

# **EL EMPLOMENT DE LA HEROÍNA NACIONAL: ANÁLISIS RETÓRICO DE LA CONFIGURACIÓN DEL SUJETO HISTÓRICO EN “MUJERES ARGENTINAS”**

## **THE EMPLOMENT OF THE NATIONAL HEROINE: A RHETORICAL ANALYSIS OF THE CONFIGURATION OF THE HISTORICAL SUBJECT IN “ARGENTINE WOMEN”**

---

*Emilse Marteau\**

Fecha de recepción: octubre 2025

Fecha de aceptación: noviembre 2025

### **Resumen**

El álbum conceptual *Mujeres Argentinas* (1969), hito de la Nueva Canción Latinoamericana, trasciende la música folclórica para erigirse en acto fundacional de reparación histórica. Nacido de la colaboración entre el poeta-historiador Félix Luna, el compositor Ariel Ramírez y la voz icónica de Mercedes Sosa, reescribe la epopeya nacional desde la perspectiva femenina, rescatando mujeres ignoradas, minimizadas o distorsionadas por la historiografía tradicional.

El disco da vida a un octeto de heroínas diversas que desafían el arquetipo de madre o esposa abnegada. Representan la complejidad femenina en la construcción nacional, visibilizando roles marginados por la hegemonía social.

Estas narrativas quiebran la historia oficial excluyente, honrando contribuciones desde los márgenes y revelando una participación femenina multifacética, siempre condicionada por definiciones patriarcales.

Artísticamente, la obra alcanza la vanguardia expresiva. Así, *Mujeres Argentinas* consolida a Sosa como voz emblemática del folclore latinoamericano, mientras reivindica un legado femenino silenciado que reconfigura la identidad nacional.

**Palabras clave:** Mujeres - música - retórica

### **Abstract**

The concept album *Mujeres Argentinas* (1969), a landmark of the Nueva Canción Latinoamericana movement, transcends folk music to become a foundational act of historical redress. Born from the collaboration between poet-historian Félix Luna, composer Ariel Ramírez, and the iconic voice of Mercedes Sosa, it rewrites the national epic from a female perspective, rescuing women ignored, minimized, or distorted by traditional historiography.

The album brings to life an octet of diverse heroines who defy the archetype of the self-sacrificing mother or wife. They represent the complexity of women in the nation's construction, making visible roles marginalized by social hegemony.

These narratives break with the exclusionary official history, honoring contributions from the margins and revealing a multifaceted female participation, always conditioned by patriarchal definitions.

Artistically, the work reaches the expressive avant-garde. Thus, *Mujeres Argentinas* solidifies Sosa's position as an emblematic voice of Latin American folklore, while reclaiming a silenced feminine legacy that reshapes national identity.

**Keywords:** Women - music - rhetoric

---

\* Estudiante avanzada de la Licenciatura en Historia. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán (UNT). Integrante del Centro Interdisciplinario de Argumentación y Retórica (CIdeAR), Facultad de Filosofía y Letras, UNT. ORCID 0009-0002-9603-9614. Correo electrónico: emilse.marteau@filo.unt.edu.ar

## Introducción

E

l álbum conceptual *Mujeres Argentinas* (1969), hito de la Nueva Canción Latinoamericana, trasciende la música folclórica para erigirse en acto fundacional de reparación histórica. Nacido de la colaboración entre el poeta-historiador Félix Luna, el compositor Ariel Ramírez y la voz icónica de Mercedes Sosa, reescribe la epopeya nacional desde la perspectiva femenina, rescatando mujeres ignoradas, minimizadas o distorsionadas por la historiografía tradicional.

El disco da vida a un octeto de heroínas diversas que desafían el arquetipo de madre o esposa abnegada. Representan la complejidad femenina en la construcción nacional, visibilizando roles marginados por la hegemonía social como en el caso de guerreras: Juana Azurduy, capitana altoperuana que combatió en primera línea; Manuela Hurtado y Pedraza, tucumana que arrojó aceite hirviendo sobre realistas. Intelectuales transgresoras: Alfonsina Storni, cuya lírica mordaz denuncia "la dictadura de los hombres" y cuyo suicidio simboliza la resistencia trágica. Pobladoras fundacionales: "Gringa Chaqueña", arquetipo colectivo de inmigrantes europeos que dominaron el Chaco hostil. Transgresoras fronterizas: Dorotea, la cautiva que eligió el amor sobre la "civilización". Mediadoras civiles: Rosarito Vera, maestra rural; Mariquita Sánchez de Thompson y María Guadalupe Cuenca, figuras elitistas que forjaron redes políticas desde lo privado.

Estas narrativas quiebran la historia oficial excluyente, honrando contribuciones desde los márgenes y revelando una participación femenina multifacética, siempre condicionada por definiciones patriarcales.

Artísticamente, la obra alcanza la vanguardia expresiva. La voz de Sosa, cargada de autenticidad y sentimiento militante, transforma homenajes en vindicaciones colectivas. Los arreglos de Ramírez fusionan folclore sudamericano con clavecín barroco e instrumentación dramática, elevando retratos a arte perdurable. Así, *Mujeres Argentinas* consolida a Sosa como voz emblemática del folclore latinoamericano, mientras reivindica un legado femenino silenciado que reconfigura la identidad nacional.

## Contexto Histórico

El álbum *Mujeres Argentinas*, editado por Philips en 1969, se inscribe en un período de agitación sociopolítica en Argentina y emerge como manifiesto del movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana. Este contexto estuvo marcado por la dictadura militar autodenominada Revolución Argentina (1966-1973), liderada por el general Juan Carlos Onganía, caracterizada por la supresión de libertades y represión política (Luna, 2009). La

insurrección obrera y popular de mayo de 1969, el Cordobazo, rompió ese orden autoritario y marcó un punto de inflexión en la historia política argentina, impulsando una radicalización policéntrica con confrontaciones violentas entre múltiples actores sociales (James, 1988).

En este clima de crisis de legitimidad y efervescencia cultural, la obra de Félix Luna (poeta e historiador), Ariel Ramírez (compositor) y Mercedes Sosa (vocalista) cumplió una función de intervención estética y social. El álbum se alinea con los principios del Movimiento del Nuevo Cancionero (MNC), fundado en Mendoza en 1963 por Mercedes Sosa, Óscar Matus y Armando Tejada Gómez. Este proyecto estético-político superó el folclorismo tradicional, centrado en una imagen homogénea de la nación, e instó a renovar el cancionero para reflejar la realidad del "hombre contemporáneo", la diversidad cultural y la denuncia social, visibilizando al trabajador, el dolor y la injusticia (Tejada Gómez, 1993).

