

**Estética prospectiva, trágico colonial e imaginación política: aproximaciones iniciales entre *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, y *Changó, el gran putas*, de Manuel Zapata Olivella**

*Prospective Aesthetics, Colonial Tragedy, and Political Imagination: Initial Approaches between Um defeito de cor, by Ana Maria Gonçalves, and Changó, el gran putas, by Manuel Zapata Olivella*

**MARCOS ALEXANDRE DO AMARAL RAMOS JÚNIOR**

Universidad Nacional de Colombia  
Bogotá, Colombia  
marcosramosjunior@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0003-3485-8462>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2025.58.4>

Fecha de recepción: 10 de enero de 2025  
Fecha de aceptación: 31 de marzo de 2025  
Fecha de publicación: 1 de julio de 2025

Licencia Creative Commons



## RESUMEN

Este artículo analiza las obras *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, y *Changó, el gran putas*, de Manuel Zapata Olivella, como narrativas afrodiaspóricas que desestabilizan el dispositivo de la historia occidental y confrontan el trágico colonial. El objetivo es demostrar cómo estas obras reconfiguran la memoria histórica desde voces marginalizadas, utilizando estrategias como la fabulación crítica, la mitopoética y la espiritualidad como herramientas de resistencia y emancipación. La metodología se basa en un análisis comparativo de las obras, articulando conceptos como represión, sublimación y estética prospectiva, además de establecer diálogos con teóricos como Saidiya Hartman, Walter D. Mignolo y Achille Mbembe. Los resultados evidencian que ambas narrativas operan como contradispositivos, desplazando el eje eurocéntrico de la historia y reinscribiendo la agencia afrodiaspórica. La espiritualidad africana emerge como eje central, no solo como tema, sino como una práctica descolonizadora que proyecta futuros alternativos. Se concluye que estas obras, al reescribir el pasado, desafían la colonialidad del saber y abren caminos para la construcción de identidades y horizontes emancipatorios.

**PALABRAS CLAVE:** literatura afrodiaspórica, estética prospectiva, trágico colonial, memoria histórica, descolonización.

## ABSTRACT

This article analyzes *Um defeito de cor*, by Ana Maria Gonçalves, and *Changó, el gran putas* by Manuel Zapata Olivella as Afrodiasporic narratives that destabilize the framework of Western history and confront the Colonial Tragic. The aim is to demonstrate how these works reconfigure historical memory through marginalized voices, employing strategies such as critical fabulation, mythopoetics, and spirituality as tools of resistance and emancipation. The methodology is based on a comparative analysis of both works, drawing on concepts such as repression, sublimation, and Prospective Aesthetics, while engaging with theorists like Saidiya Hartman, Walter D. Mignolo, and Achille Mbembe. The findings reveal that both narratives function as counter-devices, shifting the Eurocentric axis of history and reinscribing Afrodiasporic agency. African spirituality emerges as a central axis—not only as a theme but as a decolonizing practice that envisions alternative futures. The article concludes that by rewriting the past, these works challenge the coloniality of knowledge and open pathways for the construction of emancipatory identities and horizons.

**KEYWORDS:** Afrodiasporic literature, prospective aesthetics, colonial tragic, historical memory, decolonization.

## LITERATURA AFRODIASPÓRICA, TRÁGICO COLONIAL Y ESTÉTICA PROSPECTIVA

ESTE ARTÍCULO SOSTIENE que la literatura afrodiaspórica<sup>1</sup> emerge como un eje fundamental en la reconfiguración de narrativas históricas for-

---

1. En el presente artículo, utilizo el término *literatura afrodiaspórica* (o literaturas afrodescendientes) para referirme a las producciones literarias que emergen de las

jadas por estructuras coloniales, trascendiendo la mera revisión del pasado para consolidarse como un instrumento crítico, capaz de desestabilizar jerarquías de poder y violencias epistémicas perpetuadas por la colonialidad. Como bien señala Quijano (2000), la colonialidad no se limita al colonialismo histórico, sino que se inscribe como una matriz de poder que estructura las relaciones sociales, económicas y culturales a partir de clasificaciones raciales y geopolíticas. En este contexto, la escritura afrodiaspórica adquiere un doble carácter: acto estético y gesto político, capaz de tensionar la exclusión sistémica y el silenciamiento histórico de voces y cosmovisiones africanas. Las obras *Um defeito de cor* (2006), de la brasileña Ana Maria Gonçalves,<sup>2</sup> y *Changó, el gran putas* (1983), del colombiano Manuel Zapata Olivella,<sup>3</sup> ejemplifican esta dinámica. Ambas no solo reconstruyen episodios históricos marcados por la diáspora africana, sino que también los resignifican a partir de protagonismos negros, articulando memoria colectiva e imaginario insurgente. Para ello, movilizan estrategias narrativas que subvierten dos dinámicas hegemónicas: la represión, entendida como un mecanismo que borra las prácticas afrodiaspóricas, y la sublimación, proceso mediante el cual estas prácticas son cooptadas y adaptadas a moldes culturales dominantes. En esta subversión, como argumenta Mignolo (2000) en su discusión sobre epistemicidio, opera una “desobediencia epistémica”, reinscribiendo saberes marginalizados en el centro de la narrativa histórica.

No obstante, incluso ante este potencial reconfigurador, la literatura afrodiaspórica enfrenta lo que proponemos denominar *trágico colo-*

---

experiencias históricas, culturales y políticas de las poblaciones africanas y sus descendientes en la diáspora, particularmente en las Américas. Estas obras frecuentemente exploran temas como la esclavitud, el tráfico transatlántico, la resistencia, la ancestralidad y la espiritualidad africanas, articulando memoria y ficción como herramientas para reconfigurar las narrativas históricas. Aunque ampliamente diversas en su forma y contenido, estas literaturas comparten una preocupación central por la afirmación de subjetividades negras, la contestación de las estructuras de poder coloniales y la construcción de horizontes de emancipación.

2. Ana Maria Gonçalves es una escritora brasileña nacida en 1970, conocida principalmente por su novela *Um defeito de cor* (2006). Además de su labor literaria, se ha destacado en debates sobre cuestiones raciales y de género en Brasil.
3. Manuel Zapata Olivella (1920-2004) fue un escritor, antropólogo y médico colombiano, considerado uno de los máximos exponentes de la literatura afrocolombiana. Zapata Olivella dedicó su carrera a rescatar y visibilizar las contribuciones culturales y políticas de las comunidades afrodescendientes, tanto en su obra literaria como en su labor como investigador y activista.

