

Territorios del lenguaje y cuerpos disidentes en *Nossa Senhora do Barraco* /

Territórios da linguagem e corpos dissidentes em 'Nossa Senhora do Barraco'

*Yasmin de Andrade Alves**

Doctoranda en Letras por el Programa de Posgrado en Letras de la Universidad Federal de Paraíba (PPGL/UFPB), con estancia en la Université Bordeaux Montaigne (PDSE/CAPES 2025). Magíster en Letras por el mismo programa (PPGL/UFPB). Profesora titular de Lengua Portuguesa de la Secretaría de Educación de Pernambuco (SEE/PE). Integrante del Grupo de Investigación Christine de Pizan (UFPB/CNPq) y del Grupo Feminismos y Decolonialidad (UFPB/CNPq).

 <https://orcid.org/0000-0002-2704-4172>

Recibido en 15 jul. 2026. **Aprobado** en: 20 jul. 2026.

Cómo citar este artículo:

ALVES, Yasmin de Andrade. Territorios del lenguaje y cuerpos disidentes en 'Nossa Senhora do Barraco'. *Revista Letras Raras*. Campina Grande, v. 15, n. 2, e7710, sep. 2026. DOI: 10.5281/zenodo.22544933.

RESUMEN

Nossa Senhora do Barraco (2023), traducción de *La Virgen Cabeza* (2009), es la novela de estreno de Gabriela Cabezón Cámara, autora argentina que se inscribe en una tradición de escritores latinoamericanos que tematizan los territorios urbanos y, en el caso de la obra objeto de estudio, las villas. Ambientada en los suburbios de Buenos Aires, la narración gira en torno a un personaje travesti, conocido popularmente como Cleo, quien afirma haber recibido una aparición de la Virgen María tras una situación de violencia. A partir de ello, este artículo tiene como objetivo analizar cómo el lenguaje de la obra articula territorio, género y sexualidad para construir una poética territorializada, mediante la oralidad y la heterogeneidad lingüística, y expresar formas de desobediencia al sistema moderno/colonial de género, basándose en Anzaldúa (2019; 2022), Mignolo (2020), Segato (2016) y Lugones (2020).

PALABRAS CLAVE: Literatura latinoamericana; Villas; Género; Territorialidad; Pensamiento decolonial.

RESUMO

Nossa Senhora do Barraco (2023), tradução de *La Virgen Cabeza* (2009), é o romance de estreia de Gabriela Cabezón Cámara, autora argentina que se inscreve em uma tradição de escritores latino-americanos que tematizam os territórios urbanos e, no caso do objeto de estudo, as villas. Ambientada nos subúrbios de Buenos Aires, a narrativa gira em torno de uma personagem travesti, chamada popularmente por Cleo, que afirma ter recebido uma aparição da Virgem Maria, após uma situação de violência. Partindo disso, este artigo tem como objetivo analisar como a linguagem da obra articula território, gênero e sexualidade para construir uma poética territorializada, por

*

 yasminandradealves99@gmail.com

meio da oralidade e da heterogeneidade linguística, e expressar formas de desobediência do sistema moderno/colonial de gênero, fundamentando-se em Anzaldúa (2019; 2022), Mignolo (2020), Segato (2016) e Lugones (2020).

PALAVRAS-CHAVE: Literatura latino-americana; Villas; Gênero; Territorialidade; Pensamento decolonial.

1 Introdução

Gabriela Cabezón Cámara nació en San Isidro, Argentina, en 1968, y tiene una amplia trayectoria profesional dedicada al periodismo y a la literatura y es una de las fundadoras del movimiento feminista *Ni Una Menos*, un colectivo que denuncia los casos de violencia contra las mujeres en distintos lugares de América Latina. La autora se inscribe en una generación de escritores que narran la vida a partir de los territorios urbanos y, en el caso del objeto de estudio de este artículo, de la villa, como ocurre con la conocida literatura *villera* argentina, término que designa las producciones culturales que surgen de las villas y las tematizan – o, en una traducción libre al portugués, favelas –, a partir de obras como *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* (2003), de Cristian Alarcón.

Entre sus obras podemos destacar *As Aventuras da China Iron* (2017), *As meninas do laranjal* (2023) e *Nossa Senhora do Barraco* (2023), todas traducidas al portugués y publicadas en Brasil. Vale la pena resaltar que la novela *As Aventuras da China Iron* (2017) fue finalista del *International Booker Prize*, así como, en 2024, *As meninas do laranjal* (2023) recibió el Premio de Literatura Sor Juana Inés de la Cruz y el Premio Ciutat de Barcelona. Sus publicaciones fueron ampliamente estudiadas, principalmente en las perspectivas *queer* y feministas, a ejemplo de las investigaciones de Destéfani (2022), Geremek (2021), Caminada Rossetti e Noguera (2025), Domínguez (2013), Fleisner (2020) y otros.

Lanzada originalmente en español, *La Virgen Cabeza* (2009), novela de Gabriela Cabezón Cámara, fue traducida al portugués por Silvia Massimini Felix y publicada por la Editora Moinhos bajo el título *Nossa Senhora do Barraco* (2023)¹. Para las distintas ediciones de *La Virgen Cabeza*, seleccionamos tres portadas, entre ellas la correspondiente a la traducción al portugués, que presentamos a continuación:

Figura 1: *La Virgen Cabeza* (1ª edição).

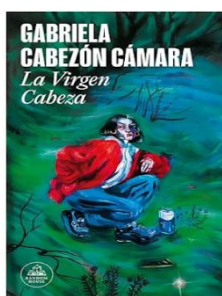
¹ El título original de la novela en español es “La Virgen Cabeza”. Sin embargo, en este artículo, utilizamos la versión en portugués titulada “Nossa Senhora do Barraco”. De este modo, para fines de traducción, preservaremos el título en portugués.



Fuente: Editora Random House (2009).

En la primera portada, correspondiente a la edición en español publicada en 2009 por Random House, tenemos la representación de la Virgen a través de dos peces envueltos en una especie de manto sagrado. A partir de una observación más detenida, se nota un rosario con un pene en sustitución de la cruz, lo que anticipa algunas de las cuestiones centrales de la obra, relacionadas con el género y la sexualidad. La ilustración remite a la iconografía mariana (el manto, la postura y el gesto devocional), pero incorpora cabezas de pez, creando una imagen híbrida. La figura de la Virgen María, tradicionalmente asociada con la pureza, la maternidad y la sacralidad en el imaginario católico latinoamericano, aparece desplazada por el elemento animal, que rompe con la representación religiosa convencional, lo que puede interpretarse como una estrategia de profanación o resignificación de lo sagrado, adelantando la manera en que la narrativa reconfigura los símbolos religiosos a partir de cuerpos y territorios marginados.