El éxito del álbum, un clásico del repertorio folclórico, radica en la conjunción de talentos de sus creadora/es:

- Mercedes Sosa (1935-2009): De origen humilde y criollo-indígena en San Miguel de Tucumán, se consolidó como principal exponente del MNC y "La Voz de América Latina". Su canto comprometido, cargado de sentimiento y profundidad, transfirió su experiencia de lucha —incluyendo filiación comunista, persecución, censura y exilio en 1979— a un símbolo colectivo de justicia social (Luna, 2009).
- Félix Luna (1925-2009): Historiador y poeta, utilizó la música para divulgar narrativas históricas, militando en la UCRI junto a Ramírez para superar antinomias nacionales.
- Ariel Ramírez (1921-2010): Pianista y compositor, tendió puentes entre música tradicional y académica mediante arreglos vanguardistas, como el clavecín en *Mujeres Argentinas*.

La concepción del álbum fue un proceso de negociación discursiva en contexto represivo. La selección de figuras femeninas como Juana Azurduy, Alfonsina Storni y Rosario Vera evitó personajes polarizantes como Eva Perón, no por juicio conservador, sino por estrategia ante la censura dictatorial que había afectado a la obra previa Los Caudillos (Luna & Ramírez, 1965). Así, posicionó un compromiso político efectivo, nutriendo un "arte de masas" que confrontó la historiografía oficial y promovió una identidad nacional multifacética.

En esencia, *Mujeres Argentinas* homenajea a mujeres marginadas del relato oficial, adaptando la conciencia social a un clima de polarización.

### **Marco Teórico**

Para la crítica de un artefacto cultural de alta complejidad sociopolítica como *Mujeres Argentinas* (Sosa et al., 1969; Redacción La Voz, 2024; Mercado, 2024), se articulan dos

marcos conceptuales que permiten un análisis profundo: la Retórica como ciencia social y la Crítica de Género Descolonial (Angenot, s.f.; López Eire, 1998; Lugones, 2008; Parra, 2021).

La Retórica se aborda aquí no como un simple manual de estilo, sino como una ciencia histórica y social que estudia la variación sociohistórica de los patrones argumentativos y de los medios de persuasión (Angenot, s.f.; López Eire, 1998). Esta aproximación es indispensable para entender cómo el discurso, en un contexto social e histórico específico, logra la adhesión, la convicción y la incitación a la acción (Angenot, s.f.; Charaudeau, s.f.; López Eire, 1998). La Retórica, al desentrañar los límites rigurosos de lo pensable y lo razonable en una época, permite identificar las estrategias utilizadas por Félix Luna, Ariel Ramírez y Mercedes Sosa para moldear la percepción pública de las heroínas (Angenot, s.f.; Cristiá, 2021; Mamani, 2017; Mercado, 2024).

El disco *Mujeres Argentinas* será abordado mediante la interconexión de dos marcos conceptuales que permiten un análisis que trasciende el mero estudio artístico (Mamani, 2017; Del Mazo, 2019; Cristiá, 2021).

La Retórica se concibe como una ciencia histórica y social que estudia la variación sociohistórica de los patrones argumentativos y los medios por los cuales el discurso logra la adhesión, la convicción y la incitación a la acción en un contexto social e histórico particular (Angenot, s.f.; López Eire, 1998; Angenot, s.f.; García Berrio, 1984; López Eire, 1998). Es una aproximación metodológica inscripta en el corazón de la historia intelectual, política y cultural (Angenot, s.f.; López Eire, 1998).

La validez de un argumento en el discurso masivo no se mide por la verdad absoluta, sino por la veracidad y la fuerza de la razón subjetiva que logra en la audiencia (Charaudeau, s.f.; Charaudeau, 2003; López Eire, 1998; Charaudeau, 2011). En este ámbito, el objetivo es la influencia, haciendo que el auditorio comparta una creencia (Charaudeau, s.f.; López Eire, 1998). El discurso debe apelar al logos (razón), ethos (credibilidad) y pathos (emoción) (Charaudeau, s.f.; Charaudeau, 2011; López Eire, 1998). La fuerza del pathos es fundamental, pues se basa en saberes de creencia polarizados en torno a valores sociales (Charaudeau, 2011; López Eire, 1998).

La historia es una construcción discursiva (White, 1973) que opera mediante el entramado (emplotment) de los hechos seleccionados para dotarlos de un significado (White, 1973). Esto sitúa a la historia en el ámbito de lo verosímil (*tó eikós*), y no de la evidencia total (White, 1973; López Eire, 1998). El análisis retórico permite reducir la masa discursiva a un arsenal restringido de esquemas recurrentes (Angenot, s.f.).

El discurso, al buscar la adhesión masiva, opera por simplificación argumentativa (Mamani, 2017; Charaudeau, 2011), lo que implica una reducción de la complejidad

(Mamani, 2017). La Retórica, al desentrañar los límites rigurosos de lo pensable y lo razonable en una época (Angenot, s.f.; Cristiá, 2021), permite identificar las estrategias utilizadas por los autores para moldear la percepción pública (Mamani, 2017; Cristiá, 2021; Mercado, 2024).

Por otra parte, la Crítica Feminista Descolonial se establece como una alternativa teórica y política frente al pensamiento occidental moderno (Parra, 2021; Lugones, 2011), buscando descolonizar los feminismos (Espinosa Miñoso & Castelli, s.f.; Curiel, 2010; Parra, 2021). Lugones (2008) argumenta que la colonización instituyó un sistema moderno/colonial de género que se basa en una lógica dicotómica y jerárquica (Parra, 2021; Lugones, 2011) y que presupone la heterosexualidad y la distribución patriarcal del poder (Lugones, 2008; Lugones, 2011; Parra, 2021; Feminismos Decoloniales, s.f.). Ese sistema establece que la clasificación de la población en términos de raza es una condición necesaria para su existencia (Lugones, 2008; Lugones, 2008; Parra, 2021), creando un lado visible/claro (para mujeres blancas burguesas, asociadas a la pasividad y lo privado) y un lado oculto/oscuro (para mujeres no-blancas, deshumanizadas y explotadas) (Lugones, 2008; Lugones, 2011; McClintock, 1995).

Ahora bien, partimos de que la violencia de género es un mecanismo político cuyo fin es mantener a las mujeres en desigualdad (Lagarde y de los Ríos, 2024; Lugones, 2008; Lagarde y de los Ríos, 2024). Esta violencia es clasista, etaria, racista e ideológica (Lagarde y de los Ríos, 2024). El feminicidio es la culminación de una violación sistemática y reiterada de los derechos humanos de las mujeres (Lagarde y de los Ríos, 2024; Lagarde y de los Ríos, 2024).