*nial*: una perspectiva de futuro atrapada en jerarquías de exclusión racial, económica y cultural, naturalizadas como inevitabilidades históricas. A diferencia de la concepción nietzscheana de lo trágico —que, en *El nacimiento de la tragedia* (1872), surge de la tensión entre lo apolíneo (orden, racionalidad) y lo dionisiaco (caos, éxtasis) como vía de afirmación vital—, el trágico colonial no se origina en fuerzas metafísicas, sino en estructuras materiales y simbólicas consolidadas a lo largo de siglos. Estas estructuras, como señala Mbembe (2016) en *Crítica de la razón negra*, convierten la violencia racial en un *a priori* ontológico, limitando la agencia de los sujetos racializados y restringiendo la imaginación de futuros emancipatorios. En este contexto, las obras de Gonçalves y Zapata Olivella no solo revelan el trágico colonial, sino que lo desafían a través de lo que denominamos *estética prospectiva*. Al reinscribir luchas históricas —como la Revolución haitiana en *Changó, el gran putas* o la trayectoria de Kehinde, protagonista de *Um defeito de cor*—, estas narrativas transforman la memoria en un proyecto político, tal como sugiere Ricoeur (2000) en *La memoria, la historia, el olvido*. En ellas, la ficción opera como un espacio de reparación simbólica, donde las cosmovisiones africanas (como el concepto yoruba de *axé* o el *vodu* haitiano) son reactivadas no como folclore, sino como sistemas de conocimiento capaces de desafiar la linealidad del tiempo colonial. Así, el diálogo entre estas obras y las teorías poscoloniales —desde Fanon (1961) y su concepto de violencia epistémica, hasta Glissant (1990) y su defensa del derecho a la opacidad— revela un doble movimiento: desmontar la naturalización del sufrimiento negro y, al mismo tiempo, erigir utopías concretas (Bloch 1959), en las que la resistencia cultural se entrelaza con la reinención del futuro. Es en esta intersección entre memoria insurgente e imaginación radical donde la literatura afrodiaspórica trasciende el trágico colonial, proponiendo no solo una revisión del pasado, sino un horizonte de posibilidades en el que la emancipación se afirma como un acto continuo de creación colectiva.

Para confrontar el trágico colonial —esa narrativa que encarcela el futuro dentro de estructuras de opresión racial y epistémica—, este artículo propone el concepto de *estética prospectiva* como herramienta analítica central. Dicho concepto designa un conjunto de estrategias narrativas y simbólicas que, al resignificar el pasado, lo convierten en un campo de posibilidades políticas, desafiando la linealidad impuesta por la colonialidad. No se trata solo de recuperar memorias silenciadas, sino de reconfigurar

el propio acto de narrar como un gesto descolonizador, capaz de desestabilizar la noción de la historia como destino inmutable. La estética prospectiva opera, así, como una hermenéutica insurgente, en la que el pasado deja de ser un archivo estático de traumas —marcado por la represión cultural y la sublimación (apropiación asimilacionista)— para convertirse en materia viva de reinención. Este proceso resuena con la noción de efecto mariposa, en el que pequeñas alteraciones en las condiciones iniciales generan transformaciones sistémicas. En las narrativas afrodiaspóricas, detalles aparentemente marginales —un ritual ancestral recuperado, una palabra en yoruba insertada en el texto, un personaje que reivindica su agencia— actúan como semillas de desorden creativo, capaces de fisurar la temporalidad colonial. Como argumenta Glissant (1997) en *Poética de la relación*, la literatura caribeña (y, por extensión, la afrodiaspórica) se construye sobre una “poética del torbellino”, en la que la fragmentación del tiempo histórico permite la emergencia de futuros pluriversales.

Esta estética dialoga profundamente con la *imaginación política*, tal como la define Kelley (2002) al describir cómo los movimientos negros han trascendido la mera resistencia para articular visiones radicales de libertad. Kelley demuestra que la utopía no es un delirio ni un escapismo, sino una práctica colectiva de supervivencia e invención, un ejercicio que las obras analizadas materializan en sus narrativas. En *Changó, el gran putas*, por ejemplo, la Revolución haitiana no se presenta como un evento aislado, sino como un nexo temporal que conecta las luchas anticoloniales del pasado con las insurgencias del futuro. Por su parte, *Um defeito de cor* reconstruye la trayectoria de Kehinde, una anciana ciega que reconfigura su biografía a través de narrativas orales, transformando su memoria individual en una epopeya colectiva. Esta estrategia se alinea con lo que Hartman (2008), en *Venus in Two Acts*, denomina “fabulación crítica”, un método que busca llenar los vacíos del archivo colonial con voces silenciadas. La oposición entre la estética prospectiva y el trágico colonial es, por tanto, epistemológica como ontológica. Mientras que el trágico colonial naturaliza la violencia racial como un destino ineludible, la estética prospectiva afirma la literariedad como un espacio de agenciamiento temporal. Aquí, la ficción no solo cuestiona lo que fue, sino que también reinventa lo que podría haber sido y proyecta lo que aún puede ser.

## REPRESIÓN Y SUBLIMACIÓN: LA CONSTRUCCIÓN DE LA HISTORIA Y LOS MECANISMOS DE LA COLONIALIDAD

—*Que se vayan al infierno las polcas y que hagan bailar al diablo —dijo él un día, de madrugada, al acostarse. Pero las polcas no quisieron llegar tan hondo.*

(Machado de Assis 2007, 579)

El cuento *Um homem célebre* (1883), de Machado de Assis, narra la trayectoria de Pestana, un compositor brasileño del siglo XIX atrapado entre el éxito de sus polcas<sup>4</sup> populares y la frustración de no poder componer obras eruditas —sonatas, sinfonías y réquiems— que le aseguren la inmortalidad artística. Esta dicotomía entre lo popular y lo erudito, lejos de ser una mera disputa estética, se revela como una alegoría de las tensiones raciales y culturales que moldearon Brasil en la poscolonialidad. Mientras que las polcas, vinculadas a las matrices rítmicas afrobrasileñas, le garantizan a Pestana una fama efímera, la música erudita, símbolo de un canon europeizado, se convierte en un signo de exclusión simbólica, evidenciando cómo la colonialidad (Quijano 2000) estructura jerarquías culturales que marginan las expresiones de origen africano. Wisnik (2003), en su análisis del cuento, trasciende una lectura reduccionista que interpretaría a Pestana como un artista fracasado. Para el crítico, el conflicto del compositor encarna tensiones colectivas en la formación cultural brasileña, donde lo popular —marcado por la hibridación africana— es simultáneamente celebrado y negado. Wisnik recurre al concepto psicoanalítico de represión (*Verdrängung*), formulado por Freud (1915), para iluminar este proceso: así como el sujeto reprime contenidos traumáticos en el inconsciente, la sociedad brasileña del siglo XIX reprime sus raíces africanas, relegándolas a un espacio de invisibilidad estructural. Sin embargo, como advierte Freud, lo reprimido nunca desaparece, sino que retorna

