



## MASCULINO-FEMENINO. TENSIONES DISCURSIVAS EN LAS RELACIONES DE SEXO-GÉNERO DE LOS AÑOS 1960-1970

*Male-Female. Discursive tensions in sex-gender relationships in the 1960-1970s*

**Damián Antúnez Harboure**

[dantunez@hum.unrc.edu.ar](mailto:dantunez@hum.unrc.edu.ar)

*Universidad Nacional de Río Cuarto (UNRC) - Argentina*

*Recibido: 28-12-2020*

*Aceptado: 12-05-2021*

### **Resumen**

Los años 1960 dan cuenta de la emergencia de esa nueva categoría sociológica denominada *juventud*. En ese proceso tendrán lugar una serie de rupturas socio-culturales que quedarán plasmadas tanto en los espacios estéticos-artísticos como en el de las relaciones de sexo-género. En este trabajo se abordará la crisis de las identidades de sexo-género que irrumpe con la segunda ola del feminismo y la revolución sexual, con fundamento en el Análisis Crítico del Discurso. Para ello se abordarán fuentes como el film *Masculino-Femenino* de Jean Luc Godard, reportajes a la cantante folk estadounidense Joan Báez y al guionista argentino de telenovelas Abel Santa Cruz y un artículo de la argentina Virginia Erhart sobre los folletines de la escritora española Corín Tellado.

**Palabras clave:** masculino; femenino; sexo-género; sociocultural; política; juventud; amor.

### **Abstract**

The 1960s account for the emergence of that new sociological category called *youth*. In this process take place a series of socio-cultural ruptures that will be reflected in aesthetic-artistic spaces and in that of sex-gender relations. This work will address the crisis of sex-gender identities that erupts with the second wave of feminism and the sexual revolution, according to the theoretical framework of the Critical Discourse Analysis. For this, it will be analyzed sources such as the *Male-Female* film by Godard, reports on the American folk singer Joan Báez, the Argentine scriptwriter Abel Santa Cruz and a publication by the columnist Virginia Erhart about the serialized novels of the Spanish Corín Tellado.

**Keywords:** male; female; sex-gender; sociocultural; politics; youth; love.

## 1. Introducción: metodología y tratamiento documental

El modelo civilizatorio occidental estadounidense alcanza un grado de crisis expectante con el cuestionamiento interno juvenil a la guerra de Vietnam, al tiempo que el foquismo revolucionario cubano rompe el *statu quo* del denominado entendimiento pacífico entre EEUU y la URSS. Al mismo tiempo, la agudización de la contradicción capital-trabajo a escala planetaria en términos de lo que desde la tradición trotskista se conoce como la *teoría del desarrollo desigual y combinado* conduce a un emergente proceso de modernización socio-cultural que vincula al denominado mundo capitalista desarrollado con buena parte del denominado Tercer Mundo en la emergencia de esa nueva categoría sociológica denominada *juventud*. Este nuevo actor social, nacido al calor de un salto cualitativo en el desarrollo de la lucha de clases, irá desarrollando en poco más de una década un raudo proceso de transición desde esa primigenia condición a su ulterior de actor político, al ritmo de una creciente radicalización ideológica, incorporándose paulatinamente a una práctica social revolucionaria anticapitalista-antiimperialista (Pujol, 2007).

En ese proceso de conformación del actor social y político *juventud* tendrá lugar una serie de cambios y rupturas socio-culturales que quedarán plasmados tanto en los espacios estéticos y artísticos como en el de las relaciones de sexo-género; donde elementos como la píldora anticonceptiva, a disposición de sectores cada vez más amplias en el mundo urbano occidental, contribuirá de manera taxativa a impulsar el denominado feminismo de la segunda ola, al habilitar definitivamente la separación entre práctica sexual y práctica reproductiva. La segunda ola del feminismo, plasmada en ensayos literarios icónicos como los de Simone De Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, y Betty Friedan, *La mística de la femineidad*, no puede a su vez escindirse de la denominada revolución sexual. De la mano de la popularización de la píldora anticonceptiva, la revolución sexual abrió un espacio fundamental para la materialización de las demandas por la igualdad en las relaciones de sexo-género abriendo inclusive, aunque aún muy tímidamente, una grieta en el binarismo de sexo, para el ulterior desarrollo de las disidencias sexuales<sup>1</sup>.

En esta oportunidad, abordaremos la tensión masculino-femenino en clave de la crisis de las identidades de sexo-género que despunta en el mundo occidental hacia finales de la década de 1960 a través del denominado Análisis Crítico del Discurso (ACD), en la configuración de las prácticas discursivas de sexo-género (West, Lazar y Kramarae, 2001) vinculando discurso y política, por la vía del análisis lingüístico del discurso político (Chilton y Schäffner, 2001). Así, el objetivo central de este trabajo es el análisis de las diversas tramas discursivas que surgen de las fuentes abordadas, apoyados tanto en el análisis lingüístico del discurso político (Chilton y

---

<sup>1</sup> Seguimos la estructura de los estudios anglosajones que ubican la segunda ola del feminismo entre los albores de los años 1960 y los finales de los '80 del siglo XX, cuando se inicia en EEUU el Movimiento de Liberación de la Mujer (Burkett, 2018).

Schäffner, 2001) —teniendo presente los niveles pragmático, semántico y sintáctico del discurso— como en la consideración de los distintos testimonios como sistemas discursivos en términos del ACD (Van Dijk, 1999). Esto nos va a permitir abordar el segundo gran objetivo propuesto: plantear la relación Discurso-Poder-Control Social, abriendo también la perspectiva de género en el estudio de las relaciones de poder que se dan entre los géneros, en tanto relaciones social e históricamente constituidas que atraviesan todo el entramado social y se articulan con otras relaciones sociales (Gamba, 2007). En definitiva, vamos a profundizar en la relación Discurso-Poder, concentrándonos en un tipo particular de poder, el poder social, definido como «una relación específica entre sujetos, grupos sociales o instituciones», tomando las relaciones de poder personal en el marco de su pertenencia a colectivos o grupos sociales (Van Dijk, 2001: 40).