Figura 2: *La Virgen Cabeza* (reedición).

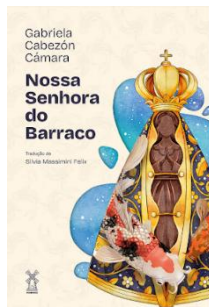


Fuente: Editora Random House (2025).

En la segunda imagen, publicada por el mismo sello editorial en 2025, encontramos una composición visual diferente de la de la primera edición, que desplaza el foco de la iconografía religiosa hacia una representación física del personaje. Así, observamos una figura femenina en

cucullas en un entorno que remite a un paisaje natural, vestida con un abrigo rojo que destaca sobre el fondo verde, posiblemente en alusión al Joker, personaje cinematográfico interpretado por Arthur Fleck.

Figura 3: *Nossa Senhora do Barraco* (1ª edição).



Feunte: Editora Moinhos (2023).

Por su vez, en la tercera portada, correspondiente a la traducción al portugués, tenemos la representación de una santa negra en referencia a *Nossa Senhora Aparecida*, patrona de Brasil, con un pez sobre su manto. La elección del título produce un desplazamiento semántico con respecto al original en español, *La Virgen Cabeza*, ya que, al recurrir a la expresión “Nossa Senhora”, ampliamente reconocida en el territorio brasileño, la traducción dialoga con el imaginario religioso de la realidad urbana periférica evocada por el término “barraco”, aproximándolo al territorio argentino denominado *villa*. La imagen de la portada sugiere, aún, una estética vinculada a la religiosidad popular, en la que la racialidad de la santa se articula con el universo simbólico del “barraco”.

Nossa Senhora do Barraco (2023) es la obra de estreno de Gabriela Cabezón Cámara en el circuito de la literatura argentina. La novela narra la historia de una comunidad que vive en una *villa* de Buenos Aires y que comienza a organizarse en torno a la figura de una travesti, conocida como Cleo, quien recibe la aparición de la Virgen María después de haber sufrido un episodio de violencia. La narrativa está a cargo de Qüity, una periodista de clase media que decide registrar y difundir la historia de esa comunidad junto a Daniel, estableciendo con Cleo una relación de amistad y admiración que, posteriormente, deriva en una relación amorosa.

Tras el encuentro con la Virgen, Cleo se convierte en una líder espiritual y política dentro de la *villa*, movilizando a los habitantes en torno a una experiencia colectiva marcada por la religiosidad popular, la resistencia a las condiciones de marginación y la solidaridad, como puede observarse en el siguiente fragmento: “Las “hermanitas”, excompañeras de trabajo de Cleopatra,

iban y venían apuradas, llevando basura, trayendo caballetes y tablas, todo a cuestras, como buenas, laboriosas y maquilladísimas hormiguitas travestis” (Cabezón Cámara, 2023, p. 48).

A lo largo de la obra, la vida cotidiana de la comunidad se ve sometida a la represión policial y a la violencia urbana. La destrucción de la *villa* por parte de la policía y del Estado obliga a Qüity y a Cleo a huir a Miami, donde comienzan a vivir juntas y forman una familia. La mayor parte de la narrativa transcurre en el territorio de la *villa*, caracterizado por la precariedad y la violencia, mientras que en Miami se configura un escenario estrechamente vinculado al capitalismo global. Además, la violencia de género se manifiesta tanto en su dimensión física como simbólica, tanto en relación con Cleo como con su vínculo afectivo con Qüity, el cual subvierte la heteronormatividad que regula el género, la sexualidad y la familia. De este modo, Cabezón Cámara (2023) reafirma la legitimidad de los vínculos afectivos conformados por personas situadas en los márgenes, produciendo un espacio en el que los cuerpos disidentes pueden afirmar otras formas de existencia y de pertenencia, como ocurre con la conformación de una pareja *queer*.

Así, este artículo tiene el objetivo de analizar cómo el lenguaje de la obra articula territorio, género y sexualidad para construir una poética territorializada, a través de la oralidad y de la heterogeneidad lingüística, y expresar formas de desobediencia al sistema moderno/colonial de género. Con este propósito, el trabajo se organiza en dos apartados principales y utiliza como corpus principal la traducción de la obra, publicada en 2023.

En el primer apartado, *Lengua fronteriza y territorialidad del lenguaje: la construcción de una poética territorializada*, partiremos de la perspectiva de Anzaldúa (2022; 2019) sobre la *conciencia mestiza* y la lengua fronteriza, con el fin de poner de manifiesto la existencia de una poética territorializada en la narrativa, derivada de la mezcla de lenguas (principalmente en la traducción al portugués) y del desplazamiento de las normas lingüísticas (mediante la valorización del registro oral). Además, procuraremos destacar, a partir de Mignolo (2020), el uso de la lengua inglesa como una estrategia para remitir a la hegemonía global, articulándola con la cuestión de las fronteras (Anzaldúa, 2022; 2019).

A continuación, el segundo apartado, *Oralidad, territorio y desobediencia de género*, abordará la perspectiva de la oralidad como una marca del territorio y del cuerpo, entendidos, según Segato (2016), superficies de inscripción del poder. En este punto, argumentaremos cómo la violencia opera como una estrategia para marcar y controlar los territorios, de modo que ello supone también un control sobre el cuerpo y, en consecuencia, sobre el lenguaje. En la misma

línea, analizaremos de qué manera la ruptura con los patrones lingüísticos acompaña la transgresión de las normas de género y de sexualidad en la obra, poniendo de relieve los discursos del personaje Cleo.

Finalmente, estas perspectivas dialogan con la noción de desobediencia al sistema moderno/colonial de género, propuesta por Lugones (2020), de modo que las prácticas discursivas que desestabilizan dichas categorías (como la valorización de registros marginales de la lengua y la focalización narrativa en personajes *queer*) pueden considerarse formas de resistencia frente a las estructuras coloniales de poder.

