

El proyecto de explotación, colonización y esclavitud español y portugués se intensificó en África durante los siglos XVI y XVII. Su finalidad era adquirir mano de obra para las plantaciones y para la minería en el continente americano. Este sistema pudo sostenerse a lo largo de los siglos porque la base de su poder era “la distribución de la especie humana en diferentes grupos, la subdivisión de la población en subgrupos y el establecimiento de una ruptura biológica entre unos y otros” (MBEMBE, 2006, p. 20). Aníbal Quijano (2007) afirma que este sistema produjo prácticas de control y mecanismos de opresión que generaron desigualdades políticas, económicas, sociales y la jerarquización racial y cultural. Dentro de este contexto, la dominación del cuerpo del africano y/o del amerindio era justificada a través del invento arbitrario de la idea de raza y de las diferencias biomorfológicas entre los pueblos.

Charún-Illescas construye *Malambo* (2001)² a partir de esta realidad colonial. En la obra, la escritora afroperuana pretende reconstruir y revivir el espacio negro de la ciudad de Lima, principalmente con el enfoque en el barrio de Malambo. Este espacio era destinado a los negros esclavizados, *alforriados* y cimarrones, y, allí, el legado africano lucha para sobrevivir en una Lima virreinal. A través del Malambo³ y de sus personajes, Charún-Illescas reivindica la construcción identitaria y plural de los africanos invisibilizados, olvidados y silenciados en la historia oficial peruana. En este texto, se abordan algunos aspectos de cómo la memoria ancestral negra resiste a la violencia blanca y se reorganiza para construir un nuevo imaginario transcultural.

Cuerpos urbanos

Malambo (2001) se configura como una novela de la diáspora de los pueblos de Angola, Guinea y Congo, que, durante los siglos de XVI y XVII fueron llevados para

¹ Doctoranda en Literatura Latinoamericana y Crítica Cultural (UdeSa, Argentina). Magister en Literatura (UNR, Argentina), Licenciada en Letras (Brasil). Profesora de Literaturas Lusófonas (UNLP, Argentina).

² La obra fue originalmente publicada en 2000 en italiano, posteriormente, en inglés y en 2004 la Universidad Federico Villarreal (Perú) la publica en español. Sin embargo, en el propio país, la novela fue olvidada, bien como las herencias africanas que marcan la ciudad de Lima. En 2022, por motivos del Bicentenario de la Independencia Peruana, la editorial Planeta la edita y promueve una visibilidad de los afroperuanos en el país.

³ La palabra Malambo en *italico* se refiere al título del libro y cuando no esté en *italico* hace referencia al barrio.

trabajar en los yacimientos de plata de Lima. Los barcos negreros llegaban en la zona de Callao y los africanos eran transportados hacia la Ciudad de los Reyes.

La mañana está quieta y quietas las nubes y los esclavos. Aunque al otro lado del río el día crece, en los barracones las horas se vuelven nada, se diluyen. Antes de llegar a ser mañana clara, oscurece. Esperando que acabe el largo viaje en aquel vientre oscuro dando tumbos con cada ola, en la tempestad que revienta la cáscara de madera y los expulsa destrozándolos. Renacerán en otros cuerpos. Sólo el recuerdo continuará nadando íntegro y vendrá otra vez la calma, el desembarco, y las nubes que no avanzan en el cielo de los barracones de Malambo (CHARÚN-ILLESCAS, 2022, p.71).

Durante este período, hubo una presencia masiva de africanos en el centro de la ciudad, lo que generó desconfianza de la elite limeña que temía una rebelión. Debido al pánico generalizado, las autoridades del virreinato decidieron llevar a los negros para el barrio de Malambo; ambiente periférico que quedó conocido como un lugar de miseria, enfermedades, pobreza y que representaba el depósito de cuerpos excluidos y marginalizados a la otra orilla del Río Rímac.