Con este instrumental teórico propongo un abordaje textual que comenzará con el análisis del discurso que surge del lenguaje cinematográfico de Jean Luc Godard en *Masculino-Femenino*<sup>2</sup> -en tanto condensación de esa tensión universalizada por el lenguaje del cine en la irrupción misma de la revolución juvenil de la segunda mitad de la década del sesenta-, para encarar posteriormente el análisis de tres textos de la revista *Crisis*, publicación argentina vinculada a lo artístico-literario desde una posición política latinoamericanista-liberacionista de los años 1973 a 1976, dirigida por el escritor uruguayo Eduardo Galeano, con fuerte implantación en los sectores que podríamos caracterizar como los grupos más avanzados en términos de los cambios socio culturales de la época, en el marco de la denominada *Nueva Izquierda* de los años sesenta-setenta<sup>3</sup>.

Los textos seleccionados contrastan dos entrevistas, una a la cantante folk estadounidense Joan Báez (diciembre de 1974), referente musical-cultural de la izquierda liberacionista latinoamericana, con otra al guionista argentino de telenovelas Abel Santa Cruz (marzo de 1975), ícono de los guiones o libros de las novelas televisivas dirigidas a la contención de los sectores medios y populares dentro de los parámetros culturales conservadores requeridos por una clase gobernante necesitada de dispositivos de control social y, finalmente, con un artículo de la periodista argentina Virginia Erhart sobre la escritora española de novelas de amor “folletinesca”

---

<sup>2</sup> *Masculino, femenino (Masculin, féminin)*, Jean-Luc Godard, co-producción Francia-Suecia, 1966. Actor/actriz protagónicos: Jean-Pierre Léaud y Chantal Goya. Género: Drama. Corriente cinematográfica: *Nouvelle Vague*.

<sup>3</sup> La *Nueva Izquierda* latinoamericana refiere tanto a un movimiento político como socio-cultural enclavado en los años sesenta con la conformación de una militancia juvenil anticapitalista proveniente de ámbitos que, en décadas anteriores, habían sido anticomunistas como es el caso de los católicos sensibilizados por las luchas sociales. Así, se formaron nuevas organizaciones militantes juveniles que se rebelaron contra las direcciones de los partidos de la izquierda tradicional, atravesadas por una visión evolucionista de la revolución o la transformación social o, directamente, rompieron con ellos. En definitiva, la *Nueva Izquierda*, más cercana a las ideas del Che Guevara y del denominado *foquismo* cubano, sostenía que, en el contexto de hambre y pobreza que caracterizaba a América Latina, primero debían generarse las *condiciones subjetivas*, es decir la preparación política y militar para la toma del poder, antes que atender a la evolución de las *condiciones objetivas* o a las *leyes de la infraestructura*.

Corín Tellado y la literatura de consumo (enero de 1974). En este marco, la revista *Crisis* actuará de hilo conductor desde lo contextual al situarnos en el complejo proceso político argentino de 1973 a 1976, cuando el actor *juventud* ha devenido en actor político, con todo lo que ello implica en términos de la tensión que la práctica político-revolucionaria genera en el desenvolvimiento del arte y la cultura. Es entonces cuando los parámetros socio-culturales que tejen las relaciones de género-sexo en la conformación del actor *juventud* muestran signos concretos de una crisis que podemos analizarla a la luz de unas masculinidades que comienzan a ser interpeladas cuando la segunda ola del feminismo y los efectos de la revolución sexual toman todo su vigor en los países centrales.

En todos los casos, las fuentes elegidas para este ACD obedecen a su capacidad de condensar las tensiones discursivas masculino-femenino. La película de Godard abre ya en 1966 el terreno de esta crisis con unos diálogos que iluminan las referidas tensiones que luego retomaremos con las otras fuentes de los primeros años setenta. Allí estarán, en sus singularidades, el reportaje a Joan Báez como ese referente cultural-musical de la *Nueva Izquierda* o, desde una posición conservadora o reaccionaria, los guiones televisivos de Abel Santa Cruz o las novelas folletinescas de Corín Tellado.

## **2. Masculino-femenino o el género en el discurso**

Tal como lo señala el crítico de cine Richard Brody, en *Masculino-Femenino* Godard logra desdramatizar el guion que está filmando al punto de documentar un momento socio-histórico, haciendo que sus actores, principalmente Jean Pierre Léaud (Paul) y Chantal Goya (Madeleine), encarnen casi sin mediación los eventos, preocupaciones y contradicciones de la *juventud francesa -en formación-* de 1965 (Brody, 2008). Un año, si se quiere, transicional, cuando Mitterrand enfrentaba por primera vez a De Gaulle en unas elecciones presidenciales y la mujer votaba por primera vez, aunque aún no se había legalizado la píldora anticonceptiva y menos todavía el aborto, hecho que recién ocurriría con la Ley Veil en 1975.

En este film Godard vuelve crudamente evidentes los contrastes entre los estilos del habla de las mujeres y los varones en el marco de una *juventud* que, como el propio guión lo subraya, se presenta de manera binaria entre *les enfants de Marx et du Coca-Cola* (los hijos de Marx y de la Coca-Cola) Así las preocupaciones políticas en clave emancipatoria (cosmovisión capitalista, socialismo, guerra, control de la natalidad) son presentadas de la mano de secuencias cotidianas que unen el despertar de la liberación sexual, las costumbres de una *juventud* en pleno proceso de conformación identitaria y hasta el absurdo mismo que acompaña la vida cotidiana juvenil en

ese contraste de preocupaciones donde se mezcla: cuerpo femenino, atracción sentimental/sexual, moda, música y productos comerciales.

Todo esto presentado en una estudiada estructura de imágenes y sonido que develan los “artefactos” de la vida juvenil francesa -con su proyección occidental- de los años sesenta, que por momentos vuelve caótica la estructura narrativa al entremezclarse el romance o atracción de Paul hacia Madeleine y sus amigas y compañeras de piso (Elisabeth y Catherine). En lo que concierne al sonido, es curiosa su rudeza, como si deliberadamente se hubiera desistido de limpiarlo en una post-producción. Entonces, un cierto caos sonoro permite confundir el habla de los protagonistas con el sonido ambiente o con la música, pero también vemos como, por momentos, ese sonido baja o se corta con la irrupción de voces en *off*.

Es evidente que esta combinación de recursos genera un tipo de discurso crudo que nos permite atender simultáneamente al análisis de contenido, al socioeconómico y al propiamente textual, prestándole una particular atención a los niveles lingüísticos: pragmático, semántico y sintáctico (West, Lazar, Kramarae, 2001 y Chilton, Schäffner, 2001). Veamos entonces como se articula este discurso en tres escenas seleccionadas para su análisis: la lectura en *off* de los apuntes de Paul en el café; la entrevista a Elsa Leroy a cámara fija frente a una ventana; la voz en *off* de Paul sobre la decepción de sus experiencias como espectador de cine junto a Madeleine.

