

**POESÍA  
VERNÁCULA  
EN *TIMARÁN*  
*Y CUABÚ***

**Nelson Estupiñán Bass**

Por Angélica Patricia Hoyos Guzman  
Profesora Unimagdalena  
Investigadora Oraloteca

***EL REQUISITO INEVITABLE***  
**ES CONOCER EL IDIOMA**  
**CASTELLANO PARA**  
**IDIOMATIZAR LA**  
**LITERATURA DE LA**  
**NEGRITUD**

[Montaño, p. 11]

# RESUMEN

**E**n el siguiente ensayo analizaré el libro de poesía *Timarán y Cuabú*, escrito por Nelson Estupiñán Bass en 1956. Parto de la idea de que en esta obra se enuncia una poesía vernácula, una variante de la estética de la literatura afro-latinoamericana. Analizo lo que significa ser afrodescendiente en Esmeraldas, Ecuador, desde una visión popular que es transmitida a través de canciones en décima como discurso. Busco, así, no solo caracterizar esta poética del autor, sino identificar sus tensiones e intenciones y, sobre todo, ampliar el panorama crítico sobre literatura afro-latinoamericana en el siglo XX desde el aporte ecuatoriano.

**Palabras clave:** “poesía vernácula”, literatura ecuatoriana, décimas esmeraldeñas, lengua y literatura.

## Abstract

In the following essay I will analyze the poetry book *Timaran y Cuabu*,

written by Nelson Estupiñán Bass at 1956. I start from the idea that in this literary work a vernacular poetry is outlined, a variant of the aesthetics of the Afro-Latin American literature. I analyze what to be African descendant in Esmeraldas Ecuador means from a popular viewpoint transmitted through *Décimas* discourse. I seek not only to characterize the poetic of the author, but to identify tensions and intentions and, above all, to broaden the critical panorama of Afro-Latin American literature in the 20th century from the Ecuadorian contribution.

**Keywords:** “vernacular poetry”, Ecuadorian literature, Esmeralda’s *Décima*, language and literature.

## Introducción

En principio, es necesario situar la propuesta en el debate nacional ecuatoriano y ponerla en diálogo con el panorama global de la poesía afro-latinoamericana y caribeña, con la herencia de unas poéticas de lo afro para identificar el aporte literario del autor desde su proyecto estético, que territorializa la décima esmeraldeña en el escenario letrado y, al mismo tiempo, transgrede la lengua culta con este posicionamiento; como lo dice Juan Montaño

en nuestro epígrafe, se idiomatiza entonces la literatura de la negritud, a través de la variedad de la lengua coloquial<sup>1</sup>. Con esto, encuentro que en la apuesta estética de Estupiñán Bass existe una definición de poesía, una normatividad poética y unas redes de significado que se articulan a la superestructura oral de la décima para darle un valor político a la poesía y para afianzar una estética afrocentrista que mira también las problemáticas de la clase obrera y un proyecto de nación multicultural donde se incluye al trabajador y al afroesmeraldeño. Es decir, que más que un aporte de la oralitura, Estupiñán Bass innova con la utilización de una variedad de habla, para transgredir el canon literario de la lengua culta y hacer visible al pueblo en la escena multicultural del proyecto moderno de Ecuador.

## La propuesta poética de *Timarán y Cuabú*

El poemario *Timarán y Cuabú* (Estupiñán Bass) se subtitula como *Cuaderno de poesía para el pueblo*; desde allí pudiéramos decir que el

<sup>1</sup> Si bien en algún momento Estupiñán insistió en abandonar la tradición negrista por considerarla superficial y trillada, interpreto el epígrafe de Montaño como algo más transformativo que lo trillado que denuncia Estupiñán. Existe una valoración de una tradición vernácula, que hace parte del pueblo afroecuatoriano, que es concreta en el epígrafe que tomo de Montaño.

poemario tiene un enunciatario claro: el pueblo o, al menos, un lugar de enunciación que se materializa en la palabra. Y es necesaria una mirada, una definición de lo popular, para interpelar así el ámbito literario desde tal lugar. Por eso se prefiere la forma de la décima como expresión, como tradición de los cantos del Siglo de Oro español, que privilegia la versificación con rima y la métrica clásica; sin embargo, en el registro del poemario la décima transgrede también estas normas y se nos presenta en versos de siete, ocho y nueve sílabas indistintamente, propios de la cultura de la oralidad en Esmeraldas, Ecuador.