La trama gira alrededor de estas dos realidades: la del barrio “el rincón de los negros en Lima” que estaba “en la orilla equivocada” del centro de la ciudad de Lima. Malambo costaba “el Rímac [que] se codea orondo entre libertos, cimarrones y esclavos de mala entrada” (CHARÚN-ILLESCAS, 2022, p.10), y la “Ciudad de los Reyes bajo el blasón de un escudo de tres coronas y una estrella fulgurante sembrada en los arenales de la costa frente al Mar del Sur” (CHARÚN-ILLESCAS, 2022, p. 9), cerca del “Palacio del Virrey y las casonas de frontispicio de cantería labrada, ventanales y celosías con cortinones de seda” (CHARÚN-ILLESCAS, 2022, p.10). En el centro Lima impera la realidad castradora de una ciudad blanca contra los cuerpos africanos. La opresión se refleja en las acciones de los dueños blancos de la tierra, como Manuel de la Piedra

[...] Bartolomé de las Casas ha salido en defensa de los indios ante Su Reverendísima Majestad en España, rogándole que, a cambio de sacrificar tanto aborigen americano en los trabajos forzados, la Corona dedique más bien a sustituirlos con africanos que, según el caritativo De las Casas, son más fuertes y aptos para soportar dichas penalidades. [...] ha pedido al rey que multiplique sus empeños en el tráfico de esclavos y nos llene las arcas en América (CHARÚN-ILLESCAS, 2022, p.46).

Manuel de la Piedra es dueño de los galpones de esclavos. Fue un blanco que construyó su fortuna con el tráfico negrero y con la exploración de los cuerpos negros: “¡Más vale un esclavo dañado que uno muerto!” (CHARÚN-ILLESCAS, 2022, p. 163).

De la Piedra es el representante de una estructura de poder que se expresa a través de la fuerza y de la dominación porque sin esta forma de pensar y actuar “la

conquista [...] hubiera sido una empresa imposible” (SEGATO, 2018, p. 12). El patriarcado, el racismo y la opresión son formas de poder ilimitado que se especializan en violentar los cuerpos subalternos⁴, asumiéndolos como objetos de consumo, deseo y placer.

En la casona de De la Piedra habitan tres personajes que ilustran cómo los mecanismos del sistema actúan. Altagracia Maravillas, Nazario Briche y Candelaria Lobatón (la vieja cocinera)⁵ son personajes que configuran el eje del esclavizado urbanizado. En la obra, estos personajes no son meras representaciones, sino que son ejemplos claros de los diferentes niveles de dominación y abusos que el sistema utilizaba para deshumanizarlos. El cuerpo de Altagracia, por ejemplo, expresa el sexismo institucional que le deja marcas físicas y psicológicas. Altagracia vive en una soledad absoluta, un abandono físico, emocional y recibe en su cuerpo las diferentes formas de abuso del hombre blanco, Manuel, y de su marido, Nazario. De la Piedra la utiliza como un objeto sexual, lo que demuestra una acción recurrente del período porque los blancos no consideraban a las mujeres negras una amenaza, sin embargo, utilizaban la violación como un “método de terrorismo institucionalizado cuyo objetivo era la desmoralización y deshumanización de la mujer negra” (HOOKS, 1988, p. 41).

El marido de Altagracia, Nazario, cumple el rol del esclavizado asimilado que abandonó sus raíces y aceptó las vivencias de los blancos. Manuel ejerce un poder soberano sobre él y posee la capacidad de amansarlo para que este no entre en conflicto. Según bell hooks (1998), una de las tácticas utilizadas por los señores blancos era deshumanizarlos para controlarlos. Este control sobre los cuerpos se expresa en la capacidad de decidir quién puede vivir y quién debe morir (MBEMBE, 2006, p. 19):

- ¿Has traído tu hierro? (CHARÚN-ILLESCAS, 2022, p.101)
En un recodo, un fogón calentaba los hierros al rojo vivo [...] La piel chirrió [...] (CHARÚN-ILLESCAS, 2022, p.101).

Una de las formas de quitarles su identidad y controlar sus individualidades era la de poseer sus cuerpos, golpearlos y exponerlos como si fueran mercaderías: “Los contemplan de cerca y son asimismo contemplados con asombro; también caminan, se mueven y levantan los brazos; son feos, se cercioran mutuamente” (Charún-Illescas, 2022, p.99).

⁴ Los contemplan de cerca y son asimismo contemplados con asombro; también caminan, se mueven y levantan los brazos; son feos, se cercioran mutuamente (Charún-Illescas, 2022, p.99).

⁵ Estos tres personajes son parte fundamental para comprender lo esclavizado en la zona urbana, sin embargo, este trabajo se centrará en los cuerpos de Malambo.