La crítica feminista decolonial, retoma el enfoque de la interseccionalidad del feminismo negro y de color (Parra, 2021; Espinosa Miñoso & Castelli, s.f.) para demostrar que la opresión se experimenta de manera entrecruzada, simultánea y co-constitutiva (Parra, 2021; Lugones, 2008; Guerra Pérez, 2018). Este enfoque se basa en un punto de vista situado (Parra, 2021; Guerra Pérez, 2018) que resiste la colonización discursiva que impone categorías eurocéntricas (Mohanty, 2008; Espinosa Miñoso & Castelli, s.f.).

Por lo tanto, el análisis en este artículo se centrará en los tres pilares de la persuasión:

**Logos (Razón):** Se refiere a la lógica interna del discurso. En el álbum, esto incluye los argumentos históricos, biográficos o arquetípicos presentados para legitimar a las protagonistas, como el rol civilizador de la maestra ("Rosarito Vera, maestra") o la función mediadora de la socialité ("En casa de Mariquita").

**Ethos (Credibilidad):** Se relaciona con la imagen y la autoridad moral proyectada por el emisor. El ethos de Mercedes Sosa, conocida como "La Voz de América", y su canto

comprometido, confieren una capa de autenticidad y dolor que transfigura las narrativas, haciéndolas ineludibles para el público.

**Pathos (Emoción):** Es la apelación a los sentimientos del auditorio, buscando la adhesión pasional. El pathos se genera a través de la dramatización, utilizando géneros musicales como la zamba melancólica ("Alfonsina y el mar") para evocar empatía o dolor, o la cueca triunfalista ("Juana Azurduy") para la exaltación épica.

La articulación de estos elementos demuestra que, para los autores, la meta no era simplemente informar, sino persuadir al público de la verosimilitud de su reconstrucción histórica y moral. La Retórica revela que, en el discurso político y social, logos, ethos y pathos se mezclan inextricablemente en la puesta en escena. La validez de la argumentación, por lo tanto, no se mide por la verdad absoluta, sino por la eficacia y la veracidad subjetiva que logra en el contexto de comunicación.

Por otra parte, la perspectiva del género descolonial ofrece un lente crítico para develar cómo el discurso retórico del álbum, a pesar de su intención visibilizadora, reproduce la colonialidad del poder (Quijano, 2000b) y la colonialidad del género (Lugones, 2008).

María Lugones (2008) sostiene que la colonización impuso un sistema de género androcéntrico, eurocentrado y patriarcal que se estructura sobre una lógica dicotómica y jerárquica. Esta lógica se manifiesta en el álbum mediante el condicionamiento del heroísmo a los estándares masculinos ("Las hembras han peleado como varones" en "Juana Azurduy") y la reducción simbólica de las mujeres a la esfera doméstica o al sacrificio (Aldonate, 2014; Cristiá, 2021).

El enfoque descolonial exige analizar la opresión a través de la interseccionalidad de raza, clase y género. El feminismo blanco hegemónico, del que beben indirectamente los autores del disco, ha tendido al "borramiento" (neutralización política o aniquilación simbólica) de la complejidad de las mujeres racializadas o pobres. En Mujeres Argentinas, esto se refleja en la infantilización y romanticización de la muerte de Alfonsina Storni para ajustarla a las "expectativas patriarcales de decoro" de la clase media urbana (Cristiá, 2021), o al confinamiento de Guadalupe Cuenca a su rol de esposa sufriente. El discurso moldea la figura femenina para concentrarse en su dimensión emocional y pasiva.

La inclusión de arquetipos como la "Gringa Chaqueña" (representante de la colonización blanca en el Chaco) y la "Dorotea, la cautiva" (el drama de la mujer blanca en la frontera indígena) utiliza la retórica para legitimar una narrativa fundacional que se enfoca en el sujeto europeo o europeizado, perpetuando la exclusión inherente al patrón de poder colonial. Las heroínas son vistas a través de la matriz de opresión que solo reconoce el valor femenino si está subordinado a las estructuras de poder masculino o si es funcional al proyecto nacional.

El marco teórico, por lo tanto, permitirá una lectura sintomática (Parra, 2021) de las narrativas del álbum, exponiendo las convenciones ideológicas y los sesgos de clase y raza que subyacen a su aparente carácter de "homenaje" a la mujer argentina.

## Análisis

El álbum conceptual "Mujeres Argentinas" (1969), una obra emblemática de la Nueva Canción Latinoamericana, se consolidó como un artefacto cultural trascendente gracias a la colaboración de la voz poderosa de Mercedes Sosa ("La Voz de América"), el letrista Félix Luna y el compositor Ariel Ramírez. Compuesto por ocho piezas que honran a diversas figuras femeninas —históricas y simbólicas, como Juana Azurduy, Alfonsina Storni y Rosario Vera—, el disco se propuso rescatar y evocar sus vidas y legados, dotando de visibilidad a personajes marginados de la narrativa oficial. Estéticamente, se caracteriza por una atmósfera dramática y un estilo distintivo que fusiona la música de raíz folklórica argentina con arreglos vanguardistas, incluyendo instrumentos orquestales como el clavecín, lo que realzó su valor artístico y emotivo en la época. El análisis de sus canciones se abordará desde una perspectiva retórica, examinando los mecanismos de persuasión del logos, ethos y pathos (Charaudeau, 2011), y se transversalizará con la crítica de género descolonial (Lugones, 2008; Parra, 2021). Este enfoque dual busca desmantelar cómo la lírica y la musicalidad, a pesar de su intención de visibilización, emplearon tropos que, al infantilizar, romantizar o subordinar la agencia femenina (Cristiá, 2021), adaptaron el legado de estas mujeres a las expectativas patriarciales y a la moral social predominante, reforzando la colonialidad del género y el poder en la construcción de la identidad nacional.

### 1. "Gringa Chaqueña"

Esta pieza musical se distingue de otras del álbum al no homenajear a una figura histórica singular, sino a un arquetipo de heroína colectiva (Mamani, 2017; Redacción La Voz, 2024). La canción fue concebida como un tributo a las pobladoras inmigrantes y su fundamental contribución en la colonización del Chaco argentino. Su inclusión en el disco busca condensar el proceso de colonización y el significativo flujo migratorio de mediados del siglo XIX en una narrativa que exalta la "patria en esencia" (Mamani, 2017; Redacción La Voz, 2024).

El discurso se articula sobre una guaranía, un género que ancla la experiencia en el noreste argentino (Mamani, 2017). La elección de un arquetipo cumple una función retórica de sinédoque, transformando a la "gringa" en la parte que representa el todo del esfuerzo de las mujeres fundadoras. La voz de Mercedes Sosa, reconocida por su canto comprometido y su identidad de artista nativa (Wozniak-Giménez, 2018), proporciona el

*ethos* de autenticidad necesario para "nacionalizar" la figura de la inmigrante y legitimarla ante el público masivo (Cristiá, 2021).