2 Lengua fronteriza y territorialidad del lenguaje: la construcción de una poética territorializada

La novela *Nossa Senhora do Barraco* (2023) se caracteriza por un marcado hibridismo lingüístico, en el que la oralidad, la mezcla de registros y la alternancia entre lenguas desempeñan un papel fundamental en la construcción estética de la obra. El lenguaje funciona como algo más que un recurso estilístico, ya que constituye un espacio de disputa en el que se articulan territorio, género y sexualidad. Al privilegiar una escritura atravesada por la oralidad y la heterogeneidad lingüística, la narrativa produce una poética que emerge desde los márgenes, configurando una poética territorializada, entendida aquí como una construcción analítica que vincula lenguaje, espacio y sociedad, y que se fundamenta en perspectivas que conciben el territorio como una producción simbólica y el lenguaje como una práctica situada en relaciones de poder (Mignolo, 2020; Anzaldúa, 2019). Así, la obra expone registros asociados al espacio de la *villa* y una constante mezcla de lenguas derivada de los movimientos migratorios y/o del exilio, así como de la experiencia de los espacios fronterizos. Esta heterogeneidad evidencia, además de la incorporación de términos extranjeros, la circulación de discursos globales en el interior de una experiencia situada en los márgenes, como puede observarse en el siguiente fragmento: “Fue por la Virgen María / que cambió toda mi *life*: / empezaron los milagros / y hasta la villa se volvió *nice*” (Cabezón Cámara, 2023, p. 19).

En este sentido, Anzaldúa (2022) discute, en *La conciencia de la mestiza*, la emergencia de una conciencia producida en las zonas fronterizas. La autora inicia su reflexión retomando la propuesta del filósofo mexicano José Vasconcelos sobre la *raza cósmica*, concebida como el

resultado de la confluencia biológica de distintas matrices raciales y culturales. A partir de este proceso de mestizaje, Anzaldúa (2022) identifica el surgimiento de una *conciencia mestiza*, propia de las fronteras (*borderlands*), caracterizada por la convivencia y la negociación constantes entre diferentes sistemas culturales y lingüísticos, lo que tiene como consecuencia una permanente lucha de fronteras: “Porque yo, una mestiza, / continuamente salgo de una cultura para otra, / porque yo estoy en todas las culturas al mismo tiempo, / alma entre dos mundos, tres, cuatro, / me zumba la cabeza con lo contradictorio. / Estoy norteada por todas las voces que me hablan / simultáneamente” (Anzaldúa, 2019, p. 324).

Anzaldúa (2022; 2019) también describe la condición mestiza como un estado de transición permanente, al que denomina “nepantlismo mental”, una palabra de origen náhuatl que significa “partido por la mitad”, en alusión a la experiencia de estar “entre lugares” (Anzaldúa, 2019, p. 324). Para la autora, la mestiza se constituye como un sujeto formado a partir del tránsito entre diferentes matrices culturales, siendo con frecuencia trilingüe, bilingüe o multilingüe, y ubicada en un espacio de desplazamientos. En este contexto, la experiencia fronteriza implica un proceso continuo de negociación entre valores culturales distintos y, muchas veces, contradictorios: “la mestiza enfrenta una lucha de carne, una lucha de fronteras, una guerra interior” (Anzaldúa, 2019, p. 324).

Nessa perspectiva, podemos identificar, en Cabezón Cámara (2023), una relación entre el trágico acontecimiento ocurrido en la villa y la huida de Qüity y Cleo hacia Estados Unidos, articulación de una *conciencia mestiza* cuyo resultado es el hibridismo lingüístico presente en diversas partes de la narrativa, recurso que pone de relieve el contexto del exilio forzado y las marcas de la violencia. En el texto, esta violencia se describe inicialmente mediante *flashbacks* que imprimen al lenguaje imágenes de pérdida y memoria:

[...] lo que más me torturaba era soñar con mis muertos, que se convertían rápidamente, gracias al contrachapado de sus ataúdes baratos, en tierra del cementerio de Boulogne. Kevin, Jonás, Jéssica, todos transformándose en suelo, humus, pampa húmeda, abono para los claveles y geranios que adornaban sus miserables tumbas. [...] Yo soñaba y veía a Kevin con la misma desesperación con que Odiseo veía a su madre: sigue siendo imposible abrazar a los muertos, hechos apenas de una memoria que también muere (Cabezón Cámara, 2023, p. 9).

La violencia de la *villa* provocada por la represión y el contraste con el “sueño americano” también están presentes, de modo que el resultado de la convivencia simultánea entre sistemas de referencia que no son totalmente compatibles entre sí es lo que Anzaldúa

(2019) denomina *colisión cultural*, perceptible en este fragmento de la obra: “tuvimos vida nuevita / en el *american dream* / para cantar sin descanso / la Florida enterita” (Cabezón Cámara, 2023, p. 17). La nueva vida sigue un recorrido: “villa-masacre-Miami” (Cabezón Cámara, 2023, p. 17). Por otro lado, “hablaban del “sueño argentino”, pero nos disparaban” (Cabezón Cámara, 2023, p. 87). Del mismo modo, la presencia del inglés en buena parte de la novela subraya la ironía de que personajes *queers*, provenientes de la *villa*, logren alcanzar una posición de reconocimiento social a través de la religiosidad y puedan recomenzar sus vidas en Estados Unidos, proceso que también implicó pérdidas a lo largo del trayecto hacia el Norte Global:

Así, de antro en antro, también anduvo Helena hasta que Torito murió, aunque Torito no fuera un gusano ni golpear a Helena. Ellos fueron los únicos de los nuestros que hicieron el mismo recorrido que Cleo y yo: villa-masacre-Miami. Los gusanos siguen a Cleo por todas partes, a ella y a la cabeza de la Virgen, ese pobre homenaje de los pobres que ahora califican como reliquia, el pedazo de concreto pintado que también sobrevivió a la masacre y que Cleo llevó por toda América y por toda la escala social, hasta llegar al Norte y a la posesión de numerosas cuentas bancarias (Cabezón Cámara, 2023, p. 13).

Existe una ambivalencia: al mismo tiempo que el ascenso se concreta en el Norte, elementos como la violencia, la marginalización y la religiosidad popular no son completamente superados, sino que son llevados a lo largo del recorrido, lo que se configura como una nueva relación de poder. En este proceso, el cambio de identidad también resulta inherente: “fuimos a Miami en avión, claro. Nuestra identidad cambió un poco: yo terminé siendo Catalina Sánchez Qüit y Cleo logró realizar uno de sus sueños más difíciles: ver su nombre estampado en los documentos” (Cabezón Cámara, 2023, p. 17). Para Cleo, el cambio significó el reconocimiento documental de su identidad, hecho que estuvo condicionado por el desplazamiento territorial.