La escena inicial de Paul en el Café actúa a un tiempo de prólogo y hoja de ruta del plan cinematográfico de Godard: *Masculino-Femenino* en quince hechos precisos. Es así que el cineasta francés eligió como protagonista y nexos comunicantes del film a ese actor símbolo de la fase iniciática de la *nouvelle vague*, Jean Pierre Léaud, para componer ese mundo juvenil binario masculino-femenino. Esto quiere decir, en primer lugar, que el hilo conductor del guion no es compartido de manera paritaria con el rol femenino de Chantal Goya en el papel de Madeleine. En segundo lugar, debemos remarcar que la declaración inicial de Paul es sintomática al advertir al espectador que lo que se va a ver es una suerte de cuadro cotidiano sin límites en lo que respecta a esa monotonía propia del trabajo, de las actividades cotidianas, a partir de la vida de un joven de Marsella, anónimo, sin ningún tipo de marca particular, pero con un propósito muy claro: procurar compartir la vida con otros jóvenes -en este caso, las jóvenes antes mencionada con las que se genera un romance a tres bandas-, ya que confiesa no poder estar solo. Entonces, en tercer lugar, aparece el tema de una cierta lucha juvenil contra la soledad en un esfuerzo de conexión, de búsqueda de entendimiento entre varones y mujeres, que a su vez, a partir del funcionamiento mismo del sistema socioeconómico situado en esa juventud francesa de mediados de los años sesenta, da por resultado un tipo de conformación femenina signada por ciertas preocupaciones vitales que la condicionan aún en medio de una revolución sexual que comienza a desamarrarla de una cerrada monogamia.

Por el contrario, ese mismo sistema socioeconómico le da forma a un patriarcado que, no sin ponerse en cuestión, modela a un hombre que introduce un discurso centrado en la crítica marxista del capitalismo, que se cuestiona la relación entre sexo, reproducción y placer; mientras

la mujer, en el rol subalterno de Madeleine, pone en práctica aquella ruptura con la monogamia, pero al parecer sin tomar los recaudos necesarios, ni problematizar la cuestión. Así, el resultado de sus múltiples y variadas relaciones sexuales al final del film es que termina quedando embarazada.

Pero, precisamente, en ese compartir con otros la vida cotidiana, Paul anuncia que nunca dos miradas que se cruzan pueden no dejar huellas en términos vitales. Ahora bien, a renglón seguido, Paul anuncia que la luz baja y por tanto comienza la escena. Allí entonces lo masculino va a irrumpir en el mundo femenino, conectando, mirando, interpelando, al tiempo que, como un búmeran, va a verse interpelado por un discurso femenino de tipo intimista que contrasta con las preocupaciones político-sociales de lo masculino en el personaje de Paul (o también en el de su camarada y amigo) o con la indagación del deseo femenino que se le vuelve tan inescrutable y que lo lleva a adoptar recursos propios del lenguaje del humor o a ampliar el campo comunicacional por la vía de la corporalidad o bien apelando a la seducción por la vía del absurdo. No obstante, pareciera que en el cruce de miradas las huellas que se dejan no acaban de conectar los discursos, al discurrir por vías separadas.

Así, al desplegarse las escenas va a ir quedando claro el lugar del sistema socioeconómico y el de los contenidos temáticos en la conformación de ese mundo binario masculino-femenino que se sostiene a lo largo del film, por lo que también será necesario apelar al análisis textual para constatar la diferenciación de la estructura discursiva en Paul con la de Madeleine, para visualizar ese binarismo en su máximo contraste. Se verá entonces un discurso femenino encarnado en Madeleine indudablemente más opaco, cargado de evasivas, indefiniciones, misterio o confesiones de haber mentido. Este formato discursivo de lo femenino queda plasmado en el diálogo de Madeleine y Paul en el baño del trabajo; allí se devela un juego de seducción por parte de Madeleine, por el que ella confiesa haber mentido en su anterior proposición de salir con Paul o en no terminar de responder si le gustaría tener sexo con él.

Ahora bien, agudizando el análisis de la ubicación de lo femenino en el sistema socioeconómico imperante, en los contenidos temáticos y en la estructura del texto, merece un análisis especial la escena del reportaje a la joven Elsa Leroy, recurso que utiliza Godard para contraponer al “hijo de Marx” en el personaje de Paul con los “hijos de la Coca-Cola”. Allí la joven Elsa encarna esa desconexión y desconocimiento de la situación y conflictividad política del momento, su desaprensión respecto al socialismo en contraste con una intuitiva identificación con la sociedad y estilo de vida norteamericanos.

En cualquier caso, estamos frente a un discurso que desde lo textual se compone de oraciones inconclusas, silencios, vacilaciones, imprecisiones y hasta interpretaciones erróneas del sentido de algún término. Desde los contenidos, el discurso se decanta por los gustos, los estímulos y la aceptación acrítica de las propuestas de la sociedad de consumo “a la americana”, siempre con la pretensión de ubicarse en un lugar expectable de la estructura económica del capitalismo occidental. Veamos este fragmento del “Diálogo con un producto de consumo”:

- ¿Qué haces ahí en el periódico [*Jovencitas*]?
- Es algo importante. Fui elegida la chica del año ¿Por qué haces esa pregunta?
- Porque ahora trabajo en IFOP
- ¿Te cambiaste?
- Ganaba poco en el periódico. Ahora trabajo en encuestas. Sí, la sociología me interesa.
- Claro, es apasionante.
- ¿Por qué deseabas ser *chica del periódico*?
- No se, porque tenía ganas, se me presentó la oportunidad. De hecho, no se [...] Me escogieron y lo seré durante un año.
- ¿Por qué es una oportunidad?
- Porque es maravilloso. Tiene muchas ventajas [...]
- ¿Qué ventajas?
- Un montón de cosas. Porque te permite acceder a cosas bellas, como un coche, viajes por todos lados [...]
- ¿A qué te dedicabas?
- Estudiaba.
- ¿Qué estudiabas?
- La preparatoria (BAC)
- ¿No deseas continuar los estudios?
- No, mi vida cambió al momento de ser elegida.
- Prefieres un coche que terminar [...]
- Soy feliz con lo que tengo.
- [...]
- ¿Crees que el socialismo tiene futuro?
- ¿El socialismo? ¿Eso me preguntas?
- Sí.
- No estoy calificada para responder.
- ¿Qué significa para ti?
- No intentaré explicarte, porque no lo haría bien.
- Por ejemplo, si yo te preguntara si prefieres el socialismo o la *vida a la americana* [...]
- ¿Lo distingues?
- Por supuesto.
- Pero, para responderte, [...], es complicado.
- ¿Qué significa la vida a la americana para ti?
- Es tener un ritmo de vida más rápido y con mayor libertad. Muy libre [...] Te digo porque tuve la oportunidad de vivir y conocer, de ir a los EEUU.
- ¿Cómo fue?