En adición, se puede anotar que el autor estructura la obra con dos personajes autóctonos de Esmeraldas, dos negros: Pedro Timarán, un hombre mayor, y Alberto Cuabú, un joven que se autodefine como judío errante, según veremos más adelante. Asimismo, el escenario es una contienda

decimera donde ambos exponen sus habilidades poéticas: se recrean las festividades esmeraldeñas, donde la oralidad es protagonista de los cantos, al estilo de los rapsodas de la antigüedad. Tenemos, así, otros personajes de esta historia cantada: Juez I, Juez II, Juez III y el Público, que no es solo espectador, sino que tiene el rol principal de definir al pueblo, lo popular.

Propongo entonces mi interpretación y es que el poemario enuncia la estética de la “poesía vernácula” tomando como referentes las tradiciones orales afroesmeraldeñas. Esta propuesta está marcada por las tensiones y los conflictos que nos ofrecen las voces líricas de los dos personajes principales, en donde se enfrentan no solo ellos, Timarán y Cuabú, con sus capacidades líricas, sino también la poesía moderna frente a la poesía vernácula, el progreso frente a la tradición. Adicionalmente, se marcan las representaciones del pueblo, del Gobierno, de la mujer, del cantor.

En consonancia con lo anterior, encuentro entonces que la textualidad del poemario de Estupiñán emerge como una propuesta de la *poesía vernácula* y, por lo tanto, transgrede la lengua castellana e idiomatiza la literatura de la negritud. No me interesa aquí destacar un idioma afro, sino hacer visible el proceso histórico de la población afro que deja su huella en la lengua dominante que es el español, pero a nivel de

lo que la dialectología considera como una diastratía o una variación idiomática de una lengua histórica que marca el nivel sociocultural de los hablantes.

Es en este sentido que la literatura se idiomatiza; por ello se vuelve necesario estudiar esa marca, esa huella identitaria que tiene la literatura afroamericana. Puesto que a través del uso del castellano como lengua vehicular de expresión se hace visible la marginalidad, el valor familiar del habla frente al histórico y canónico valor de una sociedad y una lengua que lo domina.



Comienzo, entonces, resaltando la autodefinición que cada personaje hace, la misma que marca una representación de cada uno en el poemario. De este modo encontramos las primeras oposiciones. Por un lado, la del hombre mayor que se enuncia en el lugar de la tradición y el hombre joven que se enuncia como portavoz de la rebeldía y la juven-

tud, así:

**Yo soy Pedro Timarán  
El gran gallo de Tachina  
a mí la canción me brota  
como el agua, cristalina.  
A mí en el contrapunteo  
ninguno me ningunea  
desde que tengo memoria  
no he perdido pelea.**

En tanto que Antonio Cuabú se define como:

**Soy de aquí y de todas partes  
Yo marchó de tumbo en tumbo,  
y he renunciado a mi patria  
porque mi patria es el mundo.  
Soy como el judío errante  
No me importan las banderas,  
Pues para los hombres pobres  
no se han hecho las fronteras.**

Seguidamente encontramos que la contienda empieza a hacerse bajo las premisas de un pensamiento existencial, filosófico, entre pasado y presente como parte de la tensión que ambos personajes están representando. Por un lado, Pedro Timarán nos habla de su convicción de que todo tiempo pasado fue mejor y nos habla del presente como decadencia, como lo vemos: **Yo tengo un hijo muy joven representa el porvenir, si el pasado está ya muerto, ¿Cómo en él puedo vivir? [...] Pero el pasado no muere**

**del presente es el puntal  
ningún sabio negará  
que el pasado está en lo actual  
yo no escarbo en el porvenir,  
porque no me creo profeta;  
yo no he nacido adivino,  
sólo he nacido poeta. [...]  
Para mayor comprobancia  
Para destrampar tu ciencia  
Te lo grito con orgullo:  
¡el presente es decadencia!  
(pp. 29-30).**

Frente a esto, la contestación de Cuabú es enfática frente a la reivindicación de futuro y el carácter de renovación de las ideas de la juventud:

**Estoy de acuerdo contigo  
recién tu saber me asombra  
el pasado es al presente lo  
que el cuerpo es a la sombra  
[...].**