En este camino, los procesos de reconfiguración identitaria dialogan con la condición de la *mestiza*, cuya subjetividad está marcada por la experiencia de la frontera, de modo que las *borderlands* no deben entenderse únicamente como delimitaciones geográficas, sino como espacios simbólicos en los que culturas, lenguas y sistemas de valores entran en contacto y producen nuevas formas de conciencia. De esta manera, la frontera lingüística constituye un espacio de hibridación discursiva, donde idiomas y registros se entrecruzan, reflejando los procesos de desplazamiento cultural e identitario característicos de estas zonas fronterizas. Por lo tanto, el lenguaje se convierte en uno de los principales espacios de manifestación estratégica de la conciencia mestiza (Anzaldúa, 2019), que busca la ruptura de paradigmas y desmantela las

estructuras binarias del pensamiento colonial, aspectos que serán identificados en la obra, especialmente en su dimensión paródica y translingüística en la construcción narrativa y de los propios personajes.

En *How to Tame a Wild Tongue* (2022), Anzaldúa problematiza el lugar del lenguaje en estos espacios al discutir la idea de *wild tongue* (lengua salvaje). Para ella, las lenguas habladas en los márgenes (marcadas por mezclas, acentos, registros populares e interferencias de otros idiomas) suelen ser históricamente deslegitimadas por regímenes normativos que privilegian formas consideradas “puras” o estandarizadas de la lengua. Aspectos semejantes pueden observarse en la narrativa, como el uso de las jergas, especialmente por parte de Cleo:

[...] pero tengo curiosidad, me consumen un poco, es parecido al hambre o a las ganas de coger, ay, es curiosidad, no entiendo qué es lo que no entiendes de eso. ¿Qué fue lo que hizo que Eva fuera hasta la manzana? Cuando es para romperme las pelotas, ahí sí te gusta el chisme, ¿no? ¿Cómo voy a saber qué hizo que Eva fuera hasta la manzana, mi amor? La manzana es roja, tiene un olor delicioso, Eva debe haber tenido ganas de morderla (Cabezón Cámara, 2023, p. 20).

La reivindicación de la *wild tongue* (Anzaldúa, 2022) establece una resistencia política, en la medida en que afirma la legitimidad de las prácticas lingüísticas fronterizas. Desde esta perspectiva, al valorar registros marginalizados y la mezcla de idiomas, el lenguaje se convierte en un espacio de contestación de jerarquías, indicando que las fronteras de la lengua son también fronteras de poder y pertenencia. En Cabezón Cámara (2023), este ambiente se articula con las cuestiones de territorio, género y sexualidad, vinculadas a la religiosidad, puesto que el personaje principal, una mujer travesti, reúne a las personas y dialoga abiertamente con la Virgen. Además, se observa que el inicio de su trayectoria como “una travesti que organiza una villa gracias a su comunicación con la madre celestial, una niña de Lourdes que hacía chupetas, una santa puta y con una pija entre las piernas” (Cabezón Cámara, 2023, p. 28) tiene como punto de partida una situación de violencia sexual y de género, ocurrida en una comisaría:

Cortaron los cables de las cámaras y, entre gritos de “travesti de mierda, ahora vas a ver lo que es un macho”, la golpearon y todos la violaron, incluidos los presos, en una clara evidencia de cuán democratizada queda la fuerza policial cuando son enviados a la universidad. Casi ahogándose en su propia sangre y en la porquería de toda la comisaría, tuvo una visión: Nuestra Señora, “divina, más rubia que Susana, toda vestidita de blanco, parece que llevaba una túnica de seda, me limpió la cara con un pañuelito de papel que no sé de dónde sacó, creo que lo guardaba en la manga, bueno, no sé de dónde lo sacó, [...] me sentó en su regazo y me dijo que no me preocupara, que ella iba a cuidarme, que ellos no iban a matar más a sus hijos, qué se

creían. Me dijo que yo tenía que cambiar de vida, que hacía mal en andar por ahí “copulando”, que quiere decir cogiendo, todo el día, que me cuidara. [...] Que yo era muy simpática y que debía casarme con su hijo, que él también iba a cuidarme, me dijo la Virgen. [...] Los policías casi se mueren: creían que yo estaba muerta y yo me levanté como si nada hubiera pasado y les dije que se arrepintieran, que Jesús y la Virgen los perdonarían a todos si se arrepentían; entonces fueron hasta el agujero donde me habían arrojado y vieron que estaba todo limpio y divino y yo, que estaba espléndida [...]. No lo podían creer cuando abrieron la puerta y vieron que yo salía caminando como una reina, sin ninguna marca [...] (Cabezón Cámara, 2023, p. 32).

El cuerpo de Cleo, marcado por la violencia sexual, se convierte, al mismo tiempo, en el lugar de lo sagrado a partir de este episodio. El hecho produce una resignificación del cuerpo travesti, que pasa de ser objeto de la violencia estatal y social a constituirse en una autoridad espiritual. En el ámbito familiar, la percepción sobre Cleo también experimenta un cambio significativo. Su hermano, transfóbico y machista, modifica su actitud después del milagro ocurrido en la comisaría, aunque únicamente por el riesgo que supondría desafiar a una autoridad espiritual:

- Sí, pero Cleopatra es la hermana de mi papá.
- Debe de estar orgulloso.
- Ahora sí. Antes decía unas boludeces como: “En esta familia hasta podemos ser drogadictos, pero maricones no”. La noche del milagro había un tipo en la comisaría que trabajaba con él y que después contó todo lo que había pasado, y el viejo se quedó pensando. “Cleopatra, la travesti de El Poso”, dijo al cabo de un rato, “tenía que ser el putito de mi hermano Carlos Guillermo”. Quedó muy impresionado, fue a pedirle perdón y a proponerle vengarse de los que la habían violado. Cleopatra le explicó que no, que había que perdonar, que nadie le había sacado ningún ojo y que los dientes ya los había perdido hacía muchísimo tiempo (Cabezón Cámara, 2023, p. 58).

Además del uso de un lenguaje que emerge de los márgenes y de sus diversos registros, es posible identificar un cambio en esa forma de hablar en los momentos en que Cleo se dirige a la Virgen. Cleo, quien a lo largo de toda la narrativa se expresa de manera informal y directa, sin pudor alguno, adopta un tratamiento formal al hablar con la santa. En este punto, además de la modificación lingüística hacia un registro más cercano al lenguaje religioso, encontramos una situación canónica para la tradición cristiana: la presencia de un milagro inmediato ante una multitud que actúa como testigo, en clara alusión a uno de los episodios bíblicos en los que Jesús cura a un paralítico (Mc 2:1-12; Mt 9:1-8; Lc 5:17-26):

Volvimos al corazón del descampado, al silencio cuyo epicentro era la figura de Cleo arrodillada en el barro, con los brazos abiertos, en pleno diálogo con el más allá. Nosotros, claro, solo oíamos su parte.