- Fue extraordinario, de verdad, fue maravilloso.
- ¿Qué quieres decir con eso? ¿Podrías ser más específica?
- En América todo es diferente. Se vive y se trabaja mucho, pero [...], todo sucede tan rápido. Tienes la impresión de correr sin detenerte. La mujer tiene un papel importante. Eso me gusta, ¿no está mal?, ¿no? (risas)
- Significa algo para ti la palabra *reaccionario*?
- Qué pregunta [...] No lo se, mirá. Para mí es actuar contra algo para [...]
- ¿Es bueno o malo?
- Está bien (risas) No me gustan los conformistas. (Sic)
- Para ti, *Frente Popular* significa algo?
- Esta conversación es horrible (risas)
- ¿Por qué te ríes?
- Porque no deseo contestarte.

Nuevamente, las risas, la posición del cuerpo, el retraimiento, la inseguridad respecto a los temas que salen de lo cotidiano y el atractivo que ejerce sobre Elsa la sociedad de consumo nos remiten a una construcción textual de las mujeres como consumidoras, aun cuando el discurso, por la vía del texto-habla, pone de relieve la necesidad y valoración de la emancipación femenina. El desconocimiento y el desapego de los debates políticos del momento vuelven a hablarnos de una salida de la mujer a la esfera pública sólo en calidad de consumidora.

Ahora bien, si este reportaje a Elsa condensa en Godard ese modelo “hija de la *Coca-Cola*” que refuerza el binarismo con Paul en tanto “hijo de Marx”, la reflexión de Paul sobre el tedio y la decepción acerca del cine que frecuentaba con Madeleine abre un espacio para pensar que la sociedad de consumo a la americana envejece tan rápido como transita por la década de 1960. Entonces, esa feminidad a lo Marilyn Monroe que conlleve una masculinidad que le es *ineludiblemente* funcional parece ya no ser un molde del que pueda valerse una juventud para la cual la revolución -y no la *reacción*, término al que Elsa recurre para explicar lo que entiende por *rebeldía*- se ha colocado como locomotora de la historia. Esta cuestión aparece plasmada con crudeza en el guión de la película en la siguiente reflexión de Paul, el protagonista:

*Íbamos a menudo al cine. Nos estremecíamos al ver la pantalla. Pero la mayoría de las veces, Madeleine y yo, al final salíamos decepcionados. Las imágenes eran antiguas, iban y venían. Marilyn Monroe había envejecido. Estábamos tristes. No era la película que soñábamos. Ni la película que todos llevamos dentro. Ni la que hubiéramos querido hacer... mejor aún, la que secretamente, sin duda, quisiéramos.*



### 3. Joan Báez: Un matriarcado salvaje

Si pudiéramos condensar en una figura pública juvenil femenina esa tensión y al mismo tiempo esa ruptura del binarismo masculinidad-feminidad de lo que da cuenta el film de Godard que hemos analizado, ese personaje podría resumirse en la cantante folk norteamericana Joan Báez. Hija de padre mejicano y madre escocesa, militante pacifista, símbolo de la ruptura con la monogamia y el binarismo sexual burgués, aunque expresión al fin de una perspectiva ideológica indudablemente *petite-bougeoise*, impacta en su gira sudamericana al arribar a la conflictiva y violenta Argentina de finales de 1974.

Los prejuicios, el racismo implícito o explícito, el morbo, el amarillismo periodístico se hacen presa de la cantante folk no más aterrizar en el Aeropuerto Internacional de Ezeiza Ministro Pistarini, tal como lo revela el reportaje ensayístico de la revista *Crisis* (1974b). Es allí cuando arrecian los  *paparazis*  al son de: “Joan Báez, ¿puede explicarle al público por qué no habla español, con un padre mejicano?, ¿por qué tiene la piel oscura si su madre es escocesa? ¿Le gustaría hacer el amor con argentinos?” (*Crisis*, 1974b: 70).

Como si se tratara de un producto comercial exótico en términos de Godard, Joan Báez es sometida también como en *Masculino-Femenino* al análisis del entomólogo en un juego discursivo que da cuenta, tanto en términos de ACD como en el de la tradición de la Escuela de Frankfurt con deslizamientos gramscianos, de unas prácticas vitales que tensionan las relaciones sociales capitalistas y desnudan la crisis en las identidades de sexo-género que las atraviesan (Forgacs, 1988 en Van Dijk, 2001: 371). Una crisis de las relaciones de género-sexo que subyacen discursivamente en el reportaje de Víctor Perera. Veamos el siguiente pasaje de este relato-entrevista:

Después de la comida pude iniciar mi primer verdadero diálogo con ella.

“Me gustas mucho más -le digo- cuando tus instintos generosos superan a tu monstruosa vanidad”

Esto le hace gracia. Es una reina. Así es como se ve, y tolera ocasionales impertinencias de sus cortesanos, siempre que sean inteligentes. De lo contrario pueden rodar cabezas.

Agrega: “Es sabido que no puedo mezclar amistad con atracción sexual: son como agua y aceite. Tengo varios buenos amigos, pero mis contactos sexuales con hombres raramente duran más de dos días”.

—¿Y la relación lesbiana?

—Eso duró un año, pero ocurrió diez años atrás, se trataba de una mujer excepcional.

—¿Y tu ex marido David Harris?

—Fue un error. Todo ese asunto fue una equivocación. Pero es un buen padre para Gabriel. No quiero preguntarle sobre Bob Dylan, ni sus notorias relaciones con adolescentes, pero reflexiono en cambio: “Transformas tus admiradores en acróbatas. Admiras la rapidez y

el ingenio, pero aparentemente desconfías de la inteligencia de tipo reflexivo. Para hacer buena letra contigo debo convertirme en un delfín que hace pruebas fuera del agua”

—Es cierto, me aburro fácilmente, y no aguanto a nadie cerca dándome vueltas con gemidos amorosos. Y sí, soy anti-intelectual, nunca lo he disimulado. Escribí un librito que se llama “Amanecer”, pero no he leído prácticamente ninguno. Absorbo la información que necesito directamente de la gente que respeto. Detesto el tipo de persona académica y rígida.