El texto de Félix Luna emplea un discurso epidíctico (de alabanza) (López Eire, 1998) centrado en el *pathos* del oyente, apelando al tópico del esfuerzo y la laboriosidad (Charaudeau, 2011). La figura de la mujer es glorificada por su capacidad de superar la adversidad y poblar la tierra, lo cual se alinea con la ideología desarrollista y modernizadora del contexto de producción del álbum (Mamani, 2017).

La letra subraya esta lucha con versos poderosos: "Chaco montaraz, toba redomón/ fui mujer entera/ tu tierra vacante fue una cuna grande/ áspera y materna" (Redacción La Voz, 2024). El rol femenino se desplaza de la esfera doméstica para ser reconocido como un agente activo en la producción y el ámbito público, validando el trabajo extradoméstico (Aldonate, 2014).

El género musical elegido, diseñado por Ramírez, es más simple y menos sinfónico que otras obras de la dupla, lo que contribuye a la "sencillez en la ejecución" (Mamani, 2017), facilitando su popularidad como música de proyección folklórica (Díaz, 2009, citado en Mamani, 2017). Esta sencillez estética refuerza la idea de una historia accesible y popular, coherente con el objetivo de divulgación histórica de Luna (Mamani, 2017).

A pesar de la aparente inclusión de la mujer inmigrante en el panteón nacional, la retórica utilizada en "Gringa Chaqueña" se inserta profundamente en la colonialidad discursiva (Lugones, 2008; Parra, 2021), reproduciendo mecanismos de dominación que definieron el proyecto de nación argentina (Parra, 2021). El discurso no solo exalta la colonización, sino que invisibiliza el conflicto territorial con las poblaciones indígenas, un patrón recurrente en la historiografía eurocentrada (Parra, 2021).

La descripción del territorio como "tierra vacante" (Redacción La Voz, 2024) ignora la preexistencia y los derechos de las comunidades nativas. La mención del "toba redomón" (Redacción La Voz, 2024) introduce a la población indígena como una fuerza a ser domesticada o conquistada, en lugar de reconocer su soberanía y su humanidad (Lugones, 2008). Este "borramiento" de las identidades no blancas es un rasgo de la razón feminista eurocentrada que, al enfocarse en el sujeto blanco o europeizado, oscurece la opresión racializada y colonialista (Parra, 2021).

La perspectiva crítica decolonial enfatiza que el sistema moderno/colonial de género (Lugones, 2008) establece una clasificación binaria y jerárquica que excluye a las "hembras colonizadas" de la categoría de "mujer", lo que se refleja en la narrativa que solo valora a la mujer inmigrante blanca como sujeto fundacional (Lugones, 2008). En este contexto, la exaltación de la "gringa" como constructora de la "patria en esencia" (Redacción La Voz,

2024) opera como una narrativa de dominación simbólica que, al mismo tiempo que eleva a una clase de mujeres, perpetúa la exclusión de otras (Parra, 2021).

"Gringa Chaqueña" cumple la misión del álbum de honrar a personajes simbólicos utilizados para ilustrar la historia (Mamani, 2017). Mediante el ritmo de guaraní y la emotiva interpretación de Sosa, se logra una pieza de alta eficacia persuasiva (Charaudeau, 2011). No obstante, el arquetipo de la "mujer entera" (Redacción La Voz, 2024) es funcional a una ideología que valora a la mujer por su productividad y su rol en la expansión del Estado nacional. Su discurso, al presentar la tierra como un espacio desocupado o "vacante" (Redacción La Voz, 2024), legitima la colonización y la desposesión de los pueblos originarios. La canción, por lo tanto, es un artefacto cultural complejo que celebra la fuerza productiva femenina a la vez que refuerza las estructuras ideológicas de la colonialidad interna argentina (Mamani, 2017; Parra, 2021).

## 2. "Juana Azurduy"

La canción "Juana Azurduy" es un clásico ineludible del repertorio folclórico latinoamericano (Billboard Argentina, 2024; CMTV, 1969). La obra rescata a Juana Azurduy de Padilla (1780–1862), una mujer altoperuana que luchó en las guerras de la Independencia (Mamani, 2017). La composición se enmarca en el objetivo del álbum de construir un panteón simbólico de heroínas nacionales (Mamani, 2017; Redacción La Voz, 2024).

El tono es intrínsecamente triunfalista, logrando un fuerte *pathos* patriótico (Charaudeau, 2011). La música es una cueca norteña, cuya composición rítmica evoca una "épica carga de caballería" (Mamani, 2017), potenciando el carácter militar del relato. La pieza opera como un discurso epidíctico (López Eire, 1998) que funciona como incitación a la acción (Angenot, s.f.) en el contexto de la Argentina radicalizada de los años sesenta (Mamani, 2017; Tcach, 2019).

Azurduy es presentada como una sinécdoque (Mamani, 2017), símbolo de la lucha por la libertad y "emblema de la heroína americana" (Mamani, 2017; Redacción La Voz, 2024). El texto establece un claro maniqueísmo entre patriotas americanos y opresores realistas (Mamani, 2017), legitimando la violencia en nombre de la emancipación. La interpretación de Mercedes Sosa, asociada al canto comprometido, le otorga un *ethos* de autenticidad (Wozniak-Giménez, 2018).

La letra trascendió el pasado histórico para convertirse en un llamado a la acción política (Mamani, 2017). El fragmento: "Truena el cañón / Préstame tu fusil / Que la revolución / Viene oliendo a jazmín" (Mamani, 2017) se volvió un símbolo de la radicalización posterior al Cordobazo (Tcach, 2019). Sosa reforzó este mensaje al interpretar a Azurduy en el filme

Güemes, *la tierra en armas*, cimentando el vínculo con la militancia (Mamani, 2017; Wozniak-Giménez, 2018).

Aunque Luna y Ramírez buscaban visibilizar la participación femenina (Mamani, 2017), la pieza utiliza mecanismos retóricos que reflejan las expectativas de género patriarcales (Cristiá, 2021). La historiografía tradicional destacaba en las mujeres "cualidades asociadas a la esencia masculina" (Wexler, 2013, citado en Mamani, 2017). Luna reproduce este tropo androcéntrico al celebrar: "Las hembras han peleado como varones" (Mamani, 2017). Esta dominación simbólica (Parra, 2021) valida el rol de la mujer en el espacio público solo si niega su feminidad y se ajusta al heroísmo masculino (Mamani, 2017).

Desde la perspectiva decolonial, Juana Azurduy, como mujer altoperuana ("Flor del Alto Perú" [Mamani, 2017]), es un sujeto racializado (Mamani, 2017). El Sistema Moderno/Colonial de Género (Lugones, 2008) excluía a las mujeres no blancas de la categoría de "mujer" (Lugones, 2008; Parra, 2021). Al ser exaltada por su fuerza militar, Azurduy es encasillada en un estereotipo que la diferencia de la "feminidad burguesa blanca" (Lugones, 2008).