— ¿Qué? ¿Qué estáis diciendo, Santa Madre?
—.....[...].

—Ah... Sí, tenéis razón, qué boluda que soy, perdonadme, qué tonta, tenemos que llamar a un ingeniero. ¡Gracias, Virgencita, qué buena sois, ¡además pensáis en todo!

La pregunta nos puso en silencio; pude participar de aquello, fui parte del cuestionamiento de la comunidad hasta que un nuevo grito rompió el silencio. No hay duda: la fe, cuando es grande, se expresa a los gritos. —¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! ¡No lo puedo creer! ¡Dios existe! ¡Miren mis piernas!

La silla parecía eléctrica: Susana Giménez pateaba, se reía a carcajadas y gritaba: “¡Voy a caminar, voy a volver por la escalera de mármol, gracias, Virgencita, gracias, Cleo, diviiiiina!” (Cabezón Cámara, 2023, p. 61).

La cura física inmediata, el testimonio colectivo, la mediación de lo sagrado y la dimensión performática de la fe (“la fe, cuando es grande, se expresa a los gritos”) son aspectos que remodelan el modelo bíblico y refuerzan la idea de hibridismo en la obra, mediante la sustitución de Jesús por una travesti, del milagro cristiano por el milagro en la *villa* y de lo sagrado institucional por la religiosidad popular, tal como se ilustra en la portada de la primera edición de la obra, donde un pene ocupa el lugar de la cruz.

En esta dirección, la heterogeneidad lingüística presente en *Nuestra Señora del Barraco* (2023) puede comprenderse, por un lado, a partir de la noción de lengua fronteriza (Anzaldúa, 2019; 2022) y, por otro, por la recurrencia del inglés en el contexto de la huida hacia Miami. En este sentido, Walter Mignolo (2020) sostiene que la modernidad occidental instituyó una geopolítica del conocimiento que sitúa determinadas lenguas como centrales en la producción y circulación de saberes. Esta jerarquización está vinculada a las ideas de colonialidad del poder, del saber y del ser (Quijano, 2019), que organizan el mundo a partir de relaciones asimétricas entre los territorios del centro y de la periferia. De este modo, “lo que presenciamos ahora [...] es una reubicación de lenguajes y culturas posibilitada por el propio proceso de la interconexión global” (Mignolo, 2020, p. 292).

Inicialmente, Mignolo (2020) señala que las lenguas no occidentales, como el quechua, y las lenguas minoritarias, como el catalán, han vuelto a ser reconocidas tras un largo período de represión durante la etapa nacionalista, tanto en América Latina como en Europa. A continuación, el autor sostiene que la reclasificación del español como una lengua de segunda categoría, considerada inadecuada para el lenguaje científico y filosófico, es el resultado de una

jerarquización interna de la expansión occidental, impulsada por movimientos migratorios “originarios de áreas colonizadas por los imperios español y británico y por las configuraciones nacionales contemporáneas y posteriores al siglo XIX” (Mignolo, 2020, p. 293). A este conjunto de fenómenos el autor asocia el término transculturación, que comprende “el énfasis en las fronteras, las migraciones, el plurilingüismo y la multiculturalización, así como la creciente necesidad de conceptualizar las lenguas, los procesos de escritura y lectura, y las literaturas transnacionales y transimperiales”; es decir, esta “contamina el lugar de la enunciación” (Mignolo, 2020, p. 293).

En este ámbito, el uso del inglés, especialmente en la edición traducida al portugués utilizada en esta investigación, como lengua dominante del sistema global contemporáneo, está directamente asociado al territorio y a la cultura, ya sea por los procesos de desplazamiento, pérdida o reconfiguración identitaria de los personajes en la narración. El paso de Qüity y Cleo hacia el “Primer Mundo” se vincula al cambio lingüístico, puesto que, en un determinado momento histórico, “las lenguas necesitaban estar asociadas a “culturas” y “territorios”” (Mignolo, 2020, p. 295). Podemos destacar algunos ejemplos de la obra en los que la inserción de la lengua inglesa forma parte del acto de rememoración, ya en territorio estadounidense, de los episodios vividos en El Poso: “en el humus sin igual / de esta pampa singular / empezamos a cavar / y nos brotó un manantial: / más fuerte que hidratante, / fuente de agua mineral / milagrosa y refrescante / como las waves del Jordán” (Cabezón Cámara, 2023, p. 66. Énfasis nuestro). En este pasaje, la combinación entre español, inglés y referencias bíblicas (“Jordán”) pone de manifiesto la articulación de repertorios culturales religiosos, locales y globales (*waves*). A continuación, destacamos otro ejemplo:

No era solo por el déficit que marcábamos la diferencia: lo que sobraba tampoco reflejaba el *country* de Adán y Eva. Nadie espera un Edén que huel a mierda, por citar una de las abundancias que impedían cualquier espejamiento. Es que oler a mierda no es simplemente feo; oler a mierda es oler a descomposición, a una muerte *in progress* (Cabezón Cámara, 2023, p. 77. Énfasis nuestro).

En el fragmento, la expresión *in progress* introduce un vocabulario propio de los discursos técnicos, en contraste con la descomposición descrita. La *villa* es comparada con el Edén, pero con un Edén que “huele a mierda”, “a descomposición” continua; es decir, entregado a la degradación: “en el mundo quedaron muchos árboles, como se sabe, pero de ese tipo ya no hay más. En las *villas*, en particular, no hay árboles de ninguna clase. El Poso no era la

excepción” (Cabezón Cámara, 2023, p. 76). Esta analogía con un espacio sagrado también implica una transformación de las figuras de autoridad religiosa, puesto que “la única semejanza con el jardín del Edén es la cercanía de la divinidad, porque Nuestra Señora tiene algo de diosa, aunque no forme parte de la Santísima Trinidad y sea mucho más joven que Jehová” (Cabezón Cámara, 2023, p. 76). En este sentido, la centralidad de una figura femenina - y su mediación a través del cuerpo travesti de Cleo - pone en cuestión las estructuras patriarcales del imaginario cristiano, ya que lo sagrado vuelve a situarse en cuerpos e identidades disidentes.