—Y sin embargo te interesan los universitarios y siempre los quieres tener en las primeras filas y a tus pies.

Levanta una pierna y deja oír una risa sensual: “Por supuesto: quiero ganárselos a las universidades. Las universidades destruyen a la gente, como casi todas las escuelas. Son mis enemigos.” Siento que estoy tratando no con una institución, una monstruosa personalidad pública, sino con todo un país: un matriarcado salvaje, galés [sic] y azteca, dominado con una amazona con voluntad de hierro (Crisis, 1974b: 71).

Las voces del reportero-ensayista y la del personaje-entrevistado parecen acoplarse entre desentendimientos y juegos discursivos que no dejan de denunciar la excepcionalidad de la figura pública de Joan Báez. Aquello del “matriarcado salvaje” que se pierde en la confusión entre Escocia y Gales y que la vuelven una *amazona de impronta azteca*, denota el énfasis discursivo en la excepcionalidad de una mujer que elige a sus ocasionales y efímeros contactos sexuales, que no excluye relaciones lésbicas y que desvincula prácticas sexuales de la amistad y la convivencia diaria. Indudablemente, el periodista se ufana por presentarla en clave de ruptura radical con los modelos de feminidad imperantes, hasta el punto de jugar con la figura del morbo, del escándalo.

Ahora bien, cuando analizamos los contenidos que nutren la voz de Joan Báez sorprende su apego a un modelo de “anti-intelectualismo” muy cercano al que platearon los propios intelectuales vinculados a la izquierda revolucionaria latinoamericana -Nueva Izquierda- en su búsqueda de un modelo de proletarización que enlace con el sujeto revolucionario por excelencia del socialismo: el proletario. Esto nos coloca en las antípodas del modelo de intelectual sartreano -comprometido- que asume su condición sin menoscabos y la pone en sintonía con los propósitos revolucionarios.

Por el contrario, Joan Báez toma el perfil crítico del sistema, pero su combate es más bien una tibia salida o pase al costado por la vía de la ideología ghandiana de la no violencia. Esto la coloca en un lugar subalterno como mujer que reivindica la ruptura con el modelo patriarcal, en términos de lo que sería una postura feminista-radical-revolucionaria. Es más, por momentos, pareciera que en clave de ese *matriarcado salvaje* del que habla el periodista, la estrella folk parece dar vuelta los roles del modelo patriarcal y colocarse ella en el lugar del hombre que elige sus amantes, que no tiene que dar explicaciones a nadie, inclusive al traspasar la línea admitida

de la *doxa* en el terreno de las relaciones sexuales del patriarcado heteronormado (Bourdieu, 1984). La justificación de excepcionalidad y exotismo de su relación lésbica da prueba de ello. En definitiva, el discurso presuntamente rupturista en lo que al binarismo masculinidad-feminidad se refiere, deviene en un campo de disputa de poder, en el que la entrevistada readapta para sí el rol masculino tradicional y el periodista denuncia su excentricidad y exotismo, admitido como capricho de una *diva*. En otros términos, el discurso encapsula unas disputas de poder que mientras parecen habilitados nuevos roles de sexo-género, no parece emerger un contradiscurso que rompa con los parámetros patriarcales, sino más bien que encubre las disputas de poder al interior del patriarcado (Segato, 2019).

Por su parte, el análisis textual en el sentido de cómo se proyectan las relaciones de género por medio del texto-habla merece una mirada particular, aun cuando en este reportaje-ensayístico medie traducción. Por este motivo, interesan en particular los niveles lingüísticos vinculados a la pragmática, en tanto vinculación lingüística entre entrevistado y entrevistador y la semántica, en lo que respecta al análisis de los significados y a la estructura del léxico, antes que el aspecto sintáctico -estructura interna de las oraciones- que en este caso se diluye en el fragor de la entrevista.

El análisis del nivel pragmático del discurso de la entrevista merece una primera consideración general: se trata de una mujer en posición de poder que cuestiona el sistema social imperante con las relaciones sociales de género *ortodoxas* que éste conlleva<sup>4</sup>. Así, tanto entrevistador como entrevistada se posicionan en esa lógica, por lo que las preguntas y reflexiones del periodista en clave ensayística y las respuestas de Joan Báez conllevan una tensión notoria. La cantante es interpelada desde el lugar de *diva, estrella, reina* y desde allí el periodista cuestiona su *exotismo* y *excentricidad*. La posición de Joan Báez es claramente defensiva, pero a su vez concesiva respecto a esas excentricidades que por momentos toman un formato histriónico. No obstante, acaban siendo funcionales para poner a resguardo las relaciones sociales de género propias del binarismo masculino-femenino ortodoxo y reubicarlas en el lugar de la *doxa*. En definitiva, la figura de Joan Báez conlleva la excepcionalidad de la *diva* que salvaguarda el sistema social. Esto mismo la nutre de un estatus y un poder para albergar admiradores y fanáticos. De todos modos, desde lo sintáctico, vemos también un discurso que, al utilizar oraciones breves y sintéticas, asumiendo en todo momento la primera persona, pone en valor contenidos que interpelan el binarismo masculino-femenino ortodoxo.

Inclusive, si nos posicionamos en el análisis semántico, cuando la entrevistada se adentra en el plano del anti-intelectualismo -cuando subraya que le es suficiente con *absorber la información que necesita directamente de la gente que respeta*- lo hace desde un reposicionamiento femenino que desliza un desapego de la intelectualidad concebida en término masculino-patriarcales resignificándola en clave de desprecio, en tanto dispositivo de poder

---

<sup>4</sup> Utilizamos la noción y/o categoría “ortodoxia” en su contraposición a “heterodoxia” y a “doxa” en el sentido propuesto y utilizado por Bourdieu (Bourdieu, 1984).

masculino. Es así como en el discurso de Joan Báez descubrimos un recurso frecuente a la parodia y la ironía, en tanto dispositivos para quitarle eficacia a la caracterización de exotismo, una clave hermenéutica importante que subyace del reportaje para interpretar a la cantante entrevistada. Dicho de otro modo, estamos frente a una dialéctica cuya síntesis parece tan inacabada como la resolución de las tensiones propias de las redefiniciones de roles masculinos-femeninos que atraviesan fundamentalmente a su audiencia y seguidores juveniles.