Dentro de las varias herramientas para la tortura, el bozal fue un instrumento que se convirtió en parte del proyecto colonial europeo: “He venido a comprar un bozal” (CHARÚN-ILLESCAS, 2022, p.101). Era utilizado como objeto de tortura y de silenciamiento porque la boca en las sociedades racistas se torna el órgano de opresión (KILOMBA, 2008, p. 4). Callar Altagracia, Candelaria y Nazario era una forma de aniquilar la memoria ancestral de su pueblo y de no permitirles que entren en contacto con sus orishás y de que no toquen sus tambores. El uso del bozal simbólico en estos tres personajes ilustra cómo los esclavizados urbanizados vivían y cuáles eran los mecanismos de control sobre sus cuerpos. Sin embargo, del otro lado del río, los cuerpos y las voces subalternas ganan vida y se desarrollan entre los toques de tambores, las yerbas curativas, la cosmovisión *yorubá* y cuestionan el discurso colonial.

Cuerpos ancestrales

El río Hablador es el lugar de entremedio y simboliza y produce la articulación entre las culturas. Es donde la mezcla transcultural entra en choque para contar las historias, porque en sus aguas corren la sangre de los habitantes originarios, de los pueblos extranjeros que fueron explorados, dominados y asesinados.

Este río sabe todo lo que pasa en la región y a veces susurra o grita las historias y las fragilidades de las vidas: “las aguas de Rímac les repiten a las tacuaras esos relatos que el viento pasea por los maizales y los campos de algodón” (CHARÚN-ILLESCAS, 2022, p.9). El río habla en quechua, y, en un primero momento, a los que llegan les cuestan comprenderlo:

Los recién traídos demorarán semanas, con mala suerte meses, hasta encontrar a alguien que entienda su lengua nativa. Los comerciantes se esmeran en mantenerlos separados. Hasta los ‘negros criollos’ que dominan el castellano, al principio, tienen dificultad en comprender el acento limeño de aquel río que conversa (CHARÚN-ILLESCAS, 2022, p.83).

El río se personifica para ayudar a contar los chismes del barrio, para llevar el sonido de los tambores al centro de Lima y para marcar la voz de la propia Pachamama. Es a través de esta conexión madre – agua – naturaleza que los antepasados se yerguen para reconstruir el pasado arrasado por los hombres blancos. El río le chusmea al oído de Tomasón Ballumbrosio y lo conecta con lo ancestral, juntos se configuran como la memoria ancestral de dos culturas: la inka y la africana.

El personaje de Tomasón desestructura el orden patriarcal y colonial de la narrativa al escapar del centro de Lima y refugiarse en Malambo. Su dueño, el Marqués de Valle Umbroso, le permite a Tomazón quedarse en el barrio porque el esclavizado pinta las obras sacras que son distribuidas en las iglesias de Lima. Por medio de su arte, él maneja su libertad y tiene conciencia de los maltratos con su gente:

Esa es la desgracia que sufrimos, pero nuestra situación no es igual a la que padecen las bestias [...] los negros nos damos cuenta y no falta el que se rebela o le pregunta al amo: ¿cuánto quiere por mí? ¿Cuántos pesos? Regatean su precio, piden rebaja, se van a quejar al juez. También hay otros -como es mi caso- que no queremos pagar nada. No faltan los negros que se escapan (CHARÚN-ILLESCAS, 2022, 82)

Tomasón trata de mostrar a sus compañeros del Malambo que la lógica de la esclavitud no está vinculada con el color de la piel o con la idea de raza, sino con una práctica que controla las formas de pensar de los esclavizados:

Lo arrastraron por la ciudad con una soga amarrada a la cola de una mula y lo ahorcaron en la Plaza Mayor. El juez ordenó que le cortasen la cabeza y las manos. La cabeza la clavaron en la pica de la plaza y sus manos en el portal de la casa donde cometió el crimen (CHARÚN-ILLESCAS, 2022, p. 98)

La voz crítica de Tomazón rompe con las voces esclavistas del centro de Lima. Él tiene conciencia de lo que le pasa y cómo los blancos tratan de dominar su cuerpo y su mente.

Tomasón representa el *preto velho*⁶, entidad ancestral de que personifica los espíritus evolucionados. Con su pipa donde mezcla tabaco y hojas de coca se sienta en la puerta de su casa para contar las historias de los orishás. Este personaje irá configurar la memoria individual que se torna colectiva. La memoria en movimiento que irá activar la fuerza vital, el axé, para poder resistir a la violencia colonial.

En la cosmovisión africana los saberes ancestrales provienen de las manos de los más viejos. Son ellos que entretejen y cuentan las historias, comparten las experiencias y sus vivencias. En su ancestralidad se encuentra la continuidad de los orígenes africanos, las huellas para un nuevo habitar. Tomasón expresa la praxis de vivir, de acreditar en su permanencia sobre esta nueva tierra.