De acuerdo con Mignolo (2020, p. 301), el lenguajear es entendido como “el acto de pensar y escribir entre las lenguas”, nos aleja de la noción de que la lengua constituye un sistema de reglas y nos acerca a la idea de que “el habla y la escritura son estrategias para orientar y manipular los dominios sociales de interacción” (Mignolo, 2020, p. 301). Al mismo tiempo, se abren fisuras tanto dentro de las lenguas como entre ellas, como ocurre con “el español en la Península Ibérica en contacto con los “dialectos” españoles y, en los Andes, con las “lenguas amerindias”; o el inglés en Inglaterra y en el Caribe, en contacto con las lenguas criollas”. En la experiencia fronteriza y migratoria (Anzaldúa, 2019; 2022), se vive y/o se nace entre lenguas, como se evidencia en el siguiente fragmento:

[...]
 para el Torito la vida
 from beginning to the end
 siempre fue tan jodida,
 entonces lo hicieron perecer
 en un abrojo de Florida.
 El maldito american dream,
 fue la muerte para él:
 le cortaron la garganta,
 la música y la bebida. [...] (Cabezón Cámara, 2023, p. 98).

En el fragmento anterior, la alternancia entre el portugués y el inglés (“*from the beginning to the end*”, «*american dream*”) representa la práctica del lenguajear descrita por Mignolo (2020). Sin embargo, la inserción del inglés no funciona como un marcador de prestigio social, sino como un indicador de violencia y precariedad, ya que el *american dream* aparece asociado a la muerte cruel de Torito. Cleopatra y Qüity, ya instaladas en Fort Lauderdale, componen estos versos para el personaje y los recitan durante su velorio:

[...]
Voy a cantar una historia loca
que le ocurrió a Torito:
lo encontramos bien chiquito
en medio de la *villa*
y fue *for ever and ever*
que se quedó en la familia.
De gauchitos huérfanos está lleno
este pampa asesino:
nobody que los proteja
y *without dog* que les ladre
andan los bebés sin padre
como anduvieron *before*
los *babies* de Agamenón:
¿Cómo podré dirigir
las oraciones *to my father*? [...]
(Cabezón Cámara, 2023, p. 97).

La alternancia lingüística (“*for ever and ever*”, “*nobody*”, “*without dog*”, “*to my father*”) presente en el fragmento anterior se inscribe en un contexto de duelo y violencia, haciendo que la presencia del inglés incorpore elementos del imaginario global (vinculado al *american dream*), al mismo tiempo que pone de manifiesto hasta qué punto ese imaginario resulta inadecuado para las experiencias de los personajes. Además, el uso reiterado de palabras en inglés combinado con el registro oral produce un efecto de extrañamiento, ya que ninguna de las lenguas se establece como norma. Esta inestabilidad refuerza la condición fronteriza de la enunciación en la obra, incluso en su proceso traductológico, caracterizada por la coexistencia de repertorios culturales distintos y por la imposibilidad de pertenecer a un único sistema (Anzaldúa, 2019; 2022).

Por lo tanto, al formar parte de un campo de disputa territorial y geopolítica, el lenguaje en la obra refleja, además de la experiencia fronteriza de los personajes, la producción de formas de existencia que desafían los patrones culturales y de género. En este sentido, resulta fundamental comprender el lenguaje como una práctica inseparable de los cuerpos y de los territorios que lo producen, aspecto que será discutido, a partir de Segato (2016), en los siguientes apartados de este artículo.

3 Oralidad, territorio y desobediencia de género

Partiendo de las perspectivas discutidas anteriormente, la oralidad puede comprenderse como una marca fundamental de la territorialidad del lenguaje, en la medida en que inscribe, en las formas de hablar, las relaciones sociales, culturales y políticas propias de determinados espacios. Desde esta perspectiva, podemos afirmar que el lenguaje participa en la constitución simbólica del territorio. Como sostiene Rita Segato (2016), el territorio y el cuerpo se configuran como superficies de inscripción del poder, en las que se materializan relaciones de dominación y resistencia. Del mismo modo, los discursos de la violencia constituyen también formas de enunciación implicadas en la producción de subjetividades, de manera que “la violencia constituida y cristalizada en forma de sistema de comunicación se transforma en un lenguaje estable y pasa a comportarse con el casi-automatismo de cualquier idioma” (Segato, 2016, p. 45).

En *Nuestra Señora del Barraco* (2023), esta dinámica se manifiesta en Cleo, ya que la narrativa articula, en el personaje, territorio, género y disidencia, constituyéndose como un espacio de desobediencia tanto a las normas lingüísticas como a los patrones normativos de género y sexualidad. De este modo, la desobediencia lingüística, especialmente en los contextos de opresión de género, también implica la delimitación de un territorio de resistencia y de un lenguaje que se sobrepone al modelo normativo que actúa de manera domesticadora, apropiadora e invasiva sobre el cuerpo-territorio de la mujer (Segato, 2016).

La violencia de género se estructura como un sistema de comunicación compartido, en el cual “el agresor y la colectividad comparten el imaginario de género, hablan el mismo lenguaje, pueden entenderse” (Segato, 2016, p. 38). En la obra de Cabezón Cámara (2023), Cleo altera esta estructura tanto en el plano lingüístico (a través de las marcas de oralidad) como en el plano del género. En consecuencia, el lenguaje opera como una forma de afirmación de su cuerpo-territorio y, al mismo tiempo, como una reivindicación de la reestructuración de la *villa*. Este aspecto puede observarse cuando Cleo, al hablar con la Virgen, expone a la población la idea de iniciar un proyecto de piscicultura para la organización económica local, momento en el que su discurso produce efectos concretos sobre el territorio: “[...] escribí eso, que es la explicación de la Virgen, no cualquier boludez que se te ocurra: que teníamos que usar el descampado para hacer piscicultura, eso fue lo que dijo” (Cabezón Cámara, 2023, p. 63).

Cleo, haciendo uso de su autoridad espiritual y de su travestilidad, transforma las estructuras de la *villa* y promueve la inclusión de una diversidad de personas en las actividades comunitarias. El contraste con las instituciones normativas es evidente: después de un temporal que arrasó con todo, la Iglesia repartió “las cosas como quiso, sin respetar la propiedad anterior al temporal, seguramente para evitar polémicas sobre su injerencia en ese terreno [...]. Ahora, cuando hay tormenta, cierran las puertas del templo, guardan las campanas y se van a mirar televisión” (Cabezón Cámara, 2023, p. 67). Esta actitud refuerza el contraste con la gestión de la protagonista, quien, tras el hallazgo de numerosos restos óseos humanos sepultados por la tierra a causa de las inundaciones, privilegia el trabajo colectivo:

Agregamos una comisión más a todas las que ya teníamos: travestis, paraguayos, pibes, peruanos, evangélicos, bolivianos, ucranianos, porteños, católicos, putas, correntinos, umbandistas, cartoneros, santiagueños y todas las combinaciones posibles; la nueva comisión histórica se encargó de trabajar con los arqueólogos, que estaban felices de poder enseñar su ciencia a la comunidad, y la comunidad, encantada de aprender algo que no fuera un curso ofrecido con vistas a conseguir oportunidades de trabajo (Cabezón Cámara, 2023, p. 69).