#### **4. El binarismo masculino-femenino como doxa: Abel Santa Cruz y Corín Tellado**

La producción de novelas y fotonovelas en serie de Corín Tellado o los guiones y libros de telenovelas de Abel Santa Cruz conforman una fuente dilecta para el estudio de las relaciones entre el discurso y la construcción del género (Kramarae, 1983, Lazar, 1993, West, 1995). En ambos casos, nos encontramos en términos de Angela Mc Robbie (1982) y Christian-Smith (1989) en un repertorio específico de temas e imágenes que transmiten una idea-mensaje muy potente en torno al fundamento del amor romántico en la construcción de la femineidad. Un tipo de texto-discurso que idealiza el romance heterosexual y descarta de plano otras formas de relaciones amorosas en el marco de un binarismo masculino-femenino indiscutiblemente heteronormado y patriarcal. La búsqueda de ese tipo de amor romántico se convierte en un fin identitario para las jóvenes que, de ese modo, dotan de un sentido a su vida, rivalizando con sus pares en la búsqueda posesiva de ese amor que deviene en sumisión a su novio varón, fortaleciendo así el núcleo duro del patriarcado. (De la Peña, Ramos, Luzón, Recio, 2011; Walter, Barton, 1983)

Si todo aquello se quisiera condensar en un modelo de producción de textos discursos que respondan a este planteamiento, traspasando fronteras y mediando traducciones que lo esparcen a lo largo y ancho del planeta en la segunda mitad del siglo XX, allí tenemos a la escritora española -productora de novelas en serie- María del Socorro Tellado López, más conocida como Corín Tellado. Un dato por demás elocuente de lo que significa este tipo de literatura, en clave de una sociedad que responde a la demanda de consumidores de este tipo de productos, habla por sí sólo: según la UNESCO, hacia 1974 la producción de Corín Tellado habría superado “[...] la cantidad total de ejemplares del Quijote publicada a partir de la primera edición, hace ya tres siglos y medio [...]” (Crisis, 1974a: 71).

Corín Tellado es ante todo un sistema discursivo, en términos de ACD, que nos permite plantear la relación Discurso-Poder (Dominación)-Control Social, que trabaja sobre el texto y el habla disponiendo de estrategias de control de la mente, operando tanto en lo que se refiere al nivel de memoria selectiva (personal, autobiográfica) como de la memoria social o semántica (representaciones sociales) (Van Dijk, 1999). En este marco se inscribe la caracterización

desarrollada por Virginia Erhart en su artículo titulado “Corín Tellado: la cenicienta en la sociedad de consumo”:

“No debemos olvidar que tanto Corín Tellado como la astrología son ilustraciones típicas de “esa cultura para las masas” que el sistema produce en las actuales condiciones de la sociedad, con el propósito de favorecer una actitud pasiva ante las circunstancias imperantes, de conformidad con la gravitación de controles rígidos pero sutiles cuya meta es persuadir al consumidor de que los cambios beneficiosos, si no son el premio a la perseverante laboriosidad individual, sólo pueden tener origen en el azar, en la magia o en el “amor que vence todos los obstáculos”. Al fin y al cabo, este aserto -Amor vincit omnia- lo impuso Ovidio hace unos dos mil años, y ya sabemos que un objetivo adicional de quienes manejan la “opinión pública” es convencernos de que el hombre siempre fue y será el mismo, por más que gente ociosa y perturbadora invente “esas cosas” fastidiosas del cambio social y de las transformaciones que sufre el modo de producción” (Crisis, 1974a: 72).

De forma descarnada vemos emerger esa doxa en el sentido bourdeliano por la cual Corín Tellado se identifica con un público de manera tan empática, al punto de permitirle hablarle directamente “a los sentimientos que anidan en el alma femenina”. No obstante, como bien lo destaca Virginia Erhart en el referido artículo, no se trata tampoco de cualquier “alma femenina”, en el sentido de un “alma femenina” en abstracto. (Bourdieu, 1984) Por el contrario, estamos frente un arquetipo de mujer joven encapsulada en un marco ideológico pequeño-burgués, signado por un carácter netamente reaccionario frente al cambio social o a cualquier cuestionamiento o interpelación al binarismo ortodoxo masculino-femenino. Se trata entonces de un discurso que busca contribuir a la conservación de un sistema social -de allí que hablemos de Corín Tellado como un *sistema discursivo*- que también es económico, cultural y, por tanto, político. En este sistema, la mujer y lo femenino cumplen una función subsidiaria, subordinada y en el mejor caso subalterna al hombre, aunque en algunos casos los textos aparezcan maquillados con algún tímido y mojigato condimento erótico, pero que por encima de ello vuelve superlativa a la institución matrimonio-maternidad. En este sentido, el sistema condensa una ansiosa persecución de seguridad material que asegure la realización vital y el prestigio social.

En síntesis, el modelo de femineidad en el sistema discursivo de Corín Tellado conlleva una apuesta defensiva del binarismo ortodoxo masculino-femenino en el marco de una moral provinciana y pequeña burguesa de indudable corte reaccionario para hacer frente al oleaje de cambio social radical de la juventud de los años sesenta y setenta. De este modo, resulta esclarecedor la descripción de cómo opera el sistema discursivo de Corín Tellado -nuevamente en clave de ACD- condensados en los cuatro ejes que plantea el artículo de Erhart.

En el primero, se subraya que la educación de la mujer sólo debe conducir al matrimonio, lo que podríamos caracterizar en clave pequeño-burguesa, a un “buen matrimonio”. En el segundo, se insiste en el objetivo implícito y por momentos explícito de un discurso absolutamente en consonancia con la conservación del orden social en el que la mujer debe

ubicarse en un lugar de estricta subordinación al varón. En el tercero, se trae a colación los efectos alienantes de estos relatos, que neutralizan la más mínima posibilidad de ruptura con el orden imperante y, agregamos, proponen como vía de superación personal y social al mérito individual que valida la competencia como fundamento ontológico del mundo moderno. En el cuarto, se hace referencia a la autocorrelación que se genera entre lo que ese público femenino, juvenil, pequeño burgués demanda y la propuesta misma de Corín Tellado. En definitiva, el sistema discursivo de la autora impulsa un proceso de retroalimentación con esas aspiraciones pequeño burguesas -con pretensiones de universalización por la vía de la institución matrimonio/maternidad- y de cuya pretendida universalidad se vale para presentarlas como superadoras de las diferencias, tensiones o conflictos de clase. Este tipo de proposiciones conforman, justamente, el blanco de ataque de los cuestionamientos feministas de finales de la década del sesenta, como los que se desprenden de los aportes de Betty Friedan en su *Mística Femenina* (Friedan, 1974).