- 
4. La polca, en el contexto discutido en este artículo, hace referencia a un género musical de origen europeo que se popularizó en Brasil durante el siglo XIX. Introducida inicialmente por la élite colonial como parte de la música de salón, la polca fue reinterpretada y adaptada en las periferias urbanas, donde comenzó a incorporar influencias rítmicas y estilísticas de las tradiciones afrodescendientes. Este proceso de hibridación la convirtió en un elemento central en la formación de géneros como el maxixe, que más tarde sería reconocido como precursor de la samba.

bajo la forma de síntomas. En el cuento, las polcas de Pestana, aunque despreciadas por él, funcionan como síntomas culturales, expresiones de una africanidad que persiste en resonar, incluso cuando se oculta bajo los mecanismos de la asimilación.

En la trama, Pestana no logra transmutar su “instinto” popular en arte erudito, ya que esta transición requeriría borrar las marcas de la cultura negra, una operación imposible en una sociedad cuya identidad está marcada por la ambigüedad. Como señala Bhabha (1994) al discutir el hibridismo poscolonial, la crisis de Pestana refleja el dilema de una nación que, al intentar afirmarse como “civilizada” (léase europea), niega la base africana de su cultura, generando un malestar que Machado de Assis expone con ironía. La interpretación de Wisnik cobra mayor profundidad cuando se articula con la noción de epistemicidio, desarrollada por Sousa Santos (2014), quien define el borrado de saberes subalternizados como un mecanismo de mantenimiento del poder colonial. Las polcas de Pestana, aunque populares, son desvalorizadas como “arte menor”, pues llevan en sus ritmos la memoria de los cuerpos negros esclavizados, una memoria que la élite blanca del siglo XIX buscaba reprimir y erradicar. En este sentido, la incapacidad de Pestana para componer réquiems no es un fracaso individual, sino el síntoma de un proyecto nacional excluyente, que reserva el acceso al “gran arte” a los blancos y condena las expresiones negras al ámbito de lo efímero.

Machado de Assis, sin embargo, no se limita a denunciar esta represión. A través de la ironía —marca distintiva de su estilo— revela la artificialidad de la jerarquía entre lo erudito y lo popular. Mientras Pestana desprecia sus polcas, el narrador machadiano las describe con un vigor que contrasta con la frialdad atribuida a las composiciones clásicas. Esta inversión sutil, como señala Schwarz (2000) en *Um mestre na periferia do capitalismo*, expone la violencia simbólica de un sistema que obliga al artista a negar su propia cultura para alcanzar reconocimiento. La genialidad de Machado radica en mostrar que el “hombre célebre” es, paradójicamente, prisionero de una fama que lo humilla —una metáfora precisa de una nación que celebra su mestizaje, pero lo subordina a modelos coloniales. Al vincular la represión freudiana con las dinámicas raciales, Wisnik y Machado anticipan debates contemporáneos sobre memoria cultural traumática. Como argumenta Kilomba (2019), la colonialidad produce “fantasmas” —vestigios de un pasado violento que acechan el presente. Las polcas de

Pestana son esos fantasmas: ritmos que insisten en recordar lo que la élite intenta olvidar. La transformación, en este contexto, sería una forma de exorcismo fallido, ya que la “represión colonial” (Fanon 1952) nunca es completa, pues África siempre regresa.

En el cuento de Machado de Assis, la represión adquiere una dimensión histórica y cultural específica: la música de los esclavizados y la presencia africana, aunque fundamentales en la cultura brasileña, han sido sistemáticamente reprimidas. No obstante, Machado de Assis sugiere que estas influencias no han desaparecido; persisten y emergen de manera indirecta e inesperada, como se observa en el siguiente fragmento:

—¿Mi señor quiere el bastón o el paraguas? —preguntó el negro, siguiendo las órdenes que había recibido, porque las distracciones de su amo eran frecuentes.

—El bastón.

—Me parece que hoy llueve...

—Llueve —repitió Pestana maquinalmente.

—Parece que sí, señor, el cielo se ha oscurecido.

Pestana miraba al negro, vagamente, perdido, preocupado. De pronto le dijo:

—Aguarda un momento.

Corrió al salón de los retratos, abrió el piano, se sentó y dejó correr las manos por el teclado. Empezó a tocar algo propio, algo que respondía a una oleada de inspiración real y súbita, una polca, una polca bulliciosa, como dicen los anuncios. Ninguna repulsión por parte del compositor; los dedos iban arrancando las notas, uniéndolas, barajándolas con habilidad; se diría que la musa componía y bailaba al mismo tiempo. Pestana había olvidado a sus alumnos, al negro que lo esperaba con el bastón y el paraguas, e incluso a los retratos que pendían gravemente de la pared.

Todo él estaba abocado a la composición, tecleando o escribiendo, sin los vanos esfuerzos de la víspera, sin exasperación, sin pedir nada al cielo, sin interrogar los ojos de Mozart. Nada de tedio. Vida, gracia, novedad, brotaban del alma como de una fuente perenne.

La lucha de Pestana por componer una obra erudita simboliza el esfuerzo por alinearse con los estándares eurocéntricos de valoración cultural. Sin embargo, en un momento de distracción —durante una interacción aparentemente banal con una persona esclavizada— ocurre una escena reveladora: el retorno de lo reprimido. La musicalidad afrodescendiente, asociada a las polcas, irrumpe como una fuerza que desafía las fronteras entre lo popular y lo erudito, exponiendo la artificialidad de estas categorías. Machado de Assis

revela los mecanismos históricos que intentaron borrar la contribución africana, pero que, paradójicamente, la consolidaron como el alma de la cultura brasileña. El análisis de Wisnik (2003), al aplicar la categoría psicoanalítica de represión (*Verdrängung*) al contexto sociocultural, amplía estas nociones más allá del individuo. La represión freudiana, que desplaza contenidos traumáticos hacia el inconsciente, se traslada aquí a la esfera colectiva: la sociedad brasileña del siglo XIX reprimía sus raíces africanas, pero estas resurgían como síntomas culturales. Sin embargo, para profundizar esta perspectiva, es necesario incorporar otro mecanismo psicoanalítico: la sublimación.