En este contexto, la travestilidad del personaje emerge como una categoría fundamental, pues, además de desestabilizar su propio lugar en el mundo, produce efectos semejantes en el espacio social en el que se inserta, desafiando el sistema moderno/colonial de género. De este modo, la poética de la territorialidad construida en el texto está necesariamente vinculada a la existencia de Cleo como mujer travesti, lo que pone de manifiesto cuestiones como la jerarquía de género y la sujeción social (Segato, 2025). Al privilegiar una forma de lenguaje objetiva y directa, sin pudores ni reglas de cortesía, en la construcción de Cleo, Cabezón Cámara (2023) rebate dichas jerarquías, especialmente en el orden de lo simbólico, “es decir, el orden de la estructura que organiza los significantes de la vida social”, el cual “es de “naturaleza patriarcal”, y el orden patriarcal es, por definición, jerárquico y controlado por la presencia del poder simbólico encarnado en la figura del padre” (Segato, 2025, p. 70).

En una lógica binaria (que asocia lo femenino y lo masculino con la dicotomía biológica mujer/hombre) es recurrente una ideología que asigna papeles predeterminados a los géneros, aquello que Segato (2025) denomina “ficción dominante”, es decir, una escena originaria de lugares previamente establecidos. En contraposición, en la narrativa, la “matriz sexo-género” y los roles que de ella se derivan son cuestionados por Cleo en un diálogo con Qüity, como puede observarse en la siguiente cita: “¿De qué mierda pensás que vivimos las travestis, mi amor? ¿Te

creés que es como un aviso buscando secretaria en el diario, que vas y te dicen “bienvenida, señorita”? ¿Vos alguna vez viste a una travesti trabajando en una empresa, eh?” (Cabezón Cámara, 2023, p. 72).

Cleo enfatiza la denuncia de las condiciones de exclusión vividas por sujetos travestis, al imponer la imposibilidad de inserción en espacios formales de trabajo, lo que permite comprender su actuación en el trabajo sexual antes de la aparición sagrada. Asimismo, se revelan las contradicciones y los efectos concretos de la “ficción dominante”, demostrando que las normas de género, además de determinar roles sociales, producen desigualdades. Cleo demuestra un conocimiento del mundo acerca de las jerarquías, a partir de sus experiencias de violencia y sometimiento, de modo que su conciencia sobre el territorio excede el espacio geográfico. Para ella, el territorio incluye, igualmente, relaciones de género, raza y clase:

Festejábamos cuando no era una de esas matanzas, porque nos disparaban como a esos patitos de lata de los parques de diversiones que se instalaban cerca de la *villa* cuando yo era chica; nos tiraban como si fueran a ganar algún premio. A veces me los imaginaba – cuando ya me había convertido en una niña–, recibiendo un peluche por cada negro muerto. Porque nos disparaban por eso, mi amor: porque éramos negros, pobres, maricas, machos, porque se acostaban con nosotros o porque no se acostaban [...] (Cabezón Cámara, 2023, p. 87).

En esta dirección, las prácticas discursivas y corporales de Cleo pueden comprenderse como formas de desobediencia al sistema moderno/colonial de género, según Lugones (2020). La autora sostiene que existe una insuficiencia en el tratamiento de las cuestiones de género en lo que respecta al estudio sobre la colonialidad formulado por Quijano (2019), quien nos proporciona “una comprensión compleja de la organización del trabajo” (Lugones, 2020, p. 59). A partir de ello, destaca la necesidad de una mirada interseccional que “revela lo que no conseguimos ver cuando categorías como género y raza son concebidas separadas una de la otra” (Lugones, 2020, p. 59). En diálogo con lo propuesto por Segato (2025), la estudiosa afirma que “aunque en la modernidad eurocéntrica capitalista todos/as seamos racializados/as y se nos asigne un género, no todos/as somos dominados/as o victimizados/as por este proceso”, de modo que “el proceso es binario, dicotómico y jerárquico” (Lugones, 2020, p. 60).

En la narrativa, la travestilidad de Cleo contrapone la comprensión de Quijano (2019), quien “entiende el sexo como atributos biológicos que pueden ser elaborados como categorías sociales” (Lugones, 2020, p. 61). De esta manera, desde una perspectiva interseccional, es posible ubicar al personaje en un espacio de poder que corresponde a una autoridad espiritual y

a una representación ficticia de categorías fusionadas de manera indisoluble, las cuales desobedecen dichas jerarquías: “[...] yo sé que soy famosa porque hablo con la Virgen y no por las tetas, aunque las tengo –y bien grandes, además” (Cabezón Cámara, 2023, p. 21). En este enunciado, por ejemplo, el personaje desplaza el foco del cuerpo (tradicionalmente asociado a la objetificación femenina) hacia su capacidad de mediación de lo sagrado, redefiniendo los criterios de su reconocimiento social, aspecto que subvierte las expectativas sobre un cuerpo travesti en el marco del pensamiento moderno/colonial.

Así, la obra, al inscribir en el habla de Cleo experiencias atravesadas por la violencia, la exclusión y la reorganización colectiva, revela que los modos de enunciación participan activamente en la producción de subjetividades y en la reconfiguración de las relaciones sociales. Por lo tanto, la travestilidad del personaje evidencia los límites de la matriz moderna/colonial de género al instaurar formas de autoridad y pertenencia que escapan a las jerarquías normativas.

Consideraciones finales

El análisis desarrollado permitió comprender que, en *Nuestra Señora del Barraco* (2023), el lenguaje se constituye como un espacio político y estético de articulación entre territorialidad, género y disidencia, en el cual se inscriben experiencias marcadas por la violencia colonial/estatal y la reconfiguración identitaria. Al explorar la oralidad, la hibridación de registros y la alternancia lingüística entre el portugués y el inglés, la obra de Cabezón Cámara (2023) demuestra que los modos de enunciación reflejan contextos de vulnerabilidad social y participan activamente como formas de sobrevivencia que huyen a las normatividades del modelo moderno/colonial/patriarcal. A través del tránsito traumático entre el territorio de la Villa (El Poso) y el escenario del exilio en Miami, la narrativa evidencia cómo estas categorías espaciales están sometidas a las desigualdades de las relaciones de poder que se manifiestan en el propio lenguaje. Se revela, así, una poética territorializada que desafía la estabilidad de las fronteras geopolíticas y culturales entre centro y periferia, lo local y lo global.