**Si conoces el pasado  
puedes saber lo corriente  
para saber el futuro  
basta mirar el presente.  
Hay razón para que tiembles  
ante aquello que vendrá,  
porque el que vivió en tinieblas  
tiembla ante la claridad (pp.  
30-31).**



Luego encontramos que este enfrentamiento también convoca una tensión estética en la poesía. Timarán define claramente un rechazo frente al modernismo y una concepción de lo que debe ser la poesía, así lo notamos en:

**Pero, ¿por qué ese cantar aguado y sin consonancia? ¿Será, pues, que el modernismo nació con la mente rancia? Los cantos deben ser claros, como si fueran el día, y aquel que piensa en obscuro nunca debe hacer poesía (pp. 44-45).**

Frente a esto, Cuabú responde poetizando de la forma que le pide Timarán, cuando antes ha hecho su poema moderno y decide poetizar con las formas de lo que Timarán define como lo que debe ser la poesía; es una cesión en el argumento, como lo vemos:

**Está enfermo tu cerebro de parálisis mental, por eso te gusta sólo la rima superficial. Y ahí te lanzo otra muestra de lo que te gusta oír, poesía al estilo viejo que ya comienza a morir (pp. 45-46).**

Aquí, Cuabú decide entonar un canto a la manera solicitada por Timarán, titulado *Para siempre, sin restricciones, mía*. Es entonces en este cambio que hace Cuabú que Timarán responde aplaudiendo su mane-

ra de poetizar desde la tradición, definiendo la poesía al lado del paisaje esmeraldeño cuando dice:

**Así debe ser el verso, claro, puro y musical como el alba que se riega en la pampa tropical (p. 48).**

Adicionalmente, Timarán define su poesía y la que debe hacer Cuabú en lo sucesivo aludiendo al *canto vernacular* (p. 48). Hablar del canto es poner una referencia al rapsoda, al decimero; con esto, el yo poético nos está ofreciendo una definición estética en la voz de Timarán:

**Si los poetas modernos no hacen versos musicales sino versos como llamas, crepitantes, desiguales, es que va pasando el tiempo de la insensible poesía y los poetas del pueblo presiente un nuevo día. Porque ahora, más que nunca sin compasión, al trabajo, se lo explota, los poetas son amigos del de abajo. más dejemos estas cosas, y en la copla popular, te pido cantes ahora un canto vernacular (p. 48).**

Observamos también que este canto y el poeta se perfilan éticamente como amigos del de abajo —es decir, del pueblo— y todo esto será lo que se enfatice en el poemario en lo que sigue de este, la definición de “pueblo” y de “copla popular”, como veremos.

Ahora bien, entonces notamos cómo Cuabú cambia su argumentación y se enfoca en respaldar lo que Timarán ha denominado *copla popular* y *canto vernacular*. Cambia no solo de argumentación, sino que decide dejar de caracterizarse como judío errante y arraigarse en el folklore que satura la canción y le da belleza, según nos lo hace saber el cantor:

**Aunque mi patria es el mundo soy nacido en Ecuador, y como arde en mi sangre puedo cantar su folklore. Declaro que soy de aquí, de esta tierra buena moza, que satura mi canción y la vuelve más hermosa (p. 59).**

También es de resaltar que Cuabú elogia la experiencia, es decir el pasado. Se pone en ese lugar de enunciación donde Timarán ha exaltado como mejor y en esto radica una especie de reconocimiento de complementariedad entre el uno y el otro, tal como lo expresa Handelsman (p. 120); veamos cómo se da en los versos:

**Timarán es experiencia, sentimiento y tradición es la voz del corazón que, en plenitud de consciencia, yo recojo como herencia para poder restaurar la patria que hemos de alzar de su ruina transitoria para cubrirla de gloria, y regresarla a su altar (p. 82).**

Tenemos además que referirnos entonces a que aquí se marca el empate que los juraos y el pueblo deciden valorar entre los dos después de haber cantado *lo vernacular*, que en el siguiente apartado caracterizaremos y pensaremos; sin embargo, es necesario resaltar que este empate sí tiene un ganador y es el pueblo y la poesía, tal como lo enuncia el poemario. Una disolución del conflicto que favorece el florecimiento de la poesía vernácula.