Según Freud (1996), la sublimación transforma impulsos “indeseables” en actividades socialmente valoradas. A escala colectiva, este proceso puede interpretarse como una estrategia para gestionar traumas históricos. En Brasil, el mito de la democracia racial<sup>5</sup> ejemplifica esta dinámica: al sublimar el racismo estructural y la violencia colonial en un discurso de armonía étnica, se construyó una narrativa que convertía el dolor en “belleza” y el conflicto en “mestizaje”. Como argumenta Fanon (1952), la colonialidad no solo produce jerarquías, sino también mitologías compensatorias que ocultan sus fisuras. Sin embargo, esta sublimación tuvo costos. Las prácticas culturales afrobrasileñas e indígenas fueron asimiladas, reformuladas y mercantilizadas, como ocurrió con la samba, que originalmente fue una expresión de resistencia negra, pero que terminó transformada en un símbolo nacional “desracializado”. La gastronomía, la música y la religiosidad de matriz africana se convirtieron en *commodities* culturales, apropiadas por una élite blanca que celebraba la “diversidad” mientras conservaba sus privilegios estructurales. Como señala Gonzalez (1988), la amefricanidad<sup>6</sup> fue reducida a un exotismo folclórico, despojado de su

- 
5. El concepto de *democracia racial* se refiere a una narrativa ideológica que promueve la idea de que Brasil, debido a su historia de mestizaje, es una sociedad libre de racismo y marcada por la convivencia pacífica entre razas y culturas. Este concepto fue popularizado por el sociólogo brasileño Gilberto Freyre en su obra *Casa-grande & senzala* (1933), en el que argumentaba que la mezcla racial entre europeos, africanos e indígenas había dado lugar a una identidad nacional única, caracterizada por la armonía racial. Sin embargo, estudios posteriores han cuestionado esta narrativa, destacando cómo la democracia racial enmascara las profundas desigualdades estructurales y las continuas formas de racismo en la sociedad brasileña (Hasenbalg 1979; Munanga 1999).
  6. El concepto de “América”, propuesto por Lélia Gonzalez (1988), es una reformulación crítica del término América, que busca reconocer y visibilizar la centralidad de la herencia africana en la formación cultural, política y social del continente.

potencial revolucionario. Machado de Assis, sin embargo, ya anticipaba esta contradicción. En la escena en la que Pestana compone su polca, la presencia del hombre negro —figura silenciada pero catalizadora de la inspiración— revela la paradoja fundacional de la nación: la cultura brasileña se erige sobre el borrado violento de sus raíces africanas, pero al mismo tiempo depende de ellas para existir. La genialidad del autor radica en demostrar que la represión y la sublimación no son opuestos, sino dos caras de la misma moneda colonial. Mientras que la primera niega, la segunda domestica; mientras que una esconde, la otra folcloriza.

En el contexto colombiano, aunque las especificidades locales ofrecen matices únicos, los procesos de represión y sublimación son igualmente centrales en la configuración de la identidad nacional y en las dinámicas de la colonialidad. Las prácticas culturales de origen africano e indígena, fundamentales para la construcción simbólica de la nación, han sido históricamente reprimidas o relegadas a la marginalidad —un reflejo de la represión cultural que, al igual que en Brasil, busca borrar la contribución material y epistémica de las poblaciones racializadas. Sin embargo, estas expresiones no han desaparecido; resurgen, transformadas, a través de procesos colectivos de sublimación, en los cuales los elementos culturales subalternizados son resignificados bajo la égida de un proyecto nacional asimilacionista.<sup>7</sup> Este fenómeno es particularmente visible en la música. Géneros como la cumbia y el vallenato, profundamente enraizados en tradiciones afrodescendientes e indígenas, han sido incorporados al imaginario de la “colombianidad” como símbolos de diversidad. No obstante, esta integración se produce bajo una paradoja: mientras son celebrados como

---

Gonzalez argumenta que la narrativa hegemónica sobre la identidad latinoamericana ha sido dominada por una perspectiva eurocéntrica que invisibiliza los aportes de los pueblos afrodescendientes e indígenas. Al fusionar “América” y “África”, el concepto de “América Ladina” enfatiza la existencia de una identidad híbrida y diaspórica que resiste las estructuras coloniales de exclusión y reivindica la memoria y la agencia de los sujetos racializados en la historia del continente.

7. En el contexto colombiano, la ideología del mestizaje ha desempeñado un papel similar al concepto de democracia racial en Brasil. Promovida como base de la identidad nacional, esta narrativa idealiza la mezcla racial entre europeos, indígenas y afrodescendientes, proyectando una imagen de armonía racial y unidad cultural. Sin embargo, como destacan Nancy Appelbaum (*Muddied Waters*, 2003), Peter Wade (*Blackness and Race Mixture*, 1993) y otros autores, esta ideología enmascara las desigualdades estructurales y el racismo que enfrentan las comunidades afrodescendientes e indígenas.

íconos nacionales, atraviesan un proceso de despolitización y mercantilización, como analiza Wade (2000) en *Music, Race, and Nation*. La sublimación, en este caso, opera como una estrategia doble: preserva rasgos culturales reprimidos, pero los neutraliza como herramientas de contestación. El mito del mestizaje armonioso, ampliamente difundido en Colombia, ejemplifica este mecanismo. Al convertir el trauma colonial en una narrativa de “fusión pacífica”, como argumenta Castro-Gómez (2005) en *La Hybris del Punto Cero*, el Estado-nación sublima la violencia histórica en una retórica de unidad, enmascarando el racismo estructural que persiste, por ejemplo, en el acceso desigual a la tierra para comunidades negras en el Pacífico colombiano o en el exterminio sistemático de líderes indígenas.