"Juana Azurduy" logra un efecto de convicción y adhesión emocional gracias a la conjunción de la música épica y el *ethos* de Sosa (Charaudeau, 2011; Mamani, 2017). La canción visibiliza a una mujer olvidada, cumpliendo el propósito de divulgación histórica (Mamani, 2017). Sin embargo, su retórica evidencia que, para ser aceptada masivamente, la heroína fue funcional a las estructuras patriarcales (Wexler, 2013, citado en Mamani, 2017). La perdurabilidad de la canción reside en su resignificación como himno de la resistencia social (Tcach, 2019; Wozniak-Giménez, 2018).

### **3. "Rosarito Vera, maestra"**

La zamba "Rosarito Vera, maestra", incluida en el álbum *Mujeres Argentinas* (1969), es un homenaje a Rosario Vera Peñaloza (1872–1950), una figura central de la pedagogía argentina (CMTV, 1969; Redacción La Voz, 2024). El discurso de la canción exalta el rol de la educadora en la construcción de la identidad nacional (Aldonate, 2014).

La pieza utiliza el género de la zamba, un ritmo "siempre conmovedor" que garantiza una fuerte adhesión emocional (*pathos*) por parte del público (Redacción La Voz, 2024). El discurso de Félix Luna opera en la esfera epidíctica (de elogio) (López Eire, 1998), buscando persuadir sobre el valor moral y social de la maestra como agente de progreso y nacionalización (Aldonate, 2014).

La retórica central de la canción es la conexión directa entre el magisterio y la maternidad, un concepto clave en la ideología argentina para legitimar la incursión femenina en la esfera pública (Aldonate, 2014). Vera Peñaloza es presentada como una figura de

abnegación y fertilidad cultural (Aldonate, 2014) que siembra conocimiento: "Con manos sucias de tiza/siembras semillas de letras/y crecen abecedarios en tu corazón, maestra" (Redacción La Voz, 2024). Sus alumnos se convierten en los hijos simbólicos de la nación, lo que justifica la misión civilizadora de la escuela: "¡Todos los hijos que tiene/ ¡millones de argentinitos/ vestidos como de nieve!" (Redacción La Voz, 2024).

El uso del diminutivo en el título ("Rosarito Vera") (Mamani, 2017) es un recurso retórico que, aunque afectivo, contribuye a la infantilización simbólica de la figura, desviando la atención de su autoridad profesional e intelectual (Cristiá, 2021; Mamani, 2017). Esta reducción simbólica mantiene a la maestra dentro de los límites aceptables del ideal de domesticidad ampliada y el decoro de género, haciendo su historia atractiva para la audiencia de clase media urbana (Aldonate, 2014; Cristiá, 2021).

El análisis crítico subraya que la exaltación de la maestra, aunque visibiliza el trabajo de la mujer, lo hace a través de un modelo funcional al patriarcado (Parra, 2021). La canción celebra a la mujer que sacrifica su vida por la patria sin exigir autonomía o ciudadanía política plena (Aldonate, 2014). De hecho, la maestra es la única figura en el álbum, junto con la poetisa Alfonsina Storni, celebrada por su rol cultural/civilizatorio y no por su actuación político-militar, lo que refuerza la noción de que la participación femenina es aceptable como una extensión de lo doméstico y el cuidado (Aldonate, 2014).

Este patrón de dominación simbólica (Parra, 2021) forma parte de la lógica dicotómica del Sistema Moderno/Colonial de Género, que separa jerárquicamente lo masculino (público/político) de lo femenino (privado/emocional) (Lugones, 2008; Parra, 2021). Al enfatizar la ternura y la abnegación (Lagarde y de los Ríos, 2024; Redacción La Voz, 2024), la narrativa de Luna omite la dimensión de agencia y reforma de Vera Peñaloza como pedagoga de vanguardia y fundadora del primer jardín de infancia (Cristiá, 2021). Este borramiento de su complejidad intelectual en favor del estereotipo maternal es un mecanismo retórico para que la historia "conforme a las expectativas patriarcales" de la moral de clase media de los años sesenta (Cristiá, 2021).

"Rosarito Vera, maestra" es un ejemplo de cómo la persuasión musical (Charaudeau, 2011) puede ser utilizada para fines de integración nacional (Mamani, 2017). El éxito del tema se debe a la emotiva zamba de Ramírez y a la exaltación de un rol femenino con profundo prestigio social (Aldonate, 2014). Sin embargo, la visibilización de la maestra se logra mediante una retórica de la subordinación (Mamani, 2017), donde su contribución es celebrada, pero solo si se ajusta al ideal maternal y prescinde de su subjetividad política autónoma (Aldonate, 2014; Parra, 2021).

#### **4. "Dorotea, la cautiva"**

"Dorotea, la cautiva" es el cuarto tema del álbum *Mujeres Argentinas*. Esta pieza no homenajea a un personaje histórico central, sino que trabaja con el arquetipo ficcional de la cautiva, un tropo literario y social clave en el imaginario argentino, para explorar el conflicto en la frontera entre la civilización criolla y las comunidades indígenas (Mamani, 2017; Redacción La Voz, 2024). El discurso se construye sobre un drama de soledad y nostalgia (Mamani, 2017), haciendo de Dorotea Bazán un símbolo de la tensión de identidad y el desarraigo cultural.

La composición de Ariel Ramírez utiliza la milonga pampeana o sureña (Mamani, 2017), un género que establece un clima introspectivo y melancólico, esencial para generar *pathos* (Charaudeau, 2011). La voz profunda y sentida de Mercedes Sosa (Billboard Argentina, 2024) y el acompañamiento de guitarra solista refuerzan esta atmósfera íntima y doliente (Mamani, 2017).

La narrativa se centra en la mujer blanca que, tras ser cautivada, elige permanecer con el cacique y sus hijos, negándose a retornar al mundo criollo ("renunció a volver a la civilización" [Redacción La Voz, 2024]). Este es un acto de transgresión que desafía la narrativa civilizatoria al optar por la "barbarie" (Mamani, 2017).

La retórica de Luna despolitiza esta transgresión (Mamani, 2017; Parra, 2021), justificando la elección de Dorotea a través de la lógica del afecto y la maternidad (Aldonate, 2014). El amor a los hijos y al cacique es la razón que la ancla al mundo indígena (Redacción La Voz, 2024), presentando su resistencia a la sociedad blanca como una decisión pasional y familiar, más que como un acto de agencia cultural o política. Esto convierte a la heroína en un ejemplo de la domesticidad femenina aceptable para el público (Aldonate, 2014).