### **Juez III:**

**Porque veo que a la poesía le está brotando su espiga. sólo un tatabro, una hormiga o alguna mente achatada lanzaría la descabellada idea de darle final a esta batalla campal librada a ...verso y espada (p. 69).**

Aquí vale la pena acotar que en la estrofa 9 (Estupiñán Bass, p. 85) Cuabú también se refiere a la poesía como un puñal. Mi lectura es que en esta propuesta estética Estupiñán comprende la poesía como un arma, la espada, que dice y es punzante en lo que tiene que decir sobre la realidad popular (p. 85), poniendo como ganadores al pueblo y a la poesía por la riqueza de la expresión autóctona.

### **Juez I en nombre del jurado: [...]**

**Que en esta arenga ha ganado solo el pueblo y su poesía (p. 93).**

## **Pensar el vernáculo como valor estético afro**

Según lo que hemos expuesto hasta aquí tenemos entonces que definir las características de esta estética. En primer lugar, los elementos de la oralidad: la utilización de provincialismos, la inserción de cuentos fantásticos tales como la gualgura, la tunda, el riviel. En segundo lugar, el autóctono de Esmeraldas, es decir la representación de mujeres, lugares, aspectos políticos que los afectan como campesinos; ello se ve manifiesto en los poemas *Cantares del campesino* (Timarán) y *Cantos al pueblo* (Cuabú).

Un tercer elemento característico es la estética del vernáculo, que está personificada por Timarán; por ello, Cuabú la exalta, a pesar de que la contienda queda en empate, pues es una contienda estética donde la palabra es arma (espada). Otro tanto hay que decir sobre la utilización de la lengua en su variedad vernacular, familiar, para poetizar.

Veamos entonces qué implica lo que he denominado “poesía vernácula” como elección estética del autor, como su propuesta. Ya he dicho desde el poemario que existe una necesidad de volver a lo popular, al vernáculo, y al pueblo. Tenemos entonces que mirar con detenimiento

definiciones e ideas al respecto para profundizar sobre la propuesta estética del vernáculo como propuesta de lo afro en Estupiñán Bass.

Por un lado, tenemos que la idea de lo vernacular se asocia a los procesos de adecuación de lenguas en contacto y de tensiones lingüísticas, donde lo letrado está marcando el estatus, el prestigio de la lengua culta es dominante para acceder a la educación, al prestigio literario, a hacer parte de la ciudad letrada con sus funciones culturales de las estructuras de poder (Rama, 1998, p. 35), mientras que la lengua vernácula hace parte del registro coloquial, se define como lengua de lo doméstico, familiar, una lengua vernácula es un habla que se relega para la intimidad y que en la época de la romanización incluso se dejaba para las nodrizas, para los esclavos: es también del orden simbólico materno, la de la vuelta a los orígenes (Mouraro, 1998, p. 26).

Pensando en los procesos lingüísticos de otras latitudes de la Tierra en relación con los procesos de esclavitud, tenemos por ejemplo que las lenguas en contacto forman nuevas variedades lingüísticas y lenguas criollas como las del Palenque de San Basilio en Colombia. Sin embargo, el vernáculo del que hablamos aquí no es una lengua criolla, sino una variedad coloquial cuyo registro se hace superestructuralmente, se toma de la oralidad, de la décima oral esmeraldeña, y se utiliza para la escritura de una propuesta literaria, de un poemario.

Entonces hablamos de un vernáculo que vuelve a la raíz, al origen, pero



**ORALOTECA**

Grupo de Investigación sobre las Oralidades



desde un punto de vista del registro lingüístico que hace frente a la lengua culta. El castellano es la lengua dominante, la lengua materna en este caso, pero la variedad vernácula, la lengua doméstica es la que sirve de vehículo estético para enunciar un mensaje cuya definición de interlocutores es la ciudad letrada, pero desde la voz del pueblo iletrado. Estupiñán entonces nos muestra su intención de alterar el canon desde el canon mismo, llevando la variedad de habla del pueblo hacia la institución literaria: es una marca sociolingüística que está estableciéndose en la poesía como presencia colectiva a través de la variedad de habla, de la variedad estilística de la décima.