Los procesos de represión y sublimación, aunque permiten comprender la represión y asimilación de culturas subalternizadas, también revelan cómo la colonialidad construye narrativas hegemónicas que naturalizan la exclusión. El trágico colonial, como concepto, surge de esta dinámica: presenta las desigualdades raciales y económicas como fatalidades históricas, inmutables y desconectadas de las acciones humanas. En Colombia, esta narrativa se materializa en la invisibilización del protagonismo afro e indígena en la historia oficial, como se observa en la manera en que la guerra de los Mil Días o el papel de líderes como Biohó son minimizados en los manuales escolares. No obstante, incluso dentro de este esquema opresivo, la represión nunca es total. Como propone Bhabha (1994) en *El lugar de la cultura*, el discurso colonial está marcado por ambivalencia: lo que es reprimido regresa como perturbador, desestabilizando las certezas del poder. En Colombia, el resurgimiento de lo recalcado también se manifiesta en movimientos como el Proceso de Comunidades Negras (PCN), que exige la titulación colectiva de tierras, o en el activismo de grupos indígenas como el Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC), que combina la defensa territorial con la revitalización de lenguas ancestrales. Estas luchas, como sugiere Escobar (2008) en *Territories of Difference*, representan una epistemología del Sur que desafía la linealidad del tiempo colonial, reinscribiendo el pasado como un proyecto de futuro. En este contexto, novelas como *Um defeito de cor* (Gonçalves) y *Changó, el gran putas* (Zapata Olivella) adquieren un papel crucial. La hipótesis de este artículo es que estas obras, al reconfigurar la relación entre historia, ficción y emancipación, exponen las fisuras del proyecto colonial. Demuestran que la represión y la sublimación no son mecanismos infalibles, sino estructuras permeables, constantemente

desafiadas por la persistencia de culturas que resisten la asimilación. Si el trágico colonial insiste en presentar el sufrimiento de los racializados como un destino inevitable, la literatura afrodiáspórica responde con una estética prospectiva, una estética de la posibilidad, en la que el pasado no es una prisión, sino un campo de batalla para la invención de futuros dignos.

### ***UM DEFEITO DE COR: MEMORIA, SUBJETIVIDAD Y LA REINVENCIÓN DEL FUTURO***

Esméria se detuvo frente a él [el espejo] y me llamó. Me dijo que cerrara los ojos e imaginara cómo era, a qué me parecía, y luego podía abrirlos y el espejo me diría si lo que había imaginado era verdad o mentira. Yo sabía que tenía la piel oscura y el cabello duro y oscuro, pero me imaginaba parecida a la *sinhazinha*. Cuando abrí los ojos, no percibí de inmediato que eran mi imagen y la de Esméria detenidas frente a nosotras. Ya me había visto en las aguas de los ríos y los lagos, pero nunca con tanta nitidez [...]. Era muy diferente de lo que imaginaba y, durante algunos días, me sentí fea, tal como la *sinhá* siempre decía que todos los negros eran, y evité acercarme a la *sinhazinha* [...] hasta el día en que comencé a verme bonita también, pensando de un modo diferente y dándome cuenta de lo mucho que me parecía a mi madre. El espejo pasó a ser una diversión (traducción libre).

La obra *Um defeito de cor* (2006), de Gonçalves, trasciende el mero ejercicio narrativo al convertirse en un proyecto político de reescritura histórica. A través de la voz de Kehinde, una mujer negra esclavizada que reconstruye su trayectoria en primera persona, la autora no solo subvierte el silenciamiento impuesto por las narrativas hegemónicas, sino que también erige un contra-archivo literario (Hartman 2008), donde la memoria individual se entrelaza con la lucha colectiva por la libertad. La extensión de la obra —más de 900 páginas— no es casualidad: refleja la densidad del trauma colonial y la necesidad de remendar las lagunas dejadas por un pasado marcado por la violencia epistémica. Kehinde narra su vida como un testamento dirigido a su hijo desaparecido, un gesto que, según Pires (2021), desestabiliza el “imaginario social de la identidad brasileña” al reinscribir los protagonismos negros en la historia oficial.

La elección de la primera persona no es solo un recurso estilístico, sino un acto de insurgencia. Al asumir el control narrativo, Kehinde rompe

con la objetividad fría de los registros coloniales, que redujeron los cuerpos negros a mercancías o números. Su voz, fragmentada y no lineal, refleja la discontinuidad temporal impuesta por la esclavitud —un tema que Mbembe (2016) explora al analizar cómo la colonialidad ha distorsionado la relación de los africanos con el tiempo. La estructura de la obra, que alterna entre memorias íntimas y episodios históricos como la Rebelión de los Malés (1835), opera una descolonización del tiempo, conforme lo plantea Glissant (1990), al rechazar la linealidad cronológica en favor de una temporalidad rizomática, en la que el pasado y el futuro coexisten como campos de lucha.

Pires (2021) destaca que Gonçalves no se limita a “revisitar” el pasado, sino que lo reconfigura a través de una epistemología negra femenina. Kehinde, al narrar su vida, practica lo que Hartman (2008) denomina fabulación crítica —un método que llena los vacíos del archivo colonial con voces silenciadas, transformando la memoria en una herramienta de reparación simbólica. La protagonista, por ejemplo, describe los rituales de curación yorubas no como un exotismo, sino como sistemas de conocimiento que desafían la medicina colonial. Esta perspectiva resuena con Fanon (1952), quien sostiene que la cultura nacional no debe ser un “museo de tradiciones estáticas”, sino un “campo de batalla” contra la deshumanización. La reinención del pasado en *Um defeito de cor* no es un fin en sí mismo, sino un trampolín para la imaginación de futuros radicales. Desde una lectura de Ventura y Boto (2021), se puede argumentar que la obra ejemplifica la “imaginación política” como práctica de “esperanzar”.

Kehinde, al proyectar su relato para su hijo ausente, no solo rescata historias enterradas, sino que las transforma en semillas de futuros posibles. Su narrativa opera así una desnaturalización del sufrimiento negro, mostrando que la esclavitud no fue un destino, sino un sistema a ser desmontado —una idea que Kelley (2002) desarrolla al analizar cómo los movimientos negros han utilizado el arte para prefigurar mundos alternativos. La obra de Gonçalves encarna la estética prospectiva en este sentido, ya que, al reescribir el pasado, desmonta los mecanismos de represión de la cultura afrobrasileña y sublimación (su conversión en folclore despolitizado). La escena en la que Kehinde aprende a leer clandestinamente, por ejemplo, simboliza la reapropiación de la palabra como arma contra la violencia epistémica. Como señala Kilomba (2019), la escritura negra es siempre un acto de exhumación de fantasmas coloniales, transformando el dolor en agencia y resistencia.