[...] un proceso íntimo y subjetivo donde la persona, a través de su propia experiencia, de representaciones, de referencias en la interrelación con otros y otras se concibe y actúa consigo misma y con los otros. En el plano colectivo son referencias que rigen los

⁶ Los *pretos velhos* son un proceso de sincretización de la umbanda de Brasil y de la santería en Cuba y Perú.

interrelacionamientos de los integrantes de la sociedad o de grupos diferenciados de la misma (CURIEL, 2002, p.103)

La estrategia narrativa que utiliza Charún-Illescas para que Tomasón inicie su linaje dentro del Malambo es el trance. En el principio de la narrativa, el viejo entra en un trance ancestral que le produce “una sensación repentina que quisiera no le dé alcance. Siente una marea que intenta achacárselo a la hambruna, pero es de más. Comienza a sudar, escalofríos” (CHARÚN-ILLESCAS, 2022, p.19). Así, él entra en un “extraño sentimiento de inspiración elegíaca” (CHEJFEC, 2012) cuando ve a su amigo Juanillo Alarcón, negro asimilado que había fallecido. El difunto le aparece para indicarle su nuevo camino y lo invita a volver a prestar atención a las voces que gritan desde el río, a volver a escuchar sus espíritus y olvidarse del látigo colonial.

¿Acaso no sabe de otra cosa? ¡Con tanto santo bueno y dios que en guinea tenemos para reglar! Desde que nos trajeron a estas extrañezas todos los negros debemos ser uno solo. ¿No te parece a usted que estaría bueno invocar a Eleguá para que nos dé coraje y paciencia con lumbre de camino, y Ogún nos reponga de las fuerzas frente a tanto maltrato? (CHARÚN-ILLESCAS, 2022, p. 20)

[...] - ¿Cuándo va a pintar algún santo que no sea de la parte de la contraria? Mi gremio siempre quiso pedirle que nos trajese un Changó que supiera oírnos, que hablase de nuestro idioma. ¿Y qué tal si usted empieza con una buena Yemanyá, celestita, brilladora, aunque de tabla o de cartón nomás? (CHARÚN-ILLESCAS, 2022, p. 21)

Para Jens Andermann (2018), el trance es “un estado extático de posesión divina en el que los mitos fundacionales de la comunidad son reencarnados en los cuerpos” (ANDERMANN, 2018, p. 21). Exactamente lo que pasa en el cuerpo de Tomasón porque desde el momento en que aparece el fantasma hasta su muerte, él va a vivir en un trance que lo reconecta con la memoria ancestral y le fornece herramientas para construir un nuevo imaginario, una nueva forma de habitar el mundo colonial. Así, para narrar su diáspora que no es individual, sino que es colectiva, él utiliza los orishás los mezcla con historias inkas como en un proceso de reparación histórica (POLLACK, 1989).

A través de la figura de Tomasón, la autora explora la cosmovisión africana, los valores, los pensares y saberes de los orishás convocándolos para la narrativa a través de representaciones simbólicas de Ogún, Ochún, Chango, Yemanjá, Obbatalá. La ancestralidad trabaja con el pasado como referencia del presente, o sea, que “sua sabedoria e tradição[usa]a memória como fio condutor da ancestralidade para o presente” (OLIVEIRA, 2007, p. 6). Por eso, Tomasón también simboliza un Obatalá⁷ porque encarna la fuerza formativa para entonar los orikis y construye un nuevo sentido

⁷ Obatalá fue uno de los primeros orishás del panteón yorubá y creó los seres humanos.

para las vidas de los esclavizados, de los *alforriados* y de los cimarrones al cuestionar las violencias, al alertar sobre los maltratos.

El reconocimiento de su proceso identitario en el Malambo marca los orígenes de Latinoamérica, que a través del choque violento entre culturas, lenguas y costumbres tuvo que asimilar, de manera progresiva, la cultura impuesta por los blancos. Este proceso implicó en la pérdida o desarraigo de una cultura precedente. Sin embargo, Tomasón va a recuperar la memoria ancestral africana y resistirá al transmitir sus saberes a través de su arte y de su oratoria.