Por fin, nuestro análisis situado de esa doxa propia del binarismo masculino-femenino arriba a la estación de los guiones, libretos y libros de telenovelas -pero también de cine y teatro- de Abel Santa Cruz. Para ello disponemos de una entrevista publicada también por la revista *Crisis* en marzo de 1975, aunque remite al año anterior. Lo cierto es que este formato de diálogo nos permite acceder a cierto discurso del entrevistado, mediado por la entrevistadora, en este caso la también escritora y guionista, Aída Bortnik.

Ahora bien, ¿quién es uno y quién el otro? Comencemos por la entrevistadora. Se trata de la autora de los guiones cinematográficos de *La Tregua* y *La historia oficial*, miembro fundadora de *Teatro Abierto* en su lucha contra la última dictadura cívico-militar-ecclesial, entre otras tantas notas que jalonan su trayectoria profesional. Prácticamente, la antítesis ideológica de su entrevistado. Por su parte, caracterizar a Abel Santa Cruz, es referirse a sus guiones de cine, teleseries o telenovelas tales como *Carmita*, *Jacinta Pichimahuida*, *Papá Corazón* o *Me llaman Gorrión* [...] Pero también a lo que en su propia definición sería “[...] un Alejandro Dumas, un folletínista de 1974. Pero sin negros [...]” (Crisis, 1975: 73). Un folletínista productor de un tipo de discurso que, nuevamente, en términos de ACD, está destinado al control de las mentes del público por parte de un sistema que busca legitimar y así consolidar el orden existente. Un tipo de discurso destinado a que el público consumidor se identifique con los deseos e intereses de los poderosos (Van Dijk, 1999). En palabras de la propia Aída Bortnik, la labor de Santa Cruz se relaciona con las recomendaciones de los manuales norteamericanos de periodismo de los años sesenta-setenta donde se sostenía que: “[...] no todos pueden triunfar; la mayoría de los hombres está destinada a la frustración; los frustrados se contentan con distintos tipos de ensoñaciones; el escritor debe producir estos sueños” (Crisis, 1975: 69).

Un discurso que habla de alienación; en términos de Godard en *Masculino-Femenino*, un discurso *productor-vendedor-distribuidor* de coca-cola. De allí, su condición de sostenedor confeso del binarismo ortodoxo masculino-femenino, en una versión complementaria a la de

Corín Tellado; complementaria porque su producción es fundamentalmente guionística y con destino a un público familiar, clase media, moral pequeño burguesa y no exclusivamente a las jóvenes adolescentes de esa misma extracción social, a quienes le habla la escritora española. Podríamos sostener que Corín Tellado representa en términos discursivos un cierto recorte de Abel Santa Cruz.

En esta instancia, resulta pertinente considerar la auto presentación de Abel Santa Cruz en la entrevista cuando afirma que: “-Yo soy muy conservador en mi manera de pensar y de sentir. Mi tratamiento excluye determinados temas que no me hacen feliz. Ni antes ni ahora. Ahora hay una bancarrota de la moral. Pero yo rara vez uso el sexo como elemento de trabajo.” Y a renglón seguido, después de subrayar que cree en *la familia y los aspectos morales de la vida*, deja asentado el eje nodal de su sistema discursivo al afirmar que: “Al pueblo que es sano, le interesa que los buenos triunfen” (Crisis, 1975: 72-73).

Estamos nuevamente en un registro del discurso de configuración del género del tipo de los análisis de Christian-Smith en sus estudios de las fotonovelas de la revista británica Jackie, donde se despliega un nutrido repertorio que transmite un mensaje inequívoco sobre el ya referido valor del amor romántico en la construcción identitaria de las jóvenes (Christian Smith, 1989). En la versión de Abel Santa Cruz, él mismo lo explica cuando frente a la pregunta de Bortnik sobre si cree que lo que escribe es real, el entrevistado se defiende al sostener que el construye arquetipos y que la gente quiere arquetipos. Y frente a la repregunta de Bortnik sobre ¿cómo lo sabe?, aparece la definición: “Quieren el arquetipo. La chica pura, el muchacho bueno y odiar al villano. El público de la TV, absorbe lo reconocible y lo agradece” (Crisis, 1975: 72-73).

En definitiva, Santa Cruz plantea, al igual que Tellado, un sistema de retroalimentación discursiva que construye y consolida la doxa del sistema sobre un núcleo de valores, roles y *corcets* socio-culturales de raigambre indudablemente ortodoxa. Pero entonces, cuando Aída Bortnik le pregunta si lo reconocible de esos arquetipos tiene que ver con la realidad, deviene la hermenéutica del folletinista:

-Bueno, no los muestro como son, sino como les gustaría ser. Es mejor mostrar una sirvienta que mantiene su integridad sexual y lucha por ella, aunque uno sepa que en la vida casi nunca es así. La gente lo prefiere (Crisis, 1975: 73).

Toda una definición axiológica que nos remite a una condición que se arroga este guionista cuando se presenta *muy hombre de las cavernas [...], muy patriarcal con respecto a la homosexualidad*, a la que no tolera, aunque no en un grado tan superlativo como a la drogadicción o que prefiere a las mujeres *más domésticas*: la capacidad de determinar aquello que él define como *lo que al público -su público- le gustaría ser* (Crisis, 1975: 73). Un *deber ser* construido en esa ética pequeño-burguesa conservadora que Santa Cruz despliega abiertamente en lo que se trasluce como una batalla contra la referida *actual bancarrota de la moral* y que podríamos

reemplazar por la crisis del binarismo masculino-femenino en los roles y configuraciones de sexo-género de esos primeros años setenta<sup>5</sup>.

## 5. A modo de balance

Crisis en los roles de sexo-género determinados por el binarismo ortodoxo masculino-femenino, crisis del propio sistema patriarcal-capitalista, crisis en el nivel de la configuración de las identidades de sexo-género, rebeldía y radicalización juvenil [...]; todo ello en un tiempo - finales de los años sesenta y primeros setenta- en el cual ya es visible la ralentización, camino al estancamiento, del crecimiento económico de los años dorados de la pos-guerra, del que tampoco se salvarían los Estados socialistas burocráticamente deformados en clave estalinista. Es en este marco donde algunos de los ejes que sostienen el patriarcado contemporáneo comienzan a crujiar por la vía del feminismo de la segunda ola, la revolución sexual y la búsqueda de un *hombre nuevo* que, para algunos, también debía ser mujer y del que comenzaba a predicarse el derecho a la libertad en la elección de las prácticas sexuales y amoratorias, hasta entonces encapsuladas en el formato heteronormado, disciplinador básico del orden social.