Este pueblo que se agencia en la obra se representa desde un punto de vista subversivo, obrero, dentro del poemario que también hace alusiones al marxismo, lo cual es interesante en la medida en que el poemario se publica antes de la Revolución Cubana y de la militancia de muchos escritores en la época del Boom Literario con sus narrativas. El Gobierno de Ecuador, en la época de publicación de la obra que analizo, es conservador, socialcristiano y reaccionario. Se destaca esta idea del progreso, esta

interpretación de la clase obrera desde Estupiñán en medio de una época en donde, según Pérez (2001, p. 181), prácticamente es un periodo donde todos los escritores militan en favor de las luchas de clases y no pasa nada importante.

Por el contrario, el poemario en cuestión me permite ver que esta obra tiene un valor importante estéticamente hablando, a pesar de su militancia política. Considero que Nelson Estupiñán hace una vuelta al origen desde la variedad lingüística, que tiene que ver con un proyecto de inclusión de la lucha obrera y de lo afroesmeraldeño en el proyecto nacional del Ecuador del momento, en la definición multicultural del país, en la inclusión del pueblo de Esmeraldas, de la clase trabajadora como parte del proyecto político multicultural que, como lo menciona Walsh (2007, pp. 201-212), fue dominado por lo blanco y por lo indígena.

Es tan importante lo que hace estéticamente Estupiñán que incluso logra una inversión de lo que puede considerarse como “estrategia de blanqueamiento de los hombres colonizados”, en posesionarse de la lengua del blanco. Al respecto, dice Fanon (2009):

*Todo pueblo colonizado, es decir, todo pueblo en cuyo seno ha nacido un complejo de inferioridad debido al entierro de la originalidad cultural local, se posiciona frente al lenguaje de la nación civilizadora, es decir, de*

*la cultura metropolitana. El colonizado habrá escapado de su sabana en la medida en que haya hecho suyos los valores culturales de la metrópoli. Sera más blanco en la medida en que haya rechazado su negrura, su sabana (p. 50).*

De acuerdo con lo que hemos expuesto del poemario, la propuesta de Estupiñán no es la de inferiorizar el habla, la de blanquearse como dice Fanón, para rechazar su negrura, sino que a través de lo literario lleva la variedad vernácula al terreno de la nación civilizadora, hace de los valores culturales propios, vernaculares, parte del repertorio literario letrado, se apropia y acepta la negritud, afrocentriza la lengua literaria o, en términos de Montaño, idiomatiza la literatura, otorgándole un valor afro de origen al español, en este caso desde la manifestación de la décima esmeraldeña.

Esta inclusión, además, varía de la tradición en las estéticas de vanguardia de la poesía negra de 1930 en latitudes caribeñas e, incluso, ecuatorianas, colombianas, y tiene que ver con un proyecto que transgrede la variedad culta del habla. Muchos de los proyectos estéticos retomaron la oralidad, la jitanjáfora en el caso de Guillen, la inclusión de los temas religiosos del yoruba y de la espiritualidad de lo africano. Es diferente la propuesta de Estupiñán porque no se limita a incluir un registro fonético, sino todo un discurso y, con ello, una forma de ser ecuatoriano esmeraldeño, materializada en la palabra.

Ya en el siglo XX se retoman los conocimientos de origen africano dentro de las apuestas políticas, como en Manuel Zapata Olivella, prefiriendo el uso culto de la lengua para escribirlos. Pero hay una apropiación de la variedad coloquial en la obra de Estupiñán, como lo hemos señalado, de la décima como discurso, de los temas sociales que se revelan con ella en un cruce de folclor y clase social. Después de todo, la definición de negritud está al borde de todo lo subalternizado, como lo apunta Zapata (2010, pp. 320-349).

Incluso se habla de la literatura negra como una oralitura (Mendizabal, 2012, pp. 93-100), lugar en el cual podríamos ubicar una tradición de lo afro y a la propuesta del autor. Pongo aquí de relieve que el proyecto estético está volviendo a los orígenes, a lo familiar, a la reivindicación de un pueblo, al habla primigenia, si se quiere, a través de la utilización de este discurso de la fiesta. Puesto que es una forma de llegar al pueblo y de irrumpir también en lo letrado, el mensaje de Timarán y Cuabú es la vuelta a la valoración de las tradiciones afro, tradiciones de la diáspora ya arraigada en el Pacífico, pero también el llamado a la unidad del pueblo ecuatoriano. El retorno a la lucha frente a las injusticias en un proyecto de modernización que le apunta a la opresión y a la división.