Por un lado, tenemos la figura masculina de Tomasón como el *preto velho*, la representación de Obbatalá en el Malambo. Por otro lado, tenemos la presencia femenina de Francisca Parra, apodada de Pancha, que irá conformar las matriarcas en la diáspora. Pancha es la figuración del proceso transcultural porque en ella se conjugan los saberes plurales de los africanos, indígenas y mestizos: hija de padre mulato, madre blanca, creada por Tomasón. En este sentido, ella cargará y proyectará el “ensinamento da ética do cuidado” (CARNEIRO, 2006, p. 35) porque de sus manos vienen los saberes de la tierra, es la yerbera del Malambo, curandera de los males, aprendió de su madre y de “las esclavas en la hacienda en que pasó su niñez” (CHARÚN-ILLESCAS, 2022, p. 66).

Su personaje es la reinterpretación de la vida que está orientada por la sabiduría de las plantas, de la Pachamama y de las herencias ancestrales de Ochún e Yemanjá. Ochún le ofrece el poder de la cura, la sabiduría de las yerbas; Yemanjá le dará la fuerza para seguir y transformar su camino porque será necesario “reinventar a vida, encontrar novos caminos” (EVARISTO, 2016, p. 36-37), y así lo hace esta personaje.

El aprendizaje necesitará la conexión con la tierra, con las aguas y ella necesitará entrar en un movimiento transformador. Ella se conecta con su tierra a partir de canto, propio de los pueblos originarios y en estos cantos está su forma de conectarse con la tierra. Tomasón lo hacía con sus historias, ella lo hace con el canto ancestral

Para que Pancha pueda transformarse en la futura fuerza ancestral del Malambo, ella deberá emprender un viaje. Una trayectoria que le permitirá escuchar, reconocerse a sí misma y reconectarse con los ecos del

pasado. El viaje empieza para ir en búsqueda de su amado Venancio⁸. Desde su salida del Malambo hasta llegar a las playas de Callao, la fuerza de Ochún la guiará. Al llegar a la costa, ella se encuentra con de Yemanyá, la madre de las aguas saladas, en el cuerpo de una mujer de nombre Ángela. Es por las manos de esta mujer y de una red de otras mujeres que Pancha irá ser introducida a la religión africana: “Todas eran mujeres. Unas, más jóvenes; otras, de la misma edad indefinida de Ángela. También tenían ese color arena en la ropa y en la piel, y se movían con la misma torpeza” (CHARÚN-ILLESCAS, 2022, p. 205).

Desesperada por encontrar Venancio, ella también recurre a un grupo de pescadores con la esperanza de poder encontrarlo. En vano, nadie lo vio. Sin embargo, lo que se presenta es un ritual, una ceremonia que levanta sin los látigos de los blancos de la Ciudad de Reyes. En aquellas playas, la religión se profetiza sin prejuicios, sin bozales. Los hombres aparecen tocando tambores y vestidos con máscaras que representan los Diablos y empiezan a bailar alrededor de Pancha, mientras que las mujeres entonan el oriki de Yemanyá:

Achere rere iya milateo
Yemanyá asaybikolun ibutagana
Dedegua otolokun okobayireo
Ibula omi. Kofiedenu Iya. Ago (CHARÚN-ILLESCAS, 2022, P. 209)

La escena de su iniciación es una muestra transcultural: de un lado, la presencia del Diablo Mayor que aquí simbolizará Exú; del otro, Ángela que incorpora Yemanyá. La figura del Diablo Mayor⁹ es la representación de la mezcla transcultural entre la visión del blanco europeo que lo ve como ser demoniaco, maldoso, y la de los esclavizados que lo veían como Exú. En esta ceremonia, Casimiro, uno de los Diablos, encarna la presencia de Exú, en forma de risa, de movimiento y convoca Pancha al baile:

Bailaba con ella y le conversaba. Rozaba el rostro bañado de luna en su hermoso rabo de trapo. Algo le dijo al oído que solo ella escuchó. [...] Bailó. Cantó. La enredó en su capa. La encantó de nuevo y ella finalmente rompió el rumor de las olas con su risa” (Charún-Illescas, 2022, p. 210).

⁸ Venancio es un negro libre que vive en el Malambo. Es amigo de Tomasón y hermano de Altagracia. Trabaja duro para conseguir plata suficiente para comprar la libertad de su hermana. Cuando Pancha llega a Malambo, se enamora de ella y decidí emprender un viaje en búsqueda de trabajo y plata para poder casarse con ella. Sin embargo, el muchacho se pierde en alto-mar, cayendo en una isla con un inglés que lo tortura.

