mantener el sentido de comunidad activo y fortalecer los lazos sociales existentes, un ejemplo claro fue Martin Luther King Jr. quien además de ser un líder representante de las negritudes estadounidenses también era un predicador cristiano.

Conclusiones

En este sentido podemos plantear algunas conclusiones, la principal y la que nos permite comprender el que en un comienzo fue el problema de investigación, es que efectivamente en las canciones seleccionadas se presentan elementos contextuales específicos para cada caso, donde juega un papel importantísimo la ritualidad que rodea cada ritmo y la forma en que la comunidad comprende su identidad frente al mismo. A su vez se comprende la posición específica del autor situándolo como miembro de una comunidad y sujeto de un contexto social e histórico diferenciador. De forma tal que se evidencia el postulado de Asprilla al comprender las performatividades musicales como pruebas de la gestación o construcción procesos identificativos, en los que el sujeto se comprende como parte de un grupo social que se expresa por medio de diversos elementos.

Del mismo modo, el contenido correspondiente a la tradición cristiana juega un papel fundamental en el desarrollo de una identidad afrodescendiente, esto respaldado en la fuerte influencia de dicha religión en las letras de las dos canciones así como en la ritualidad que las conforma, ya que en ambos casos las muestras performáticas hacen parte de actos rituales propios de la religión judeocristiana, como lo son el nacimiento del niño Jesús y las ceremonias de adoración

que se realizan en las comunidades cristianas de Estados Unidos, ya que actualmente el góspel se ha difundido a diversas zonas del país y a diversas comunidades sin importar rasgos étnicos, no obstante se mantiene la fuerte representatividad afronorteamericana en el ritmo.

Otra característica común de ambos ritmos es que a pesar de haber surgido en contextos de esclavitud y opresión, sus autores imprimieron una festividad y movimiento en sus composiciones que los hacen únicos y en su momento ésta misma característica permitió la configuración de comunidades rituales que después se transformarían en grupos en pro de la reivindicación de los derechos étnicos de los afro en ambos países.

En la actualidad los procesos por los que han atravesado dichos ritmos les han ubicado en situaciones distintas, por un lado el bunte pasó de ser la representación de una gran festividad religiosa para convertirse en la palabra usada para reuniones y bailes en las calles de las ciudades de Quibdó que poco o nada tienen que ver con el baile ancestral y actualmente considerado folklórico de la costa pacífica, este proceso ha conllevado a una pérdida, si no completa al menos parcial, de dicha tradición.

Por su parte, el góspel se fortaleció con su divulgación comercial patrocinada por diversas casas disqueras, de manera que actualmente existen diversas performatividades que se denominan de la misma forma y se desarrollan en diversos lugares del mundo, de manera que, a pesar de diversificarse el espectro de practicantes y creadores de góspel, éste ritmo sigue teniendo una gran cabida no solo como representación religiosa, sino como un ícono de la cultura afronorteamericana que se globalizó y se mantiene vigente.

Referencias

- Abadía Morales, G. (1993). Música y organología musical. En Leyva, P. (ed.) *Colombia Pacífico*. Recuperado de: <http://bit.ly/1ORYegN>
- Asprilla, L.I. (2003). El intérprete: tema y variaciones. Una concepción formativa en construcción desde el proyecto “Hacia un modelo alternativo para la educación musical de jóvenes y adultos a nivel superior”. En

- Nómadas (18). Bogotá: Universidad Central, pp. 213-225. Recuperado de: <http://bit.ly/1swoeEd>
- Bermúdez, E (2002/2003). Poro-Sande-Bunde: vestigios de un complejo ritual de África occidental en la música de Colombia. En *Ensayos Historia y Teoría del Arte*, vol. 7 (Nº 7). Pp: 5-56. Recuperado de: <http://bit.ly/25kfMdc>
- Cifuentes Ramírez, J. (2002). *Memoria cultural del pacífico*. Recuperado de: <http://bit.ly/1WJjzvz>
- Doddridge, P. (compositor), Hawkins, E (arreglista). (1969). *Oh Happy Day!* (Track musical). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=6tSyzTIJ82g>
- Ferreira, L. (2008). Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. Área de estudios de la presencia africana en América Latina. En *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro*. pp. 225 - 250. Recuperado de: <http://bit.ly/1qDrXyB>
- Jaramillo J.I. (2015). (Re) presentaciones, imaginarios y estereotipos de la cuestión afrocolombiana en prensa virtual local y regional. En: *Revista comunicación y ciudadanía*. (N. 7) pp. 6-13.
- Jardow-Pedersen, M. (2003). *Manual de Etnomusicología*. Recuperado de: <http://bit.ly/1WJnfhe>
- Layne, M. M (2010). *La Etnomusicología*. Blog. Recuperado de: <http://bit.ly/1NEeVfw>
- Leitão Pinheiro, M. (2007). Música, religião e cor: Uma leitura da produção de black music gospel. *Religião E Sociedade*, 27(2), pp. 163-180. Recuperado de: <http://bit.ly/20kFC9X>
- López Cano, R. (2008). “Performatividad y narratividad musical en la construcción social de género. Una aplicación al Tango Queer, Timbal Regeton y Sonideros”. En Rubén Gómez Muns y Rubén López Cano (eds.) *Músicas, ciudades, redes: creación musical e interacción social*. Salamanca: SIbE-Fundación Caja Duero. Recuperado de: <http://bit.ly/1TpWYms>
- Martin, D. C. (2001). *El gospel afroamericano: de los espirituales al rap religioso (con CD)* (Vol. 9). Ediciones AKAL.
- Moreno Gómez, C. (2014). *La importancia de la etnomusicología*. Recuperado de: <http://bit.ly/1sLTKin> Popular (s.f.) *Velo que lindo* (Track musical). Recuperado de: <http://bit.ly/1NGZX8G>

- RTVC- Señal Colombia y Ministerio de Cultura de Colombia (coproductores) (2012). *Danza Colombia: Trayecto pacífico - Vida* [serie de televisión]. Colombia: Señal Colombia.
- Velasco Díaz, A. (2006). *Las cantoras de la Región norte del Cauca y del sur del Valle*. Recuperado de: <http://bit.ly/22kJ0Do>
- Viveros Vigoya, M. (2006). *Dionisios negros Estereotipos sexuales y orden racial en Colombia*. Recuperado de: <http://bit.ly/1TPSq3M>