La construcción del arquetipo de la cautiva, si bien es un tópico clásico de la literatura nacional (Mamani, 2017) que alude a Mansilla y Borges, es un discurso que se enmarca en la colonialidad del poder (Lugones, 2008), ya que se enfoca en el drama de la mujer blanca mientras invisibiliza la perspectiva indígena (Parra, 2021). El foco en el drama pasional de Dorotea y su soledad (Mamani, 2017) conduce al "borramiento" (Parra, 2021) de la complejidad histórica y la violencia ejercida sobre los pueblos originarios durante la expansión territorial del Estado (Mamani, 2017). Aunque Dorotea está inmersa en la colonialidad interna argentina (Mendoza, 2010; Parra, 2021), su historia es utilizada para "enfatizar la patria en esencia" (Mamani, 2017), legitimando la conquista del territorio.

La reducción de la figura femenina al "drama pasional" (Mamani, 2017) es un patrón recurrente en el álbum, un mecanismo retórico que la asemeja a la idealización romántica de Alfonsina Storni (Cristiá, 2021), cumpliendo con las "expectativas patriarcales de decoro"

de la clase media (Cristiá, 2021). El discurso moldea la experiencia de la mujer para concentrar la atención en su sufrimiento y sacrificio pasivo (Lagarde y de los Ríos, 2024).

"Dorotea, la cautiva" logra su eficacia comunicativa (Charaudeau, 2011) a través de la milonga melancólica y la narrativa trágica (Mamani, 2017). Es un discurso persuasivo que busca la adhesión emocional a un arquetipo que representa el conflicto de la identidad nacional en el proceso de mestizaje y colonización (Mamani, 2017). La canción es un ejemplo de cómo el álbum rescata figuras femeninas, pero a menudo lo hace subordinando su agencia a las expectativas de género tradicionales, especialmente cuando desafían la norma social de la "civilización" (Parra, 2021).

### 5. "Alfonsina y el mar"

La canción "Alfonsina y el mar", una de las piezas más populares del álbum *Mujeres Argentinas* (1969), rinde homenaje a la poetisa Alfonsina Storni (1892–1938) (Billboard Argentina, 2024; CMTV, 1969). La obra se enfoca en el trágico final de la escritora, quien se suicidó en Mar del Plata (Billboard Argentina, 2024). Su gran resonancia se debe a la interpretación profunda y emotiva de Mercedes Sosa (Billboard Argentina, 2024; Cristiá, 2021).

La pieza se basa en una zamba lenta (Billboard Argentina, 2024; Cristiá, 2021), un género que, por su naturaleza, se asocia al melancólico topes de la guitarra y al patrón nacionalista (Plesch, 2014, en Cristiá, 2021). Luna, el letrista, buscó evadir lo "macabro" del suicidio (Luna, en D'Addario, 1998, en Cristiá, 2021) y, en su lugar, lo transformó en una "entrega" poética al mar (Luna, en D'Addario, 1998, en Cristiá, 2021).

La letra emplea imágenes fantásticas y un lenguaje que minimiza la agencia de Storni, representándola como una "niña ingenua" (Cristiá, 2021). Esto se evidencia en la estrofa: "Cinco sirenitas te llevarán / por caminos de algas y de coral / y fosforescentes caballos marinos / harán una ronda a tu lado" (Cristiá, 2021). Esta infantilización es un acto de reducción simbólica (Mamani, 2017) que, si bien suena dulce, "romanticiza su suicidio al despojarlo de su violencia" (Cristiá, 2021).

La narrativa desvía la atención de la obra crítica y la militancia feminista de Storni (Cristiá, 2021), que desafiaba la "dictadura de los hombres" (Redacción La Voz, 2024). El verso final, con su alusión a una figura masculina: "y si llama él no le digas que estoy / dile que Alfonsina no vuelve" (Cristiá, 2021), introduce un drama pasional (Mamani, 2017) que se sobreponen a la evidencia de su enfermedad, un mecanismo patriarcal que neutraliza su determinación adulta (Cristiá, 2021).

El análisis feminista decolonial (Parra, 2021) y de género (Cristiá, 2021) expone que la popularidad de la canción se logró a costa de adaptar el legado de Storni a las "expectativas patriarcales de decoro y moral de clase media" (Cristiá, 2021).

La canción ejemplifica el borramiento (Parra, 2021) de la complejidad femenina al reducir a la poeta a su destino trágico y sentimental, un patrón de dominación simbólica (Parra, 2021) que afecta a las mujeres intelectuales (Cristiá, 2021). En lugar de celebrar su crítica al androcentrismo, se la inscribe en un ideal romántico (Mamani, 2017).

La zamba (Cristiá, 2021) y la interpretación de Mercedes Sosa, con su dicción regional y su imagen pública de "auténticidad" (Cristiá, 2021), sirvieron para "nacionalizar" a Storni, una inmigrante suiza de origen europeo (Cristiá, 2021; Billboard Argentina, 2024). Esto borró cualquier "ansiedad" sobre su origen extranjero al ligarla a los valores vernáculos y al folclore (Cristiá, 2021). Este proceso de aculturación simbólica hizo que su figura fuera más consumible para la audiencia argentina (Cristiá, 2021; Mamani, 2017).

"Alfonsina y el mar" es un ejercicio retórico (Angenot, s.f., en Angenot, 1996) exitoso que utiliza el pathos (Charaudeau, 2011) para asegurar la convicción y la perdurabilidad del homenaje (Cristiá, 2021). La canción se ha convertido en un símbolo cultural que perpetúa a Storni en la memoria colectiva (Billboard Argentina, 2024), pero lo hace mediante una trama trágica y suavizada que ignora los elementos más disruptivos de su vida y obra (Cristiá, 2021). La poderosa *performance* de Mercedes Sosa mitigó el sesgo patriarcal del material lírico, pero no logró eliminar el patrón de subordinación que define la representación de la mujer en el álbum (Mamani, 2017; Cristiá, 2021).

## 6. "Manuela, la tucumana"

La canción rinde homenaje a Manuela Hurtado y Pedraza (Redacción La Voz, 2024), una "heroína casi anónima" que participó en la reconquista de Buenos Aires durante las Invasiones Inglesas de 1806 (Redacción La Voz, 2024). La obra se inscribe en la retórica épica-militar del álbum, destinada a reconocer el valor de las mujeres en gestas históricas (Mamani, 2017).

La música de Ramírez para este tema es un triunfo (Mamani, 2017; Redacción La Voz, 2024), un género cuya connotación misma (éxito, victoria) subraya el tono épico y la celebración de la acción (Mamani, 2017).

El discurso se centra en el acto de Manuela de arrojar "aceite hirviendo sobre los invasores ingleses" (Redacción La Voz, 2024), un acto de violencia patriótica que le valió ser "condecorada por Liniers" (Redacción La Voz, 2024). Este relato se alinea con el género epidíctico (López Eire, 1998) al honrar a una figura que actuó en el "alba de la Patria" (Redacción La Voz, 2024).