El tema de la maternidad, analizado por Da Silva (2018), adquiere contornos revolucionarios en la obra de Gonçalves. Kehinde, al narrar la búsqueda de su hijo desaparecido, desmonta el estereotipo de la “madre negra subalterna”, sustituyéndolo por una figura de agencia política. Su maternidad no se restringe al cuidado doméstico —espacio tradicionalmente asociado a la opresión femenina— sino que se expande como un acto de resistencia colectiva. Como señala Da Silva (2018), Gonçalves reinventa la maternidad negra como una práctica de supervivencia creativa, donde el afecto se entrelaza con la lucha por la libertad. Esta representación resuena con la teoría de Hill Collins (2000) sobre el “trabajo de madre” (*motherwork*) en las comunidades negras, entendido no como mera reproducción biológica, sino como un laboratorio de resistencia cultural. Kehinde, al transmitir historias orales y rituales yorubas a su hijo, practica lo que bell hooks (1990) denomina “educación como práctica de la libertad”, asegurando que los saberes africanos sobrevivan a la violencia colonial. La obra expone cómo la colonialidad opera a través de una doble marginalización: racial y de género. Kehinde, como mujer negra, enfrenta no solo la violencia de la esclavitud, sino también la sexualización coercitiva de su cuerpo —tema que Kilomba (2019) explora al analizar la deshumanización de las mujeres africanas en las narrativas coloniales.

No obstante, Gonçalves subvierte esta lógica al presentar a la protagonista como un sujeto de deseo y autonomía, que reconstruye su sexualidad fuera de los marcos patriarcales. Al vincular memoria e imaginación política, *Um defeito de cor* no solo confronta el pasado, sino que reinventa el futuro. Es decir, se puede afirmar que la obra demuestra que la literatura afrodiaspórica no es un ejercicio de nostalgia, sino una práctica de futuridad. Al transformar la memoria en un “campo de disputa”, Gonçalves ofrece un manual de supervivencia para las generaciones presentes. Como escribe Hartman (2008), “la historia es lo que duele”, pero también lo que cura —y es en esta dialéctica entre dolor y esperanza donde la obra construye sus horizontes de emancipación.

La escena del espejo en *Um defeito de cor*, que abre este capítulo, es altamente representativa porque sintetiza el proceso de descolonización de la mirada que atraviesa la obra. Kehinde, al confrontar su imagen reflejada, inicialmente interioriza los patrones estéticos eurocéntricos, asociando la belleza con la blancura de la “sinhazinha”. El espejo, antes un instrumento de alienación que refuerza la deshumanización colonial, se convierte en un

dispositivo de confrontación con la realidad de su cuerpo racializado. La repulsión inicial —fruto de la interiorización del racismo que asocia “negro” con “feo”— es gradualmente reemplazada por una resignificación identitaria cuando Kehinde reconoce su parecido con su madre, figura ancestral que encarna la resistencia cultural.

Esta transición simboliza la ruptura con la violencia epistémica (Spivak 2010) que impone al sujeto negro una autoimagen distorsionada y la subsiguiente reapropiación de una estética afrodiaspórica, en la que la belleza se reconecta con la ancestralidad y la colectividad. Al transformar el espejo en “diversión”, Kehinde subvierte su función original de instrumento de control, convirtiéndolo en una herramienta de empoderamiento narrativo. La escena resuena con Fanon (1952), para quien la decolonización exige la destrucción de los espejos coloniales que solo reflejan la inferioridad impuesta. En última instancia, esto es precisamente lo que *Um defeito de cor* representa para la literatura.

### **CHANGÓ, EL GRAN PUTAS: MITOPOÉTICA DECOLONIAL, LA REINVENCIÓN DEL TIEMPO HISTÓRICO Y LA EPISTEMOLOGÍA DEL FUEGO**

¡Eíá! ¿Estáis todos aquí?  
Que no falte ningún Ancestro  
en la hora de la gran iniciación  
para consagrar a Nagó  
el escogido navegante  
capitán en el exilio  
de los condenados de Changó.  
Hoy es el día de la partida  
cuando la huella no olvidada  
se posa en el polvo del mañana.  
Escuchemos la voz de los sabios  
la voluntad de los Orichas cabalgando  
el cuerpo de sus caballos.  
Hoy enterramos el mijo  
la semilla sagrada  
en el ombligo de la madre África  
para que muera  
se pudra en su seno  
y renazca en la sangre de América. (Zapata Olivella 1983, 46)

La novela *Changó, el gran putas* (1983), de Manuel Zapata Olivella, se erige como una epopeya descolonizadora que trastoca las narrativas hegemónicas mediante una fusión audaz de mito, espiritualidad y memoria insurgente. Al estructurar la obra en cinco cantos —*Los orígenes*, *El muntu americano*, *La rebelión de los vodús*, *Las sangres encontradas* y *Los ancestros combatientes*—, Zapata Olivella teje una trama polifónica que trasciende la linealidad occidental, proponiendo una temporalidad rizomática (Deleuze y Guattari 1980), en la que pasado, presente y futuro coexisten como capas de un mismo combate por la libertad. Como señala Pineda (2024), la obra fractura el “dispositivo de la historia occidental”, desplazando el origen de la esclavitud del marco económico capitalista a una maldición mitológica, donde el destino de la diáspora africana se entrelaza con la cólera de los orishas.

En la cosmogonía de la novela, la esclavitud no surge del “progreso” europeo, sino de un conflicto divino: la expulsión de Changó, orisha del fuego y la revolución, desata una maldición que condena a su pueblo al exilio, entregándolo a las “lobas blancas” —metáfora del colonialismo europeo. Esta inversión narrativa, como analiza Pineda (2024), desmonta la lógica eurocéntrica al convertir a Europa en objeto de enunciación, un mero instrumento de un drama cósmico centrado en las divinidades africanas. La maldición, narrada por Ngafúa, no es un castigo pasivo, sino una profecía de redención: las Américas se revelan como un espacio de renacimiento, donde el muntu —ser integral forjado en la mezcla de africanos, indígenas y europeos— encarnará la liberación.

En este enfoque mitopoético opera una desobediencia epistémica (Mignolo 2000), desafiando la historiografía occidental que reduce la esclavitud a un “capítulo” del capitalismo. Al vincular el trauma diaspórico con un conflicto entre orishas, Zapata Olivella restituye la agencia espiritual africana, transformando la diáspora en un proyecto cósmico de resistencia, como sugiere la descripción de la Revolución haitiana en el tercer canto. Allí, los esclavizados no son víctimas, sino “hijos de Changó”, guerreros guiados por el vodú, que convierten el sufrimiento en potencia revolucionaria. La estructura en cinco cantos no solo organiza la trama; es un acto ritual. Cada canto funciona como un *nganga* literario —recipiente sagrado en las tradiciones bantú— en el que se conjuran memorias de lucha. En *Las sangres encontradas*, por ejemplo, Olivella rescata figuras como Bolívar, Aleijadinho, José María Morelos o José Prudencio Padilla,

héroe negro de la independencia colombiana, borrado de los relatos oficiales, reinscribiéndolo en una genealogía de ancestros combatientes. Esta estrategia resuena con la noción de sankofa —concepto akan que invita a “volver al pasado para construir el futuro”— transformando la novela en un puente entre vivos y muertos, como propone Glissant (1990) en su *Poética de la relación*. La espiritualidad, lejos de ser folclore, se revela como tecnología de liberación.