No obstante, no todo era cambio social, bien sea en clave reformista o revolucionaria. Hemos visto que la doxa del binarismo clásico masculino-femenino, que entendida en el sentido de Bourdieu, resistía el embate al compás de unos ajustes disciplinadores que cobraban todo su vigor en unas prácticas discursivas tendientes al control de cuerpos y mentes. Entonces, los *hijos de la Coca-Cola* aparecían en su lozana juventud popularizando ese *estilo de vida a la americana* y convirtiéndolo todo, hasta el propio concepto de revolución y con él al de la contra-cultura, en un producto más de la sociedad de consumo, destinado a neutralizar los efectos rupturistas y/o revolucionarios de esos otros hijos de los '60, aquellos a los que Godard contrapone en Masculino-Femenino, los *hijos de Marx*. Sin embargo, podríamos complementar esta caracterización de los *hijos del Marx* como los de la Nueva Izquierda, los del '68, los del feminismo radical, los de la crisis de la masculinidad tradicional y hasta los del pensamiento post-estructuralista. Y los complementos podrían continuar.

En cualquier caso, el análisis del discurso que hemos propuesto al conectar aquel Godard de 1965/66 con Masculino-Femenino, con los tres textos seleccionados de la revista argentina *Crisis* del '73 al '76 nos muestra distintas aristas de esa multifacética figura que le da forma a la crisis del binarismo ortodoxo masculino-femenino. Discursos como el de una Joan Báez, que intenta defenderse de los embates neutralizadores o banalizadores de su planteamiento heterodoxo respecto a las relaciones de sexo-género socialmente aceptadas y, como contraparte,

---

<sup>5</sup> Los "arquetipos" a los que refiere Abel Santa Cruz bien podrían referenciarse en los conocidos estereotipos de género estudiados, entre otros, por Marques y Osborne (1991).



el despliegue de arquetipos de difusión de dichas relaciones en las producciones discursivas de los textos de una Corín Tellado o de un Abel Santa Cruz, nos permitieron deslizarnos por ese proceso de crisis. Por cierto, una crisis que no pareciera transcurrir sin el advenimiento de una necesaria vuelta de tuerca de las políticas represivas-disciplinadoras de unos aparatos estatales que, ante todo, están comprometidos con la defensa irrestricta del orden social. Dejamos para una nueva investigación lo concerniente a los vínculos y relaciones que conectan el *giro contrarrevolucionario* de finales de los años setenta con la crisis del binarismo masculino-femenino y a su vez con la de las relaciones patriarcales heteronormadas, todo ello en el marco del caso de estudio de la Argentina posterior al golpe de Estado de 1976.

## BIBLIOGRAFÍA

Bourdieu, Pierre (1984): *Questions de sociologie*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Brody, Richard (2008): *Everything is cinema, the working life of Jean-Luc Godard*. New York: Metropolitan Books.

Burkett, Elinor (2018): “Women's rights movement. Political and social movement”. En: *Encyclopedia Britannica*. Disponible en: <https://www.britannica.com/event/womens-movement> [22/7/2020].

Chilton, Paul; Schäffner, Christina (2001): “Discurso y política”. En: Teun A. Van Dijk: *El discurso como interacción social*. Barcelona: Gedisa, pp. 297-329.

Christian-Smith, Linda (1989): “Power, knowledge and curriculum: constructing femininity in adolescent roman novels”. En: Suzanne De Castell; Allan Luke y Carmen Luke (comps.): *Language, Authority and Criticism: Readings on the School Textbook*. London: Falmer press, pp. 17-31.

De Beauvoir, Simone (2018): *El segundo sexo*. Buenos Aires: Debolsillo. (17 edición)

De la Peña, Eva; Ramos, Esther; Luzón, José María y Recio, Patricia (2011): *Sexismo y violencia de género en la juventud andaluza e impacto de su exposición en menores*. Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer.

Erhart, Virginia (1974): “Corín Tellado: la cenicienta en la sociedad de consumo”. En: *Crisis*, n.º. 9, enero de 1974, pp. 71-80.

Friedan, Betty (1974): *La mística de la femineidad*. Madrid-Gijón: Ed. Júcar.

Gamba, Susana (2007): *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires: Biblos.

Marques, Joseph, Osborne, Raquel (1991): *Sexualidad y Sexismo*. Madrid: Fundación Universidad Empresa-UNED.

Mc Robbie, Angela (1982): “Jackie: an ideology of adolescent femininity”. En: Bernard Waites, Tony Bennett y Graham Martin (comps): *Popular Culture: Past and present*. London: Croom Helm-Open University Press, pp. 263-283.

Pujol, Sergio (2007): “Rebeldes y modernos: una cultura de los jóvenes”. En: Daniel James, (dir.): *Nueva Historia Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 281-328.

Segato, Rita (2019): “El movimiento feminista está ayudando a que los hombres se liberen”. En: *Palabra Pública. Universidad de Chile*, n° .18, año 2019, pp. 76-80.

Van Dijk, Teun (1999): “El análisis crítico del discurso”. En: *Anthropos*, n° . 186, septiembre-octubre 1999, pp. 23-36.

\_\_\_\_\_. (2001): *El discurso como interacción social*. Barcelona: Gedisa.

Walter, Stephen y Barton, Len (1983) (eds.): *Gender, class and education*. New York: The Falmer Press.

West, Candace; Lazar, Michelle y Kramarae, Cheri (2001): “El género en el discurso”. En: Teun A. Van Dijk: *El discurso como interacción social*. Barcelona: Gedisa, pp. 179-212.

### **Fuentes primarias**

Crisis (1974a): *Revista Crisis*, año 1, n° . 9, enero 1974. Buenos Aires: Colectivo Editorial Crisis Asociación Civil. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/9-8/> [01/05/2021].

Crisis (1974b): *Revista Crisis*, año 2, n° . 20, diciembre 1974. Buenos Aires: Colectivo Editorial Crisis Asociación Civil. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/20-3/> [01/05/2021].

Crisis (1975): *Revista Crisis*, año 2, n° . 23, marzo 1975. Buenos Aires: Colectivo Editorial Crisis Asociación Civil. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/23-3/> [01/05/2021].