La visibilidad de Manuela en un espacio tradicionalmente masculino (el militar) se valida mediante el tropo androcéntrico que equipara la valentía femenina con la masculina (Mamani, 2017). El verso clave que sostiene esta dominación simbólica (Parra, 2021) es: "Las hembras han peleado como varones" (Mamani, 2017). Esta construcción revela que, para que el valor de la mujer fuera reconocido en la esfera pública, debía asimilarse a los códigos de heroísmo varonil (Wexler, 2013, en Mamani, 2017).

La inclusión de "Manuela, la tucumana" en el álbum contribuye al objetivo de visibilizar el papel femenino en la historia (Mamani, 2017). Sin embargo, su historia se moldea para que resulte funcional al relato nacionalista (Mamani, 2017).

La pieza rescata a una heroína "casi anónima" (Redacción La Voz, 2024), representando la participación de las clases populares en la gesta fundacional, lo que es un componente social del proyecto de Luna y Ramírez (Mamani, 2017).

El discurso, aunque celebratorio, conforma las expectativas patriarcales (Cristiá, 2021). El reconocimiento de Manuela se produce por su acto de defensa de la patria, que puede interpretarse como una extensión de su rol de protección (maternal/doméstico) proyectado a la esfera pública (Aldonate, 2014), en lugar de celebrar su agencia política autónoma (Parra, 2021). La necesidad de ser condecorada por Liniers (Redacción La Voz, 2024) subraya la dependencia del reconocimiento de la autoridad masculina (Mamani, 2017).

"Manuela, la tucumana" es un discurso persuasivo (Charaudeau, 2011) que, al utilizar el género de triunfo y la potente voz de Sosa, logra una fuerte adhesión emocional del público (Mamani, 2017). La canción es un ejemplo de cómo *Mujeres Argentinas* intenta ampliar el canon historiográfico (Mamani, 2017), incluyendo a mujeres de las bases sociales, pero mantiene una retórica condicionada por el género, donde la mujer debe "pelear como varón" (Mamani, 2017) para que su heroísmo sea legítimo ante la sociedad de 1969 (Mamani, 2017).

## 7. "Las cartas de Guadalupe"

El tema "Las cartas de Guadalupe" (1969) está dedicado a María Guadalupe Cuenca, esposa del líder revolucionario Mariano Moreno. La canción se inspira en la correspondencia que ella le escribió sin saber que él ya había muerto en alta mar. A diferencia de otras piezas del álbum, esta obra explora un drama pasional e íntimo con una atmósfera lírica y melancólica, situando el valor femenino en la esfera doméstica y afectiva.

La pieza musical, una "canción" de forma libre, se enfoca en el pathos del sufrimiento, consolidando a Guadalupe Cuenca como el arquetipo de la esposa fiel y abnegada. Su valor se define por la lealtad al marido ausente y su sujeción afectiva. Su contribución a la

historia se produce a través de sus "cartas", consideradas un "documento histórico" que ancla su tragedia personal en la narrativa nacional, en lugar de la acción política directa.

La canción utiliza esta tragedia para exaltar el ideal de domesticidad. Al ser una mujer de la élite, su confinamiento a la esfera privada es retóricamente transformado en una virtud heroica. Este discurso cumple la función de legitimar la exclusión de la mujer del espacio público y político formal, siendo funcional a las expectativas patriarcales de la clase media de la época.

Desde una perspectiva feminista, la representación de Guadalupe ilustra la subordinación de género que prevalece en el álbum. El valor de la mujer se mide por su relación con un hombre de poder, lo que reduce su complejidad y borra su subjetividad autónoma. Su figura es celebrada en función de su vínculo con Moreno, careciendo de agencia política propia.

Además, la pieza se ajusta a una lógica dicotómica de género que define el heroísmo de las mujeres burguesas y blancas a través del sufrimiento y la reproducción cultural. Esto contrasta con las mujeres de las clases colonizadas, cuyo sufrimiento es frecuentemente invisibilizado.

"Las cartas de Guadalupe" es un discurso que commueve a la compasión ante el destino de la esposa fiel. Aunque cumple la función de homenajear a una figura histórica, su mensaje final refuerza la moral social de la época al celebrar a la mujer por su sacrificio y su rol pasivo como sostén de la figura masculina, sin cuestionar el orden de género patriarcal.

## 8. "En casa de Mariquita"

La canción "En casa de Mariquita", la pieza final del álbum *Mujeres Argentinas* (1969), rinde homenaje a Mariquita Sánchez de Thompson (1786–1868), cuya famosa tertulia fue el escenario del estreno del Himno Nacional. Esta refalosa —un género musical asociado a la transición colonial— clausura el álbum con la función retórica de legitimar la influencia femenina desde el ámbito social de la élite.

El tema funciona como un elogio que consagra a Mariquita como una heroína indirecta de la nación. El foco está en cómo el espacio privado (la casa) se convierte en un centro de enunciación fundacional para la patria. El discurso exalta la mediación social y cultural de Mariquita al ser la anfitriona de un evento clave, lo que otorga a la mujer un rol decisivo, aunque no político formal.

La exaltación de la tertulia apela al *pathos* a través de la carga emotiva del Himno. Al celebrar a una mujer de la élite burguesa, la canción presenta un modelo femenino que logró acceder a la mediación política, lo que en el contexto de la época representaba la máxima forma de influencia femenina permitida.

Sin embargo, la inclusión de Mariquita expone una tensión de clase en la narrativa del álbum. Mariquita encarna el ideal de mujer de élite cuya participación es validada siempre y cuando se circunscriba a una esfera doméstica ampliada. Esto refuerza la lógica dicotómica de género que históricamente ha separado a la mujer de la ciudadanía política plena.

El enfoque en este modelo burgués y blanco produce un "borramiento" de las experiencias de las mujeres de clases populares, cuyo acceso a la historia y la política fue de una naturaleza distinta. El discurso universaliza el modelo de la élite, un fenómeno de colonialidad discursiva que se alinea con la moral de clase media de 1969.

Finalmente, "En casa de Mariquita" celebra la influencia femenina en la historia nacional y legitima el poder ejercido tras bambalinas. No obstante, al hacerlo, el discurso reproduce el desequilibrio patriarcal que subordina a la mujer y acepta su valor únicamente en función de su rol social y familiar.

### Conclusiones

El álbum conceptual *Mujeres Argentinas*, emblema de la Nueva Canción Latinoamericana, se consolidó como artefacto cultural trascendente gracias a la colaboración de Mercedes Sosa, Félix Luna y Ariel Ramírez. Lanzado en 1969 bajo la dictadura de Onganía y post-Cordobazo, rescató figuras femeninas históricas y simbólicas marginadas del relato oficial (Tcach, 2019). Sin embargo, el análisis retórico-descolonial de sus ocho canciones revela que esta visibilización opera mediante negociación discursiva: adapta legados femeninos a expectativas patriarcales y moral social de la época.