Al reimaginar las Américas como tierra de redención, la obra subvierte la noción del “Nuevo Mundo” como una tabula rasa europea. El “renacimiento” del muntu resuena con el concepto de transculturación (Ortiz, 1940), pero con un giro descolonial: la mezcla no borra las raíces africanas, sino que las reactiva como núcleo de una utopía concreta (Bloch, 1959). El quinto canto, *Los ancestros combatientes*, ejemplifica esto al entrelazar pasado y futuro, sugiriendo que la libertad no es un destino, sino un acto continuo de memoria y profecía. Como argumenta Cusicanqui (2012), “mirar el pasado con los ojos del futuro” permite descolonizar el tiempo. En *Changó*, la Revolución haitiana no es un evento concluido, sino una semilla de futuros posibles que resuena en las luchas contemporáneas del Movimiento Negro en las Américas. Al sustituir a la “loba blanca” europea por Changó como sujeto de la historia, Zapata Olivella desvela la violencia epistémica del proyecto colonial y ofrece un antídoto: la imaginación mitopoética como una llama capaz de quemar las cadenas del trágico colonial. Como escribe Pineda (2024), la obra nos enseña que la libertad no está al final del camino, sino en el propio acto de caminar, o, mejor dicho, de bailar, hacia horizontes donde los orishas y los ancestros guían nuestros pasos.

El concepto de “fisura”, propuesto por Pineda (2024) e inspirado en Nelly Richard y Silvia Molloy, funciona como una metáfora crucial para comprender cómo *Changó, el gran putas* desestabiliza las narrativas hegemónicas. Estas fisuras no son meras grietas en el sistema, sino espacios de insurgencia epistémica, donde cosmologías africanas irrumpen como raíces que quiebran el asfalto de la historia occidental. Al introducir la maldición de Changó como el origen mitopoético de la diáspora, Zapata Olivella no solo desplaza el eje explicativo de la esclavitud (del económico al espiritual), sino que reescribe la agencia histórica de los pueblos africanos, transformándolos de objetos pasivos en sujetos cósmicos de su propio destino. La fisura, en este contexto, es más que una brecha: es un vientre

simbólico en el que germinan otras temporalidades. Mientras que la historia occidental insiste en una linealidad progresiva (*colonización* → *modernidad* → *desarrollo*), la narrativa de Zapata Olivella propone un tiempo en espiral, en el que el pasado mítico (*la caída de Changó*) y el futuro redentor (*la liberación en las Américas*) se entrelazan en el presente de la lucha. Así como en *Um defeito de cor*, Kehinde reconstruye su historia a través de memorias orales, en *Changó*, la espiritualidad opera como tecnología de reexistencia. Los orishas no son meras divinidades del pasado; son fuerzas activas que orientan las revueltas de esclavizados, como en la Revolución haitiana, retratada en el tercer canto. En este episodio, el vodú no es un “ritual primitivo”, sino una estrategia bélica codificada, en la que los tambores transmiten mensajes cifrados y las danzas trazan rutas de escape.

Mientras los mecanismos de represión (borrado cultural) y sublimación (folclorización) operan para neutralizar las culturas afrodiaspóricas, Zapata Olivella los subvierte al reinscribir la espiritualidad como principio organizador de la historia. Changó, orisha del fuego y la revolución, no es una figura estática, sino un arquetipo en movimiento, cuya maldición se convierte en profecía de liberación. Esta perspectiva resuena con la noción de “transmodernidad” de Dussel (1993), quien propone superar la modernidad eurocéntrica a través de la reactivación de saberes subalternizados. Aquí, la fisura se transforma en un portal de futuridad: al reposicionar a los orishas como agentes históricos, la obra desmonta la dicotomía sujeto/objeto que estructura la colonialidad. Europa (“loba blanca”) deja de ser el centro narrativo para convertirse en instrumento de un drama cósmico mayor, en la que los africanos y afrodiaspóricos son los protagonistas. Como afirma Pineda (2024), esta inversión “desactiva el dispositivo histórico occidental” (360), exponiendo su parcialidad.

Si en *Um defeito de cor*, Kehinde utiliza narrativas orales y rituales yorubas para resignificar su cuerpo esclavizado, en *Changó*, la espiritualidad es una práctica corporalizada de libertad. La diferencia radica en el enfoque; mientras que Gonçalves trabaja la escala íntima de la memoria individual, Zapata Olivella opera en un registro épico-mítico. No obstante, ambas obras comparten una estética prospectiva a) descoloniza el tiempo, sustituyendo la linealidad por redes de ancestralidad (en *Changó*) o por fragmentos de memoria oral (en *Um defeito de cor*); b) reactiva saberes subyugados, en el caso del candomblé con Kehinde, y del vodú con Changó; c) proyecta utopías concretas, como la liberación del hijo en *Um*

*defeito de cor*, que refleja la redención del muntu en *Changó*. Puede decirse, finalmente, que la fisura abierta por Zapata Olivella no es solo literaria, sino ontológica. Al repositionar a Changó como sujeto de la historia, la obra nos invita a adoptar una *epistemología del fuego* —una metáfora que evoca tanto la destrucción de las cadenas coloniales como la luz que ilumina futuros alternativos.

## CONSIDERACIONES FINALES

La obra de Zapata Olivella sigue inédita en Brasil, al igual que *Um defeito de cor*, de Gonçalves, que aún no ha sido publicada en Colombia. Esta ausencia no es un mero vacío editorial, sino un síntoma de la colonialidad del saber (Quijano 2000), que aún estructura los circuitos literarios latinoamericanos. Esta marginalización refleja cómo las narrativas afrodiáspóricas son relegadas a periferias simbólicas, obstaculizando el diálogo transnacional entre experiencias que, aunque arraigadas en contextos nacionales distintos, comparten raíces en la diáspora africana.