⁹ Roberto Rivas describe que la presencia del Diablo Mayor existía tanto en Europa como en Perú. Afirma que, en el Nuevo Mundo, los europeos blancos la asociaban con la fiesta de Corpus Christi. La figura del Diablo Mayor fue impuesta por los colonizadores que trataron de destruir las tradiciones africanas e imponerles una fiesta más controlada, un folklore artificial en que la figura del diablo era la principal.

Mientras Pancha atraviesa su efervescencia en el trance, el Diablo Maor/Exú la orienta y la guiará para que siga su camino. Así, Pancha, al ritmo de los tambores, recibe su axé por las manos de Diablo Mayor/Exú (Casimiro) y de Yemanyá (Ángela). En la escena los saberes, pensamientos ancestrales se hunden en una mezcla que dará origen a nuevos imaginarios, formas de percibir, escuchar la tierra. El territorio se arma en un único ritmo para que ella pueda recibir los afectos de todas las mujeres que ya pasaron por allí y que configuraran la memoria ancestral en las tierras peruanas.

Su cuerpo mestizo recibe las enseñanzas para transformar caminos, curar heridas del pasado colonial y construir un nuevo sentido de vida y de memoria. Pancha será el útero, la escucha y la potencia que vibrará y construirá una nueva posibilidad de vida comunitaria en el Malambo.

Consideraciones Finales

En los 14 capítulos de la obra de Lucía Charún-Illescas hay una necesidad de reconstruir la memoria de esta Lima colonial e ilustrar cómo la colonialidad del poder imperó sobre los cuerpos negros. Sin embargo, lo que sorprende de la obra es la posibilidad de dar voz a toda una comunidad que se saca el bozal para poder expresarse y reconstruir sus memorias. Así, el barrio de Malambo es la resistencia que se levanta contra el poder colonial a través de cuerpos plurales que narran, bailan, encantan y reivindican su lugar en la historia oficial.

En suma, la figura de Tomasón es la identidad ancestral que teje el hilo entre su Mamá África y Perú. Su memoria individual se plasma para generar una colectividad que orienta los caminos de los negros en la diáspora. Por sus pinturas, por sus manos y sus narrativas es que los saberes de su tierra lejana ganan significado y se resignifican en la nueva tierra. Bien como Pancha, nacida en tierra peruanas, pero que encarna la transculturación, la mezcla de saberes africanos, indígenas y españoles para ser la matriarca que educará, encantará y curará en el Malambo. Ambos personajes son el cuerpo plural que pulsa para luchar, resistir, transformar y reconstruir. Sus cuerpos son la configuración de un nuevo imaginario que dejará una huella, una memoria viva para construir nuevas formas de habitar juntos.

REFERENCIAS

ANDERNANN, J. *Tierras en trance. Arte y Naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: Salesianos Impresores, 2018.

CARNEIRO, S. *Escritos de uma vida*. Belo Horizonte (MG): Letramento, 2018.

CHARÚM-ILLESCAS, L. Malambo.

CHEJFEC, S. *La experiencia dramática*. Buenos Aires: Alfaguara, 2012.

CURIEL, O. Identidades esencialistas o construcción de identidades políticas: el dilema de las Feministas Negras. In *Otras Miradas*, vol. 2, núm. 2, diciembre. pp. 96-113 Universidad de los Andes Mérida, Venezuela, 2002.

EVARISTO, C. *Olhos d'água*. 1. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

HOOKS, b. *¿Acaso yo no soy una mujer? Mujeres Negras y Feminismo*. Bilbao: Consonni, 2020.

KILOMBA, G. *Memórias da plantação. Episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro, Cabogó, 2019.

MACHADO, A. F. Filosofia africana desde saberes ancestrais femininos: bordando perspectivas de descolonização do ser-tão1 que há em nós. In: *Revista da ABPN*, v. 12, n. 31, jan – fev 2020, p. 27-47.

MBEMBE, A. *Necropolítica seguido de sobre el gobierno privado indirecto*. España, Editorial Melusina, 2006.

POLLACK. M. Memoria, Olvido y Silencio. In, *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*, La Plata, Ediciones Al Margen, 1989.

QUIJANO, A. Colonialidad del poder, eurocentrismo y America Latina. In: *Archivo Chile. Documentacion de Historia Politico Social y Movimiento Popular Contemporaneo de Chile y America Latina*. CEME Web Productions, 2007.

OLIVEIRA, D. *Ancestralidade na Encruzilhada*. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.

SEGATO, R. *Contrapedagogías de la crueldad*. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2018.