La eficacia persuasiva se construye sobre tres pilares retóricos. El *pathos* emerge de la música de Ramírez, que fusiona géneros folclóricos con arreglos "casi barrocos y progresivos", creando un entorno sonoro rico y emotivo. Este impacto se amplifica por el *ethos* de Sosa —"La Voz de América"—, cuya voz comprometida confiere autenticidad ideológica para la adhesión masiva. El *logos* de Luna simplifica narrativas complejas en arquetipos memorables, construyendo un panteón simbólico accesible.

No obstante, el discurso reproduce la colonialidad del género, neutralizando la agencia femenina para ajustarla al "deber ser" moderno/colonial. Esta subordinación se manifiesta en:

Heroísmo androcéntrico: Juana Azurduy y Manuela Hurtado se legitiman equiparando coraje a virilidad: "Las hembras han peleado como varones"

Esfera privada extendida: Guadalupe Cuenca encarna la esposa leal; Rosarito Vera, maestra abnegada como función maternal-civilizadora.

Romanticización despolitizante: Alfonsina Storni se infantiliza en suicidio poético; Dorotea, la cautiva, se justifica por amor maternal, eludiendo resistencia.

Las tensiones de clase y raza refuerzan el eurocentrismo: Mariquita Sánchez media desde élite burguesa; "Gringa Chaqueña" exalta la imagen de la colonia europea sobre tierra "vacante", borrando indígenas.

El legado radica en visibilización condicionada: pionera en integrar mujeres a la narrativa nacional, pero limitada por "límites de lo pensable". Esta crítica expone la violencia simbólica de género como dominación política. Desafía a radicalizar lecturas, desmontando discursos que históricamente subordinan la imagen femenina.

## Bibliografía

- Agüero, J., & Martínez, S. (2021). Feminismos del Sur: aportes para un trabajo social crítico y feminista. 1.er Congreso Latinoamericano de Trabajo Social. 7.ºs Jornadas Regionales de Trabajo Social: Estado, ciudadanía y desigualdades. De Argentina hacia Latinoamérica. Universidad Nacional Villa María.
- Allen, P. G. (1992). *The Sacred Hoop. Recovering the Feminine in American Indian Traditions*. Beacon Press.
- Angenot, M. (s.f.). *La Retórica como ciencia histórica y social*.
- Argentina.gob.ar. (2022, 9 de julio). *Mercedes Sosa, la voz de la canción latinoamericana*. Presidencia de la Nación.
- Billboard Argentina. (2024, 29 de mayo). De la poesía a la canción: La historia detrás de 'Alfonsina y el Mar' de Mercedes Sosa. *Billboard Argentina*.
- Cámara de Diputados. (2006). *Violencia feminicida en la República Mexicana*. Cámara de Diputados.
- Carrillo Rodríguez, I. (2009). Popular Music and work of recollection in early 1980s Argentina. *LASA – Latin American Studies Associated*.
- Charaudeau, P. (2003). *El discurso de la información*. Gedisa.
- Charaudeau, P. (2011). Las emociones como efectos de discurso. *Revista Versión*, (26), 97-118.
- Charaudeau, P. (s.f.). *La argumentación persuasiva. El ejemplo del discurso político*.
- CMTV. (1969). *MUJERES ARGENTINAS*.
- Cristiá, C. (2021). (De)constructing Argentine Women: Gender, Nation, and Identity in 'Alfonsina y el mar'. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 30(3), 437-463.
- Curiel, O. (2014). Construyendo metodologías feministas desde el feminismo decolonial. *Otras formas de (re)conocer*. Universidad del País Vasco.
- Del Mazo, M. (2019, 12 de mayo). Mujeres reveladas. *Página/12*.
- Díaz, C. (2009). *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociocultural al folklore argentino*. Ediciones Recovecos.
- Doyon, L. (1978). *Organized Labor and Perón, 1943-1955* (Tesis de doctorado). Universidad de Toronto.
- Espinosa Miñoso, Y. (2009). Etnocentrismo y colonialidad en los feminismos latinoamericanos: complicidades y consolidación de las hegemonías feministas en el espacio transnacional. *Revista Venezolana de Estudios de Mujer*, 14(33), 37-54.
- Espinosa Miñoso, Y., & Castelli, R. (s.f.). *Colonialidad y dependencia en los estudios de género y sexualidad en América Latina: el caso de Argentina, Brasil, Uruguay y Chile*. GLEFAS/IIEGE-UBA.

- Feminismos Decoloniales. (s.f.). *Feminismos decoloniales* [Toolkit de Género]. Fundar, Centro de Análisis e Investigación.
- García Berrio, A. (1984). Retórica como ciencia de la expresividad (Presupuestos para una Retórica General). *Revista ELUA*, (2), 193-219.
- Gordillo, M. B. (2003). Protesta, rebelión y movilización: de la resistencia a la lucha armada, 1955-1973. *Nueva Historia Argentina: Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*.
- Guerra Pérez, M. N. (2018). Notas para una metodología de investigación feminista decolonial. Vinculaciones epistemológicas. *RELIGACIÓN. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 3(9), 99-101.
- Lagarde y de los Ríos, M. (2024). Por la vida y la libertad de las Mujeres: Fin al Feminicidio. *ATLÁNTICAS – Revista Internacional de Estudios Feministas*, 9(1), 01-26.
- López Eire, A. (1998). *Retórica y Política*. Universidad de Salamanca.
- Lugones, M. (2008). Colonialidad y Género. *Tabula Rasa*, (9), 73-101.
- Mamani, A. (2017). Heroínas, mártires y cautivas. Renovación folklórica y usos políticos del pasado en el LP Mujeres Argentinas (1969). *Revista Argentina de Musicología*, 18, 143-166.
- McClintock, A. (1995). *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. Routledge.
- Mercado, J. L. (2024). «Mujeres argentinas» Mercedes Sosa - Los 600 de Latinoamérica.
- Mocková, N. (2023). Voces americanas en la música de Mercedes Sosa. *El español por el mundo. Revista*, 5(1), 81-93.
- O'Donnell, G. (1982). 1966-1973 *El Estado burocrático: triunfos, derrotas y crisis*. Editorial de Belgrano.
- Oyewùmi, O. (1997). *The Invention of Women. Making an African Sense of Western Gender Discourses*. University of Minnesota Press.
- Parra, F. (2021). Crítica política del concepto occidental moderno de género desde una perspectiva feminista descolonial e interseccional. *Tabula Rasa*, (38), 247-267.