La participación de Zapata Olivella en el documental *Ori* (1989), junto a figuras como Beatriz Nascimento y Abdias do Nascimento, evidencia un momento histórico de articulación panafricana en América Latina, en el que la cultura funcionó como una herramienta para tejer redes de memoria y resistencia. Sin embargo, la fragmentación de estas conexiones a lo largo del tiempo subraya los desafíos que impone la colonialidad; no solo borra historias, sino que también sabotea alianzas que podrían desafiar su monopolio epistémico. Este artículo demostró cómo *Um defeito de cor* y *Changó, el gran putas* operan contra dispositivos narrativos, al fracturar la linealidad de la historia occidental y confrontar el trágico colonial —esa narrativa que naturaliza la opresión racial como un destino ineludible. A través de estrategias como la polifonía temporal, la reinención mitopoética y la fabulación crítica, ambas obras reinscriben la agencia afrodiáspórica en el centro de la historia, transformando la memoria en un acto de insurgencia. Kehinde, al narrar su vida en primera persona, y Changó, al guiar a su pueblo desde el panteón de los orishas, encarnan lo que Mignolo (2000) denomina “epistemicidio reverso”: la recuperación de saberes subalternizados para descolonizar imaginarios.

La estética prospectiva, eje conceptual de este análisis, se revela como un marco fértil para comprender cómo estas obras trascienden la denuncia del pasado para erigir utopías concretas (Bloch 1959). En *Um defeito de cor*, la oralidad y los ritos yorubas son tecnologías de futuridad; en *Changó*, la maldición mitológica se transfigura en profecía de liberación. Ambas narrativas, al reconfigurar el tiempo histórico, desafían la noción de que el sufrimiento negro es una condición estática, proponiendo en su lugar una temporalidad en la que el pasado alimenta la imaginación de lo posible. Sin embargo, la potencia descolonizadora de estas obras choca contra las barreras de un sistema literario que aún opera bajo lógicas coloniales. La escasa circulación transnacional de textos afrodiaspóricos no solo limita su impacto, sino que reproduce la fragmentación de las luchas negras en el continente.

Como advierte Grada Kilomba (2019), la colonialidad no es un fantasma del pasado, sino una máquina que segrega saberes, cuerpos y geografías. Frente a esto, la literatura se erige como un espacio de reunión: las grietas abiertas por Gonçalves y Zapata Olivella en el dispositivo histórico son, también, ventanas hacia diálogos urgentes entre Brasil, Colombia y demás territorios marcados por la diáspora. En última instancia, estas obras nos recuerdan que reescribir el pasado es reinventar el futuro. Al modificar la imagen de lo que fuimos —esclavizados, silenciados, folclorizados— estas narrativas no solo cuestionan quiénes somos, sino que iluminan quiénes podríamos ser: sujetos integrales, dueños de una historia que ya no nos aprisiona, sino que nos arma para la batalla. ✿

### Lista de referencias

- Assis, Machado de. 2007. “Um homem célebre”. En *Contos fluminenses*. São Paulo: Penguin Classics.
- Bhabha, Homi K. 1998. *O local da cultura*. Traducido por Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Bloch, Ernst. 2005. *O princípio esperança*. 3 vols. Traducido por Werner Fuchs. Río de Janeiro: Contraponto.
- Carneiro da Silva, Fabiana. 2018. “Maternidade negra em *Um defeito de cor*: a representação literária como disrupção do nacionalismo”. *Revista Estudos Feministas* 26 (2). <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2018v26n248203>.
- Castro-Gómez, Santiago. 2005. *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

- Crenshaw, Kimberlé. 1989. “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine”. *University of Chicago Legal Forum* 1989 (1): 139-67.
- Davis, Angela. 2016. *Mulheres, raça e classe*. Traducido por Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo.
- Dussel, Enrique. 1993. *1492: o encobrimento do outro*. Petrópolis: Vozes.
- Fanon, Frantz. 1968. *Os condenados da terra*. Traducido por José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- . 2008. *Pele negra, máscaras brancas*. Traducido por Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA.
- Freud, Sigmund. 1996. *A repressão*. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 14. Rio de Janeiro: Imago.
- Freyre, Gilberto. 1933. *Casa-grande & senzala*. São Paulo: Global Editora.
- Gerber, Raquel, dir. 1989. *Ori*. Guion de Roteiro de Beatriz Nascimento. Brasil: Filmes de Quintal. 1 DVD (135 min).
- Glissant, Édouard. 2021. *Poética da relação*. Traducido por Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora 34.
- Gonzalez, Lélia. 2018. “A categoria político-cultural de amefricanidade”. En *Pri-mavera para as rosas negras*, 321-34. São Paulo: Diáspora Africana.
- Hartman, Saidiya. 2019. “Venus em dois atos”. *Serrote* (31): 34-65. Traducido por Jamille Pinheiro.
- Kelley, Robin D.G. 2002. *Freedom Dreams: The Black Radical Imagination*. Boston: Beacon Press.
- Kilomba, Grada. 2019. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Traducido por Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó.
- Mbembe, Achille. 2018. *Crítica da razão negra*. Traducido por Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições.
- Mignolo, Walter. 2003. *Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Munanga, Kabengele. 1999. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Petrópolis: Vozes.
- Nietzsche, Friedrich. 1992. *O nascimento da tragédia*. Traducido por Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras.
- Ortiz, Fernando. 1995. *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*. Traducido por Harriet de Onís. Durham: Duke University Press.
- Pires, Thula Rafaela. 2021. “Revisitar a história para reescrever o presente: a democracia racial sob crítica no romance Um defeito de cor”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 36 (106): 1-20.
- Quijano, Aníbal. 2005. “Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina”. En *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*, organizado por Edgardo Lander. Buenos Aires: CLACSO.
- Richard, Nelly. 2020. *Feminismo, gênero y diferencia(s): tres problemas de la teoría crítica*. Santiago: Palinodia.

- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2010. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rodríguez Pineda, Laura Daniela. 2024. "La maldición de Changó como una fisura en el dispositivo de la historia occidental". *Literatura: teoría, historia, crítica* 26 (1): 12-25. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/issue-26-1>.
- Santos, Boaventura de Sousa. 2014. *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez.
- Schwarz, Roberto. 2000. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 2010. *Pode o subalterno falar?* Traducido por Sandra Regina Goulart Almeida et al. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Ventura, Raissa Wihby, y Carlota Boto. 2021. "Imaginações políticas para o século XXI". *Revista Cult* (278): 18-23.
- Wade, Peter. 2000. *Music, race, and nation: música tropical in Colombia*. Chicago: University of Chicago Press.
- Zapata Olivella, Manuel. 2010. *Changó, el gran putas*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

#### DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES

El autor declara no tener ningún conflicto de interés financiero, académico ni personal que pueda haber influido en la realización del estudio.