También se lee la valoración del trabajo femenino y la cuestión del debate libertario feminista en su segundo poemario, *El desempate* (N. Estupiñán Bass). Toda la enciclopedia marxista del autor dialoga en co-

**Incluso se habla de la literatura negra como una oralitura (Mendizabal, 2012, pp. 93-100), lugar en el cual podríamos ubicar una tradición de lo afro y a la propuesta del autor.**

munió con una realidad, la expone para el pueblo en su propio idioma, al mismo tiempo que se ubica en una estética que cabalga en un lugar entre el proyecto de Juan García, en su libro sobre décimas tomadas de la oralidad, para entregar un registro archivo de la tradición decimera de esmeraldas y el proyecto de Laura Hidalgo, cuya tendencia es la de explicar y analizar las décimas esmeraldeñas, incluso editarlas, según la tradición española.

En cambio, Estupiñán hace décimas utilizando los valores tradicionales de la oralidad y transgrediendo la estructura española, utilizando la forma oral vernacular del pueblo afroesmeraldeño. Con esta propuesta lingüística y poética, el autor reivindica el habla como vehículo de la expresión de su mensaje, como valor cultural del Ecuador y de la lengua castellana hablada en América, situada en lo local de Esmeraldas. Hace resonar globalmente la expresión popular de una parte del territorio ecuariano y, con ello, los procesos de asimilación del español y de adecuación de las formas según las bases subalternizadas, podríamos hablar incluso de un criollismo a nivel discursivo.

Estupiñán Bass pone así un lenguaje íntimo, una variedad de esclavos y nodrizas, a circular en la ciudad letrada, a confrontarla y a valorar la tradición de un pueblo, siendo Timarán y Cuabú los voceros de la tradición y ofreciendo su verso como espadas, en tono ideológico y favorecedor de la clase obrera, frente a los gobiernos opresores del momento.

En síntesis, considero importante volver la mirada sobre el proyecto estético poético de Estupiñán y sobre otros autores de lo afroecuatoriano, en función de estas estrategias idiomáticas en todo nivel, no solo en lo fonético como expresión de la poesía negrista, sino también en los niveles pragmáticos de la lengua, como lo he señalado al analizar el texto propuesto, puesto que la riqueza de los aportes en cuanto al conocimiento amplio del español para hacer literatura afro, la sensibilidad del habla,

**visibiliza también los esfuerzos de autores por una reivindicación, una resistencia frente a la subalternización que queda traslapada por otros intereses, puesto que pareciera no tocar directamente la literatura afro, pero esta sería una mirada incompleta si no nos detenemos a comprender el idioma, el lenguaje, que pone en juego el autor, problematizando incluso, con su propuesta estética, una definición de la poesía desde el lugar del letrado para idiomatizar la literatura negra, utilizando la décima como marca identitaria de su poesía.**

## Referencias bibliográficas

Estupiñán Bass, N. (1956). *Timarán y Cuabú. Cuaderno de poesía para el pueblo*. Casa de la cultura ecuatoriana.

\_\_\_\_\_. (1980). *El desempate. Poesía popular*. Gregorio.

Fanon, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Akal.

García, J. (1988). *Cuentos y décimas afroesmeraldeñas*. Ediciones Abya-yala.

Handelsman, M. (2011). Nelson Estupiñán Bass en contexto. *Guaragao (Género, raza y nación en la literatura ecuatoriana: hacia una lectura decolonial)*, pp. 110-132.

Hidalgo, L. (1990). *Décimas esmeraldeñas. Recopilación y análisis socioliterario*. Visor Libros.

Mendizabal, I. R. (2012). La lengua y lo afro: de la literatura oral a la oralitura. *Chasqui, Revista Latinoamericana de Comunicación*, (120), 93-100.

Montaño, J. (2006). Esencias de guaguancó. *Letras del Ecuador*, 184, 6-13.

Mouraro, L. (1998). La alegoría de la lengua materna. *DUODA Revista d'Estudis Feministes*, (14), 12-28.

Pérez, G. R. (2001). *Literatura del Ecuador (400 años)*. Ediciones Abya-Yala.

Rama, Á. (1998). *La ciudad letrada*. Arca.

Walsh, C. (2007). Lo afro en la América Andina. *Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, 12(1), 200-212.

Zapata, M. (2010). *Manuel Zapata Olivella, por los sendereos de sus ancestros: textos escogidos (1940-2000)*. Ministerio de Cultura.