Partiendo de las perspectivas de Anzaldúa (2019; 2022) y Mignolo (2020), la transculturalidad y el bilingüismo presente en la traducción brasileña de la obra funcionan como la expresión de una conciencia mestiza y de una lengua salvaje (*wild tongue*), de modo que la

inserción del inglés, en momentos de duelo y violencia, denuncia las consecuencias del capitalismo global en la vida de sujetos marginalizados. Esta inestabilidad translingüística permite que la escritura de los márgenes contamine, como afirma Mignolo (2020), el lugar de enunciación hegemónico, convirtiendo el lenguaje en una práctica inseparable de los cuerpos disidentes que lo territorializan.

La travestilidad de Cleo se convierte en el eje central de la contestación al sistema moderno/colonial de género propuesto por Lugones (2020). Al unir de forma indisoluble su identidad de género y sus categorías de raza y clase con la mediación directa de lo sagrado, representado por la Virgen María, Cleo desplaza los parámetros tradicionales de reconocimiento, autoridad y pertenencia. En la misma dirección, la desobediencia a las normas de género y sexualidad, conforme a Segato (2016; 2025), interrumpe la lógica patriarcal que utiliza la violencia física y simbólica como forma de control y domesticación de las mujeres y de las identidades disidentes. De este modo, se sostiene que la actuación de Cleo como figura política y espiritual reconstruye el propio espacio de la villa a partir de la colectividad, la piscicultura y la solidaridad afectiva, convirtiéndola en una líder comunitaria.

Por último, la obra reposiciona la periferia como un lugar legítimo de enunciación. La traducción brasileña, al hibridar el imaginario periférico del “barraco” con la devoción nacional a “Nossa Senhora”, pone de relieve la territorialización de la recepción de la obra en el país y fortalece el desplazamiento semántico con ese propósito. Así, la proyección de la santidad y del milagro popular sobre una corporalidad travesti constituye, al mismo tiempo, una profanación y una resignificación de los cánones religiosos, sobre todo a través de la relación entre cuerpo, lenguaje y territorio. Por lo tanto, Cabezón Cámara (2023) expone los límites del sistema moderno/colonial de género y proyecta otras posibilidades de existencia, incluso vinculadas a lo sagrado, lo que reafirma la potencia de los márgenes como espacios de creación.

CRediT

Reconocimientos: no se aplica.

Fondos de investigación: no se aplica.

Conflictos de intereses: Los autores certifican que no tienen ningún interés comercial o asociativo que represente un conflicto de intereses en relación con el manuscrito.

Aprobación ética: no se aplica.

Contribuições dos autores:

ALVES, Yasmin de Andrade.

Conceptualización, Curaduría de datos, Análisis formal, Adquisición de fondos, Investigación, Metodología, Administración del proyecto, Recursos, Software, Supervisión, Validación, Visualización, Redacción - borrador original, Escritura - revisión y edición.

Referencias

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands: La Frontera. The New Mestiza*. São Francisco: Aunt Lute Books, 2022.

ANZALDÚA, Gloria. La conciencia de la mestiza / Rumor a uma nova consciência. In.: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 323-339.

CABEZÓN CÁMARA, Gabriela. *Nossa Senhora do Barraco*. Tradução de Silvia Massimini Felix. São Paulo: Moinhos, 2023.

CAMINADA ROSSETTI, Lucia; NOGUERA, Valeria. Desplazamientos del espacio rural y transformaciones corporales en Las aventuras de China Iron de Gabriela Cabezón Cámara. *Confluente: Rivista di Studi Iberoamericani*, Bolonha, v. 17, n. 1, p. 270-285, 2025. DOI: 10.6092/issn.2036-0967/18802. Disponível em: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/18802>. Acesso em: 8 jun. 2026.

DESTÉFANIS, Laura. Nomadismos simbioses hacia la Tierra sin Mal: Las aventuras de la China Iron. *Confluente*, Bologna, v. 14, n. 2, p. 55-73, 2022. DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/15391>. Disponível em: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/15391>. Acesso em: 8 jun. 2026.

DOMÍNGUEZ, Nora. Movimientos ficcionales y no ficcionales de la violencia. Crímenes de mujeres. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 23, n. 1, p. 137-147, jan./abr. 2013. DOI: 10.17851/2317-2096.23.1.137-147. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18528>. Acesso em: 8 jun. 2026.

FLEISNER, Paula. O deserto era parecido a um paraíso: aventuras pós-humanas em uma novela de G. Cabezón Cámara. *Veritas* (Porto Alegre), Porto Alegre, v. 65, n. 2, e37839, p. 1-13, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1984-6746.2020.2.37839>. Acesso em: 8 jun. 2026.

GEREMEK, Zuzanna. Entre el cuerpo y el lenguaje: "Romance de la Negra Rubia" de Gabriela Cabezón Cámara como "la gauchita". *Itinerarios: Revista de Estudios Lingüísticos, Literarios, Históricos y Antropológicos*, Varsóvia, n. 34, p. 139-157, 2021. DOI: 10.7311/ITINERARIOS.34.2021.05. Disponível em: <https://itinerarios.uw.edu.pl/article/156513/es>. Acesso em: 8 jun. 2026.

LUGONES, María. Colonialidade de gênero. In.: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 52-83.

MIGNOLO, Walter D. "Uma outra língua": mapas da linguística, geografias literárias, paisagens culturais. In.: _____. *Histórias locais/projetos globais: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

QUIJANO, Aníbal. *Ensayos en torno a la colonialidad del poder*. Buenos Aires: Ediciones del Siglo, 2019.

SEGATO, Rita. *As estruturas elementares da violência*. Ensaios sobre gênero entre a antropologia, a psicanálise e os direitos humanos. Tradução de Danú Gontijo, Livia Vitenti e Marianna Holanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2025.

SEGATO, Rita. *La guerra contra las mujeres*. Madri: Traficantes de Sueños, 2016.



Revista Letras Raras

ISSN: 2317-2347 – v. 15, n. 2 – e7710 (2026)

Todo o conteúdo da RLR está licenciado sob Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional