



LA CONSTRUCCIÓN DISCURSIVA DEL GÉNERO MASCULINO EN LA BOHEMIA POPULAR FOLCLÓRICA SUCRENSE EN LA DÉCADA DE LOS SESENTA DEL SIGLO XX

Critical discourse analysis: gender and role in the bohemian music of sucre

pp:254-284

Daniel Kirigin Zamora

Universidad de San Francisco Xavier de
Chuquisaca
Sucre, Bolivia
danielkiriginz@gmail.com

Alex Pavié Nova

Universidad de Los Lagos
Osorno, Chile
apavie@ulagos.cl

 <https://orcid.org/0000-0002-9614-4206>

Este trabajo está depositado en Zenodo:

DOI: <http://doi.org/10.5281/zenodo.6916992>

RESUMEN

Las construcciones de género han sido abordadas desde diferentes perspectivas y desde distintas ramas de las ciencias sociales, las que han aportado a la construcción de conocimiento en torno a esta temática. En la presente investigación se realizó un estudio mediante el Análisis Crítico del Discurso, y a través del cual se analizaron los términos utilizados en un conjunto de 38 canciones tradicionales folclóricas urbanas oriundas de Sucre, compuestas por artistas sucrenses. En los textos se examinó cómo son representados y descritos los hombres por los compositores en el universo sonoro, se observaron los roles y comportamientos asignados a los mismos para poder vislumbrar qué características tiene el género masculino desde el imaginario de los bohemios sucrenses. Este trabajo permite visibilizar estos aspectos en el norte de las premisas que sustentan la investigación desde un enfoque discursivo y social. Se presenta un mecanismo de trabajo desarrollado consistente en entrevistas, aportes teóricos de investigaciones previas, discutiendo a partir de éstos las opciones metodológicas propuestas, sugiriendo a manera de cierre conclusiones y reflexiones.

Palabras claves: Rol, Análisis del discurso, Género, Bohemia sucrense

ABSTRACT

The gender constructions have been approached from different perspectives and from different branches of the social sciences which have contributed to the construction of knowledge around this theme. In the present investigation, a study was carried out through Critical Discourse Analysis, through which the terms used in a set of traditional folk songs from Sucre which have been composed by Sucrense groups. In the texts it was examined how men are represented and described by the composers themselves in the sound universe, the roles and behaviors assigned to men were observed in order to glimpse how the masculine gender is constructed in the imaginary of the Bohemians from Sucre. This work makes these aspects visible, in the north of the premises that support the research from a discursive and social approach. A working mechanism is presented implementing theoretical contributions from previous research, discussing from them the proposed methodological options, suggesting, by way of closing, conclusions and reflections..

Keywords: Role, Critical discourse analysis, Gender, Bohemia sucrense.



1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo realiza un estudio del discurso, de las palabras utilizadas en las letras (textos) de 38 canciones folclóricas populares urbanas de la década de los sesentas del siglo XX, pretendiéndose desentrañar la construcción del género masculino en el imaginario de la bohemia folclórica sucrense, en la década de los sesenta del siglo XX desde el análisis crítico del discurso.

El corpus de canciones se encuentra compuesto por 19 cuecas, 16 bailecitos, un q'áluyo, un huayño y un taquirari. El criterio de selección de las canciones obedeció a la popularidad de las mismas en el periodo analizado, para lo cual se realizaron entrevistas a músicos de la época que brindaron estos datos.

En la investigación se examina cómo son representados y descritos los hombres por los propios compositores. Se pretende que estas representaciones permitan ver los roles y comportamientos asignados a los varones y así poder desentrañar algunos elementos detrás del discurso que permitan evidenciar si la producción y difusión de canciones populares contribuyen a crear y/o fortalecer ciertos modelos de género en hombres y mujeres en la sociedad sucrense.

Cabe mencionar que la manera en que el discurso público perpetúa formas de desigualdad se evidencia en discursos sociales coloquiales y comunes, discursos/allocuciones referentes a las desigualdades étnicas o aquellas asimetrías entre hombres y mujeres.

La investigación tiene su ámbito de estudio físico en la ciudad de Sucre, capital de Bolivia, en la cual frases como “mujer al volante peligro andante” o “el hombre a la oficina y la mujer a la cocina”, están presentes en la forma de hablar coloquial y cotidiana. Sobre este punto los Estudios Críticos del Discurso (ECD) cobran relevancia en la presente investigación ya que centran su interés en el análisis del poder en su relación con los problemas sociales. Al respecto Teun van Dijk en su trabajo titulado *Discurso en sociedad* menciona:

ECD se ocupan de los problemas sociales y cuestiones que tienen una dimensión social y cognitiva. Aunque hay numerosas perspectivas, métodos, etc. en ECD, yo mismo me he centrado sobre todo en el estudio sociocognitivo multidisciplinario de la reproducción del abuso de poder (dominación) a través del discurso (van Dijk, 2009)²

Entre los académicos en torno a los ECD destacan: Roger Fowler, Gunther Kress, Bob Hodge, Tony Trew, Ruth Wodak, Norman Fairclough y Heo van Leeuwen.

En referencia al término Estudios Críticos del Discurso, el mismo se constituye en otra forma de denominar al Análisis Crítico del Discurso. Sobre el particular Teun A. Van Dijk explica esta diferencia mencionando: Los “estudios críticos del discurso (ECD), tradicionalmente llamado análisis crítico del discurso (ACD). Evito el término ACD porque sugiere una me-

² Van Dijk, T. A. (2009). *Discurso y Poder*. Barcelona: Gedisa.



todología de análisis del discurso y no una perspectiva o actitud crítica en el campo de los estudios del discurso” (Van Dijk, Estudios Críticos del Discurso: Un enfoque sociocognitivo, 2016, pág. 169).³

2. DISCURSO

Varias dificultades se suscitan dentro del enfoque discursivo al definir al discurso. Sobre este aspecto algunos investigadores entienden por discurso a un enunciado lingüístico de forma oral o escrita. Otros autores circunscriben el término discurso sólo al intercambio hablado. Es así que varios académicos han abordado el discurso brindando algunas aproximaciones conceptuales. Ian Parker en su trabajo titulado, *Discourse dynamics. Critical analysis for social and individual psychology*, menciona que, “El discurso es un sistema de afirmaciones que construye un objeto” (Parker, 1992, pág. 5)⁴ Por otra parte Jonathan Potter en su trabajo, *Discourse and Social Psychology* comenta: “Utilizaremos “discurso” en un sentido más amplio, para cubrir todas las formas de interacción formal e informal, así como textos escritos de todo tipo” (Potter, 1987, pág. 7)⁵

Otra definición se encuentra en el libro titulado, *Tecnologías sociales de la comunicación*, donde la autora, Adriana Gil Juárez, menciona que en aspectos generales, el “discurso es una forma de tratar los aspectos constructivos y productivos del uso del lenguaje, de nuestras prácticas lingüísticas, en contraposición a la simple consideración del lenguaje como descripción o representación del

mundo” (Gil Juárez, 2014, pág. 142)⁶

No debe llamar la atención esta aparente diversidad en torno a la aproximación conceptual del discurso, ya que estas definiciones confluyen en que el discurso es una forma de comunicación en la que se construye un mensaje que es transmitido a un receptor que se plasma en una serie de manifestaciones discursivas que se suscitan en el mundo y permiten develar las relaciones de poder inmersas en las relaciones humanas, en este sentido, el discurso y el poder son dos categorías interrelacionadas.

Para poder contar con una definición que nos permita avanzar y hacer más operativo este trabajo utilizaremos a la investigadora, Vivien Burr, quien realizó diferentes investigaciones en torno a la psicología discursiva. La autora manifiesta que el discurso

“(…) hace referencia a una serie de significados, metáforas, representaciones, imágenes, historias, afirmaciones, etc., que, de alguna manera, producen colectivamente una determinada versión de los acontecimientos” (Burr, 1995, pág. 55).⁷

3. ANÁLISIS CRÍTICO DEL DISCURSO, IDEOLOGÍA Y ASIMETRÍAS DE GÉNERO

³ Van Dijk, T. A. (2016). *Estudios Críticos del Discurso: Un enfoque sociocognitivo*. Discurso & Sociedad, 137-162.

⁴ Parker, I. (1992). *Discourse dynamics. Critical analysis for social and individual psychology*. Londres: Routledge.

⁵ Potter, J. (1987). *Discourse and Social Psychology*. Londres: Sage.

⁶ Gil Juárez, A. (2014). *Tecnologías sociales de la comunicación*. Barcelona: Editorial UOC.

⁷ Burr, V. (1995). *Introducción al construccionismo social*. Barcelona: Proa.



Los Estudios críticos del discurso tienen a estas categorías como elementos centrales, las cuales a su vez permean las relaciones de género entre hombres y mujeres, como lo menciona Teun Van Dijk en su trabajo titulado, *Discurso y Poder*:

(...) el discurso y el poder. Estos dos fenómenos son también dos de los conceptos básicos de los Estudios Críticos del Discurso (ECD), un movimiento académico que, a partir de 1979, es decir, de la publicación de su primer libro, *Lenguaje y control* de Roger Fowler, Bob Hodge, Gunther Kress y Tony Trew —quienes proponían lo que llamaron una “lingüística crítica” (Van Dijk, *Discurso y Poder*, 2009, pág. 11)⁸

Los Estudios Críticos del Discurso están intrínsecamente relacionados con las ciencias sociales, siendo estas ramas del conocimiento las que dan forma a los Estudios Críticos del Discurso permitiendo que desde cada una de ellas se emita un aporte a esta disciplina. “En varias disciplinas tales como la psicología, la sociología y la antropología, aparecieron otros movimientos semejantes, todos ellos inintermedos fundamentalmente en los modos en que se reproducía el poder, y especialmente el abuso del poder, en la sociedad” (Van Dijk, *Discurso y Poder*, 2009, pág. 11). El aporte de las ciencias sociales a los Estudios Críticos del Discurso contribuyó a la comprensión de la relación entre el discurso y las desigualdades étnicas, de género y de clase develando que:

(...) los textos y las conversaciones y, sobre todo, las formas de discurs-

so público controladas por las élites simbólicas, los políticos, los periodistas, los científicos, los escritores y los burócratas, construyen, perpetúan y legitiman muchas formas de desigualdad social, tales como las basadas en el género, la clase y la raza (Van Dijk, *Discurso y Poder*, 2009, pág. 11)¹⁰

Los discursos expresan el imaginario de una sociedad y con ello se constituyen en una perspectiva de análisis que permite comprender cómo se relacionan los miembros de una sociedad. Sobre el particular, Pierre Bourdieu, en su libro titulado *La dominación masculina*, menciona cómo las asimetrías de género se reproducen por medio de las diferentes formas en las cuales se expresa el discurso.

En realidad, se trata de la totalidad de la cultura «docta», vehiculada por la institución escolar, que, tanto en sus variantes literarias o filosóficas como en aquellas médicas o jurídicas no ha cesado de transmitir, hasta una época reciente, unos modos de pensamiento y unos modelos arcaicos (con, por ejemplo: el peso de la tradición aristotélica que hace del hombre el principio activo y de la mujer el elemento pasivo) y un discurso oficial sobre el segundo sexo en el que colaboran teólogos, legisladores, médicos y moralistas, y que tiende a restringir la autonomía de la esposa, especialmente en materia de trabajo, en nombre de su naturaleza «pueril» y necia, haciendo que

⁸Van Dijk, T. A. (2009). *Discurso y Poder*. Barcelona: Gedisa.

⁹Van Dijk, T. A. (2009). *Discurso y Poder*. Barcelona: Gedisa

¹⁰ Van Dijk, T. A. (2009). *Discurso y Poder*. Barcelona: Gedisa.



cada época rebusque en los «tesoros» de la época anterior (por ejemplo, en el siglo XVI, los romances en lengua vulgar o las disertaciones teológicas en latín) (Bourdieu, 1998, pág. 109) ¹¹

Lo comentado por Pierre Bourdieu permite ilustrar cómo el discurso en sus diferentes manifestaciones retransmite las diferencias de género, incluso, bajo el sustento de diversas instituciones sociales.

4. DESCRIPCIÓN Y METODOLOGÍA

El corpus que sirvió de sustento a la presente investigación está compuesto por 38 canciones, las que comprenden un periodo histórico de 10 años correspondiente a la década de los sesenta en Sucre, periodo particular en cuanto al desarrollo de la música popular folclórica sucrense, debido a que en este lapso se dio una apertura más amplia e incorporación del público que consumía y gustaba de los estilos de música que se componían, entre ellos disfrutadas por gente de clases medias y altas. De igual manera en esta década se produjo una mayor composición y edición (grabación) de canciones populares folclóricas.

El corpus de canciones se encuentra compuesto por 19 cuecas, 16 bailecitos, un caluyo, un huayño y un taquirari.

Se eligió trabajar con textos de canciones folclóricas del acervo popular urbano de la década de los sesentas del siglo pasado, dada su trascendencia en el movimiento bohemio folclórico urbano. Las canciones fueron clasificadas en función de su popularidad en el periodo analizado

y su trascendencia en el movimiento bohemio, para lo cual se indagó a músicos que fueron o son parte de este movimiento en los años sesenta, quienes establecieron qué canciones fueron populares. Una vez seleccionado el corpus se procedió a analizar las letras de las canciones en función de la identificación de temas centrales o más recurrentes y la representación literaria de la masculinidad en los textos de las canciones populares, siendo estos los tópicos de análisis de discurso. ¿Qué roles tienen los varones en las canciones?, ¿qué cualidades poseen?, ¿cómo son representados?

El análisis de la representación del hombre se presenta como una alternativa de estudio que permite comprender la manera en que los compositores e intérpretes se ven a sí mismos contribuyendo en la comprensión de la construcción del género masculino. El análisis del discurso fue realizado en letras de canciones de la década de los sesenta por ser una década emblemática en lo referente a la prolífica producción artístico - musical y, como se mencionó previamente, por ser un periodo histórico en el que la música folclórica pasó a tener mayor presencia en las clases medias y altas.

En este apartado es necesario puntualizar que una obra musical posee música y letra cantada, en ese propósito, en el presente trabajo se realiza el análisis del texto literario abstraído de su función musical, por tanto, el análisis del sujeto social se manifiesta filtrado en el sujeto artístico (autor

¹¹Bourdieu, P. (1998). La dominación masculina. Barcelona: Editions du Seuil.



o intérprete) y este a su vez filtrado en determinadas obras, así como en la intencionalidad de las mismas y el contexto de producción.

Las entrevistas se realizaron a cuatro músicos, un investigador, un periodista y locutor y un historiador. A continuación, se detallan sus nombres, sus oficios, más sus fechas de nacimiento. Flavio Zorrilla Villegas, músico (1954)¹², Humberto González Carrasco, músico (1946)¹³, Guillermo Higuera Dalance, músico (1937)¹⁴, Gerardo Serrano, músico (1939)¹⁵

Jimmy Tellería Huayllas, investigador en Estudios sobre masculinidad (1965),¹⁶ Aldo Quaglini Remberilla, periodista y locutor (1948),¹⁷ Máximo Andrés Pacheco Balanza, Historiador (1961).¹⁸

Los músicos y el locutor se constituyeron en fuentes importantes en cuanto a la dotación de información referente al grado de popularidad de las canciones que conforman el corpus seleccionado en el contexto sucreño.

4.1. DETALLE DE CANCIONES

N	TITULO	GENERO MUSICAL	DATOS DE TEMPORALIDAD	FUENTE DE VERIFICACIÓN	INTERPRETE / COMPOSITOR
1	Gacela	Cueca	Canción popular en los años 60	Entrevista	Intérprete: Hermanos Gutiérrez. Compositor: Teófilo Vargas
2	Quiero saber	Bailecito	Canción popular en la década de los 60	Datos consignados en el disco	Intérprete: Gerardo Rosas
3	Sed de amor	Cueca	Fecha de grabación: 1964	Datos consignados en el disco	Compositor: Miguel Ángel Valda Paredes. Intérprete: Carlos Loayza Arrieta
4	Pretenciosa	Cueca	Fecha de grabación por Carlos Loayza en 1964	Datos consignados en el disco	Compositor: Francisco Cuéllar Valda. Intérprete: Carlos Loayza
5	Un puñal envenenado	Cueca	Fecha de grabación 1965	Datos consignados en el disco	Intérprete: Grupo Hermanos Gutiérrez
6	La gran traición	Bailecito	Fecha de grabación: 1965	Datos consignados en el disco	Intérprete Hermanos Gutiérrez
7	Caminando en las noches de amor	Cueca	Fecha de grabación: 1965	Datos consignados en el disco	Intérprete: Conjunto Serenata, Compositores: Música: Gladys Delgadillo - Letra: Guido Villagómez
8	En un alfombrado verde	Bailecito	Fecha de grabación: 1966	Datos consignados en el disco	Intérprete: Conjunto Chumouella
9	No me pagues mal	Bailecito	Fecha de grabación: 1966	Datos consignados en el disco	Intérprete: Conjunto Chumouella
10	Nostalgia	Cueca	Canción popular en la década de los 60	Entrevista	Intérprete: Gerardo Rosas. Compositor: José Lavandez
11	Penas de amor	Cueca	Fecha de grabación: 1966	Datos consignados en el disco	Compositor: Antonio Auzá Paravicini. Intérprete: Conjunto Chumouella
12	Linda provincianita	Cueca	Fecha de grabación: 1967	Datos consignados en el disco	Intérprete: Tejeda y hermanos Escalante. Compositor: Raúl Otero

12 Zorrilla, F. (6 de enero de 2020). Entrevista a Flavio Zorrilla. (D. Kirigin Zamora, Entrevistador)

13 Gonzales, H. (26 de junio de 2018). Entrevista Humberto Gonzales. (D. K. Zamora, Entrevistador)

14 Higuera Dalance, G. (3 de septiembre de 2018). Entrevista Guillermo Higuera. (D. K. Zamora, Entrevistador)

15 Serrano, G., & Serrano, G. (1 de Septiembre de 2021). Entrevista a Gerardo Serrano. (D. Kirigin Zamora, Entrevistador)

16 Tellería, J. (22 de mayo de 2020). (D. Kirigin Zamora, Entrevistador)

17 Quaglini, A. (25 de Septiembre de 2018). Entrevista a Aldo Quaglini. (D. Kirigin, Entrevistador)

18 Pacheco Balanza, M. A. (1 de junio de 2019). Entrevista Máximo Pacheco. (D. Kirigin Zamora, Entrevistador)

13	Una noche azul	Cueca	Fecha de grabación: 1967	Datos consignados en el disco	Otero
14	Luz de mis ojos	Cueca	Fecha de grabación: 1967	Datos consignados en el disco	Intérprete: Tejeda y hermanos Escalante
15	Has visto morir el sol	Cueca	Grabación: 1967	Datos consignados en el disco	Intérprete: Collas y Casiano Tejeda. Compositor: José Lavandenz
16	¡Ay! Negrita	Caluyo:	Canción popular en la década de los 60	Entrevista	Intérprete: Gerardo Serrano
17	Manzanita, manzanita	Huayño	Canción popular en la década de los 60	Entrevista	Interprete: Hermanos Gutiérrez.
18	Se fue mi negra	Bailecito	Fecha de grabación: 1967	Datos consignados en el disco	Intérprete: Tejeda y hermanos Escalante
19	Hace quince noches	Bailecito	Fecha de grabación: 1967	Datos consignados en el disco	Intérprete: Tejeda y hermanos Escalante
20	Gotas de sangre	Bailecito	Fecha de grabación: 1967	Datos consignados en el disco	Interprete: Grupo Tejeda y hermanos Escalante
21	Dos corazones.	Bailecito	Fecha de grabación: 1967	Datos consignados en el disco	Intérprete: Tejeda y hermanos Escalante
22	Las estrellas	Cueca	Fecha de Grabación: 1967	Datos consignados en el disco	Intérprete: Grupo Tejeda y hermanos Escalante
23	Perla de oriente	Bailecito	Fecha de grabación: 1967	Datos consignados en el disco	Intérprete: Grupo Tejeda y Los Collas
24	Con la lluvia	Bailecito	Fecha de grabación: 1967	Datos consignados en el disco	grupo Tejeda y hermanos Escalante
25	Señora dueña de casa	Cueca	Canción popular en la década de los 60	Entrevista	Intérprete: Hermanos Gutiérrez
26	El secreto	Cueca	Canción popular en la década de los 60	Entrevista	Intérprete: Los Collas. Compositor: A. Laguna
27	Maldita mujer	Bailecito	Fecha de grabación: 1967	Datos consignados en el disco	Intérprete: Grupo Los Collas y Casiano Tejeda.
28	En las concavidades	Cueca	Fecha de grabación: 1967	Datos consignados en el disco	Intérprete: Collas y Casiano Tejeda
29	El clavel y la rosa	Cueca	Fecha de grabación: 1967	Datos consignados en el disco	Intérprete: Tejeda y hermanos Escalante
30	Si porque nos queremos	Bailecito	Fecha de grabación: 1967	Datos consignados en el disco	Intérprete: Grupo Los Collas y Casiano Tejeda
31	Luz de mis ojos	Cueca	Fecha de grabación: 1967	Datos consignados en el disco	Compositor: José Lavandenz. Intérprete: Collas y Casiano Tejeda
32	Desde que te conocí	Cueca	Fecha de grabación: 1967	Datos consignados en el disco	Intérprete: Grupo Tejeda y hermanos Escalante.
33	Tu matrimonio y mi muerte	Bailecito	Fecha de grabación: 1967.	Datos consignados en el disco	Intérprete: Tejeda y hermanos Escalante
34	Una noche azul	Cueca	Fecha de grabación: 1967	Datos consignados en el disco	Intérprete: Tejeda y hermanos Escalante
35	Tus malas costumbres	Bailecito	Canción popular en la década de los 60	Entrevista	Interprete: Hermanos Gutiérrez
36	Mujer amorosa	Bailecito	Fecha de grabación: 1968	Datos consignados en el disco	Interprete: Grupo Los Collas
37	Mujer sin corazón	Bailecito	Fecha de grabación: 1968	Datos consignados en el disco	Intérprete: Grupo Los Collas
38	Entre tus brazos dormido	Taquirari	Canción popular entre los 60 y 70	Entrevista	Intérprete: Hermanos Gutiérrez

PROBLEMATIZACIÓN

Frecuentemente es común asociar los Estudios de género con los derechos de las mujeres o los Estudios de la mujer, no obstante, el género se constituye en una categoría amplia que involucra a todas las personas, en ese sentido hablar de género es también hablar de lo masculino, entendida esta categoría desde una perspectiva holística. De esta manera, el género puede ser abordado en cuanto a la comprensión de su construcción desde diferentes perspectivas

como el Análisis del discurso. Al respecto cabe mencionar que las culturas y las identidades trascienden a lo simbólico, lo que a su vez se refleja en lo discursivo. Es así que el Análisis del discurso como transdisciplina permite develar las diferencias y asimetrías existentes en una sociedad determinada que se plasman en el discurso oral y escrito, citemos como ejemplo de este último en el contexto de la sociedad boliviana, al leer o escuchar frases de profunda naturalización de estas diferencias: “mujer al volante,



peligro andante” o “el hombre a la oficina y la mujer a la cocina”.

Por tanto, el lenguaje escrito no está ausente en la normalización de imaginarios altamente discriminatorios referidas a las asimetrías de género, lo que se refleja en libros, notas de prensa, leyes o en el andamiaje institucional del Estado. Por consiguiente, el discurso es parte de los denominados Estudios de Género, existiendo representantes que desde el análisis del lenguaje interpelan las estructuras de poder y las asimetrías sociales como Gayatri Spivak, quien en diversos trabajos brinda un aporte al Análisis del discurso desde la mirada de los Estudios de Género. Entre sus obras se citan: *¿Por qué los Estudios de las Mujeres?* (2010)¹², y *Of Grammatology*, traducción e introducción crítica al libro de Jacques Derrida, *De la grammatologie* (1976)¹³

Así como la investigadora Spivak, existen otros autores cuyos trabajos abordan al género como categoría social en su relación con las asignaciones sociales de roles y comportamientos como el trabajo: *La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo XIX* de Catherine Jagoe, Alda Blanco y Cristina Enríquez y *Género y discurso escrito* por Deborah Tannen, entre otros.

En la región latinoamericana los Estudios de Género también volcaron su mirada al análisis del discurso entendiéndolo como un importante recurso y metodología de investigación que ha generado un marco amplio en lo que respecta a los diferentes y específicos temas de estudio dentro

de la asignación social a los sexos de roles, comportamientos y actitudes, brindando así trabajos que realizan este análisis desde el arte y la fenomenología de la estética, los discursos orales y las representaciones sociales.

De esta manera, hoy en día existe una amplia producción científica en torno al género y al discurso, como el estudio de nombre, Análisis de los discursos de la prensa sobre las jóvenes de principios del siglo XXI, que examina los discursos sobre mujeres jóvenes en la prensa de Argentina, o el trabajo titulado, *Análisis crítico del discurso: las mujeres en el programa Comedores Comunitarios*, que analiza las representaciones discursivas de las mujeres en la difusión de programas sociales en México. De igual manera, en Bolivia ya se cuenta con investigaciones en torno al análisis del lenguaje, citemos el *Análisis crítico del discurso de género implícito en la publicidad*, donde se observa el discurso de género implícito dentro de un spot publicitario.

Por lo mencionado se puede ver que el discurso puede tomar diferentes formas siendo una de las más difundidas la de las letras de canciones musicales. De esta manera la música popular folclórica se presenta como una importante perspectiva de análisis del género, ya que los textos de sus letras forman las relaciones entre hombre y mujeres de manera muy explícita. Así, surge la siguiente pre-

19 Pacheco Balanza, M. A. (1 de junio de 2019). Entrevista Máximo Pacheco. (D. Kirigin Zamora, Entrevistador)

20 Pacheco Balanza, M. A. (1 de junio de 2019). Entrevista Máximo Pacheco. (D. Kirigin Zamora, Entrevistador)



gunta: ¿De qué manera la construcción del género masculino se puede desentrañar por medio del análisis del discurso presente en las letras de las canciones propias de la bohemia folclórica sucrense, de la década de los sesenta del siglo XX?

CONTEXTUALIZACIÓN

En la década de los sesenta del siglo XX, Bolivia presentaba un panorama social y político particularmente especial. Fue en esta década donde comenzaron los gobiernos dictatoriales y tuvieron lugar varios cambios a nivel socioeconómico, muchos de ellos producto de la Revolución del 52. En la ciudad, resultado del gobierno del MNR, se notaban los resabios de la persecución política de años anteriores.

En el sector obrero y estudiantil había bastante activismo político, fundamentalmente del sector de la izquierda. Fue en este contexto donde se gestó la Guerrilla de Teoponte y la Teología de la liberación, la Democracia cristiana y el Movimiento de la Izquierda Revolucionaria (MIR) también tuvo representantes que hicieron activismo político en la ciudad.

En Sucre, por esos años destaca la figura icónica y revolucionaria de Benjo Cruz, nombre artístico de Benjamín Cordeiro Ponce, nacido en la población de Padilla, chuquisaqueño de cepa, estudiante universitario de medicina en San Francisco Xavier. Este músico fue una de las voces fundamentales en estos años de efervescencia revolucionaria. Fue también Benjo quien junto a otros universitarios (Néstor Paz Zamora, los herma-

nos Quiroga Bonadona, entre otros) marcharon desde Sucre para engrosar en Teoponte la guerrilla, aquella que dejó inconclusa el Che Guevara.

Las actuaciones artísticas de Benjo Cruz se desarrollaron en el paraninfo universitario y en el Teatro “3 de febrero”, su producción musical incluía, desde luego, como buen chuquisaqueño, cuecas y bailecitos, muchos de ellos en quechua.

En estos años la ciudad de Sucre se mostraba aún aletargada. Sucre, era una ciudad queda, excesivamente tranquila. La economía giraba principalmente en torno a la vida estudiantil y la poca industria que generaba empleo en la ciudad, entre las que se puede mencionar a la Fábrica de Chocolates Taboada y la Fábrica de Sombreros Charcas Glorieta. La primera, “creó la tradición del consumo de chocolate e impulsó indirectamente a que Sucre sea conocida como la Capital del Chocolate” (Campos López, 2015)²¹

Gran parte de las calles de lo que hoy es el centro de la ciudad estaban empedradas, no había televisión y la radio era el medio de comunicación por excelencia. Las dos radios más antiguas en la ciudad eran Radio Chuquisaca y Radio La Plata, no obstante, por estos años también tuvieron vigencia Radio Amerindia, Radio libertad, Radio Loyola, Radio Sucre, Radio Max Toledo y Radio Nuevo Mundo.

Radio Chuquisaca “inició sus ope-

21 Campos López, E. (7 de junio de 2015). Chocolates Taboada, una fábrica con secretos. Correo del Sur.



raciones el 29 de septiembre de 1928 con el código CP” (Reyes Velásquez, 1999, pág. 47)²² En cambio, Radio La Plata, comenzó sus operaciones en 1943, constituyéndose con el tiempo en una radio tradicional de la ciudad que tuvo la particularidad de difundir sus programas en onda media para Sucre y en onda corta, para las provincias, para el país y para el exterior. De esa manera Radio La Plata fue escuchada en el mundo, lo cual se evidencia en los reportes enviados por diéxistas quienes captaban la radio y enviaban sus comentarios por correo. “El motivo de la aparición de La Plata fue precisamente el deseo de competir con Radio Chuquisaca en cuanto a la difusión de las noticias que llegaban de la II Guerra Mundial” (Radio La Plata, 2010).²³

La radio también en estos años era el nexo al mundo tal cual lo comenta Flavio Zorrilla Villegas, charanguista y compositor chuquisaqueño quien menciona: “por esos años también se escuchaba la BBC de Londres, radios de La Paz. En esa época los beneméritos ocupaban más de una cuadra cuando desfilaban, pero poco a poco han ido desapareciendo” (Zorrilla, 2020)²⁴

El impacto social de las radios fue trascendental al ser una novedad tecnológica. Al respecto, Gerardo Serrano músico chuquisaqueño de 84 años, comenta: “La radio era una novedad grande ya que antes de las radios sólo había teléfonos inalámbricos, había la vitrola, el gramófono, nada más. La radio nos asombraba. Yo, de niño, creía que había personajes pequeños dentro” (Serrano & Serrano, 2021)²⁵

Las radios, como medio de comunicación masiva en la década de los años 60, a diferencia de la prensa escrita, posibilitaban el acercamiento con los radioescuchas, factor que no poseían los medios escritos

Hilda Magariños: *Las más importantes emisoras eran Radio La Plata y Radio Loyola. Todavía no había televisión. Entonces las radios eran las generadoras de toda noticia. Toda la gente estaba pendiente de las radios. Eran muy importantes y eran las que daban las noticias. No era como ahora, que son los canales de televisión los que abarcan más. En ese entonces eran las radios y sobre todo los noticieros, los cuales eran muy importantes (Magariños Iraola, 2020).*²⁶

aparición de las disqueras en Bolivia facilitó que los músicos grabaran sus canciones y las promocionaran. Disqueras como Lira, Méndez, Campo fiel sonido y Lauro y Compañía tuvieron auge en estos años. Las radios también jugaron un papel importante en este proceso, ya que hubo programas radiales que apoyaron de forma masiva a los músicos en Sucre. Radio La Plata fue una de las radioemisoras que, mediante programas como Mensaje de Bolivianidad, patrocinó a los

22 Reyes Velásquez, J. (1999). Historia, legislación y ética de la radio en Bolivia. La Paz: ERBOL.

23. Radio La Plata. (2010). Radio La Plata. Obtenido de Radio La Plata: <http://www.radioplata.com.bo/historia/>

24. Zorrilla, F. (6 de enero de 2020). Entrevista a Flavio Zorrilla. (D. Kirigin Zamora, Entrevistador)

25. Serrano, G., & Serrano, G. (1 de Septiembre de 2021). Entrevista a Gerardo Serrano. (D. Kirigin Zamora, Entrevistador)

26. Magariños Iraola, H. (20 de marzo de 2020). Entrevista Hilda Magariños. (D. Kirigin Zamora, Entrevistador)



músicos chuquisaqueños permitiéndoles tocar en vivo en los estudios y cabinas de la misma radio, posibilitándoles promocionarse y darse a conocer. El Dúo Rendón Arandia, Mauro Núñez Cáceres y el Dúo Santelices, así como muchos otros, tocaron en vivo en Radio La Plata, es decir, se “iniciaron en su vida artística junto a otros” justamente desde los estudios de esta radioemisora.

Mensaje de bolivianidad tuvo como primer grupo musical en sus cabinas al Dúo Rendón Arandia, que estuvo conformado por Julio Rendón Salas en la primera guitarra y Enrique Arandia Lagrava en la segunda, siendo estos los primeros intérpretes de música chuquisaqueña en este programa radial.

Humberto Gonzales, músico sucrensino de 74 años, al respecto comenta:

Humberto Gonzales: *Por esos años Radio La Plata estaba ubicada en la Plaza 25 de Mayo. Los músicos tocaban en vivo en esta radio los domingos a mediodía, de esa manera, los transeúntes y vecinos o forasteros apostados en los bancos de la plaza podían escuchar las canciones ya que las mismas eran difundidas por medio de parlantes que eran colocados en uno o dos balcones que daban a la calle, permitiendo de esa manera, el disfrute de cuecas, huayños y bailecitos que eran interpretados en vivo (Gonzales, 2018).*²⁷

En más de siete décadas de existencia este medio de comunicación ha impulsado la formación de grupos folclóricos musicales como: Bonanza,

Horizontes y el Grupo Huaira.

4. ROLES, GÉNERO Y MÚSICA

La palabra rol “designa la función que una persona desempeña en un determinado contexto” (Saldívar Garduño, 2015, pág. 2128),²⁸ por otra parte, se entiende por rol de género a todo el “Conjunto de normas establecidas socialmente para cada sexo” (Herrera Santi, 2000, pág. 569).²⁹ Es de esa manera que la masculinidad y la femineidad son un producto del contexto social. Los discursos que se emiten en determinadas situaciones están asociados a los roles que la sociedad les asigna o a las normas sociales que rigen el comportamiento. Dentro de las diversas formas en las cuales un discurso se presenta, la música se constituye en un vehículo ideal al ser una expresión cultural. En el caso de Sucre la música oriunda y creada por artistas locales brinda una perspectiva de comprensión del género reflejada contenido en los mensajes de las canciones, tomando en cuenta que, del análisis efectuado, el tema central gira en torno al amor y las relaciones de pareja.

Se debe precisar que el abordaje del género como categoría social en Sucre se torna como muy llamativo, dado que aún la ciudad es percibida en el imaginario como una sociedad muy conservadora.

²⁸ Saldívar Garduño, A. (18 de mayo de 2015). SciELO – Scientific Electronic Library Online. Obtenido de SciELO – Scientific Electronic Library Online: <http://www.scielo.org.mx/pdf/aip/v5n3/2007-4719-aip-5-03-2124.pdf>

²⁹ Herrera Santi, P. (2000). Rol de género y funcionamiento familiar. Revista cubana de medicina general integral, 568-73.



5. REPRESENTACIONES MASCULINAS

Las canciones están compuestas por hombres y en su mayoría están dedicadas a mujeres. Los hombres son representados de diversas maneras pudiendo vislumbrarse cualidades y atributos a través de las canciones. Entre estas características las más representativas son aquellas relacionadas al amor, la abnegación y la nostalgia, las cuales se presentan asociadas a la entrega de aprecio y cariño a la mujer amada junto con la promesa de quererla de por vida.

Hombre enamorado

La cualidad más presente en los textos analizados representa la del hombre encantado por el amor que siente, de esa manera, los varones aparecen en los textos representados como seres enamorados que adoran y quieren a sus mujeres amadas, anhelando y añorando ser correspondidos para poder estar con ellas. El amor que sienten por sus musas inspiradoras va de la mano con la lealtad y fidelidad, ya que entregan aprecio y cariño a sus mujeres soñadas prometiendo quererlas de por vida. Sobre esta afirmación el bailecito de nombre, Mujer amorosa, grabado el año de 1968 interpretado por el grupo Los Collas, menciona: “La mujer que amorosa me mira, con sus ojos dice que me quiere y simpatiza / merece de mí el aprecio y mi cariño / de por vida”. Otro ejemplo se encuentra en la cueca Gacela, donde es la mujer morena la que inspira el amor del autor. “En tus ojitos yo veo morena linda, todo mi amor” (Cueca: Gacela. Intérprete:

Hermanos Gutiérrez. Compositor: Teófilo Vargas). De igual manera, en el caluyo, ¡Ay! Negrita, el amante enamorado advierte a su musa amada. “Hallarás quien te merezca ¡ay! negritay pero no te quiera tanto”, dice Gerardo Serrano en esta canción popularizada entre los años 60 y 70.

La mujer, musa inspiradora, es también la compañera del varón como se representa en el huayño titulado: Manzanita, manzanita, interpretado por el grupo sucense Hermanos Gutiérrez. “Serás mi compañerita manzanita. Te lo he de dar mi corazón” se menciona en esta canción popular entre los años 60 y 70.

El amor es también algo oculto que se guarda celosamente como en la cueca titulada, El secreto. “Hace tiempo que ocultaba un secreto dentro de mi corazón, pero ahora te lo digo rendido por tu amor, oye preciosa mujer te diré que te amo de verdad”, (Cueca: El secreto. Compositor: A. Laguna. Fecha de grabación: 1968).³¹

Yo que tanto te he querido,

No me pagues mal.

En el fondo de mi pecho

³¹ La cueca es un género musical ampliamente extendido en países como Perú, Chile y Bolivia, en este último también adquiere peculiaridades según las regiones del país. La cueca sucense se diferencia de las cuecas de otros departamentos por su estilo más pausado, y en opinión de muchos, más “señorial”. Sus letras según sus seguidores cuentan historias y tienen un mensaje que trasluce elementos que permiten comprender la construcción identitaria de los grupos sociales ligados a la tradición y costumbres de antaño, las cuales se reprodujeron de generación en generación y contribuyeron en la construcción de identidades sociales en Sucre.



Te he de conservar.

Te he de conservar.

No me hagas llorar,

Tú tienes mayor derecho

Para gobernar.

(Bailecito: No me pagues mal. Intérprete: Conjunto Churuquella. Fecha de grabación: 1966)

Algo similar se observa en la cueca, Una noche azul, donde la noche azul es una alegoría de la tristeza y decepción del amante - “Una noche azul te di mi querer y tú con orgullo lo decepcionaste”- se dice en esta cueca interpretada por el grupo Tejeda y hermanos Escalante grabada en 1967. No se puede dejar de mencionar que este grupo estuvo compuesto por Casiano Tejeda, Alfredo y Antonio Escalante, Juan Jiménez Vedia, René Navarro y en la animación Freddy Ferreira, quien fue conocido con ese nombre, mas, su verdadero nombre fue Pablo Alfredo Ferreira Bustamante.

La luz en la cueca se torna en un perfil idealizado de la mujer amada -Luz de mis ojos cielo del alma todas mis esperanzas en ti perdí / Desde aquel día / desde aquel instante en que te conocí / Yo quisiera saber en dónde tu corazón/ Para adorarte/ para adorarte ahí junto a mi corazón”- dice, José Lavadenz, en esta canción grabada en el año de 1967. Esta cueca fue interpretada y popularizada por el grupo Los Collas y Casiano Tejeda.

Otro elemento alegórico es el de la paloma, ave grácil, con el cual se compara a la mujer. Tal es el caso del

bailecito Se fue mi negra, cuya letra dice: Se fue mi negra yo también me voy. ¡A mi palomita donde la hallaré!, ¡Qué haré!, ¿con quién me consolaré?” (Bailecito: Se fue mi negra Intérprete: Tejeda y hermanos Escalante. Fecha de grabación: 1967)

No sólo el amor presente o el consolidado son los que inspiran la creación de composiciones musicales, el amor platónico, también es parte del repertorio musical de la bohemia folclórica urbana como en el bailecito, Hace quince noches, de 1967, en él se menciona: “Lejos de mi dueña viditay ando vacilando cuándo serás mía negrita y yo tuyo cuándo”. El término “negrita” en el contexto sucrense puede hacer referencia a características sociales, siendo un término que puede ser sinónimo de mujer, y si lleva una “y” al final de la palabra (negritay) implica una relación afectiva de pertenencia.

Varones con abnegación

La abnegación es un sentimiento que consiste en un sacrificio personal en busca de una satisfacción de los intereses de los demás. Bajo la doctrina cristiana se habla de la abnegación de Cristo quien realizó el máximo sacrificio dejando de pensar en su individualidad en pos del beneficio de la colectividad.

Se observa que, dentro de los atributos del varón plasmados en las letras, se encuentra la abnegación, ésta es asociada a la tristeza que el hombre siente por un amor no correspondido o por el daño provocado por la mujer. Un ejemplo se encuentra en la cueca, Has visto morir el sol, inter-



pretada por Tejada y hermanos Escalante. “Has visto morir el sol con los rayos de la tarde/ así me he de morir yo sin dar mis quejas a nadie”, se dice en el verso de esta canción grabada en 1967. Otro ejemplo se encuentra en la canción, Gotas de sangre, también grabada el año de 1967 interpretada por el grupo Tejada y hermanos Escalante cuya letra dice: “Al hombre nadie le presta y si llega a conseguir, gotas de sangre le cuesta”. Las gotas de sangre simbolizan el esfuerzo doloroso y constante del varón quien con abnegación consigue sus objetivos. Esta canción es también parte del acervo musical popular chuquisaqueño y fue popularizada por el grupo mencionado.

La nostalgia de los compositores e intérpretes

La nostalgia se constituye en un sentimiento de tristeza o pena por la ausencia o carencia de algo o de algún ser muy cercano. Sin embargo, también se puede sentir nostalgia por una realidad que no ocurrió pero que se quiso que ocurriera. En el trabajo titulado, La lógica de la nostalgia. Historia y cultura en el siglo XX, de Rodrigo Quesada Monge, se menciona que “la nostalgia es la magia de la utopía, es el hechizo de una realidad que se quiso distinta y se nos evaporó en las manos” (Quesada Monge, 2001, pág. 2).³²

La nostalgia se constituye en un tema protagónico al momento de escuchar música, ya que la música puede transportarnos a espacios y momentos vividos en el pasado. Por un corto lapso, la experiencia musical

nos permite revivir esos momentos. Sobre este tema se debe mencionar que el romanticismo, movimiento artístico de amplia influencia en Sucre, exaltó la nostalgia, la introspección y la melancolía. En los textos analizados, la nostalgia va acompañada del amor hacia la amada ausente. Un ejemplo se encuentra en el taquirari Entre tus brazos dormido, canción que fue popular entre las décadas de los 60 y 70 en la interpretación de los Hermanos Gutiérrez, cuyo verso menciona: “Pasaría noche y día soñando contigo, negra”. Otro ejemplo de la nostalgia en la bohemia se encuentra en el bailecito Mujer amorosa, 1968, interpretado por el grupo Los Collas - “En mis horas de nostalgia mi pensamiento va rumbo a ti”- se menciona en el verso de esta canción.

La ausencia de la mujer amada genera ansiedad en el compositor, un ejemplo de esa vivencia se la encuentra en el bailecito de 1967 titulado Hace quince noches, interpretado por el grupo Tejada y hermanos Escalante, en cuya letra se dice: “Hace quince noches / negrita / que no tengo sueño por estar ausente, negrita / lejos de mi dueña”.

La ausencia femenina tiene, en la música de la bohemia sucreña, abundante protagonismo como tema inspirador; no obstante, en la canción, Dos corazones, de 1967, el hombre narra que vive contento con una mujer a pesar de tener varias parejas sexuales o sentimentales tal cual se in-

³² Quesada Monge, R. (2001). La lógica de la nostalgia. Historia y cultura en el siglo XX. DIÁLOGOS Revista Electrónica de Historia, 22.



fiere por el texto del bailecito:

“Wawitay, unita tengo, wawitay, otrita tengo. A deshoras de la noche con ella vivo contento”.

(Bailecito: Dos corazones. Intérprete: Tejeda y hermanos Escalante. Fecha de grabación: 1967)

Bohemia, género y seducción

Las características del hombre abnegado y enamorado contrastan con el carácter seductor del mismo. Esta condición es percibida de maneras diferentes tanto en hombres como en mujeres, ya que, ante la seducción femenina, los varones “caen presos” y sucumben ante ella. Un ejemplo se encuentra en la cueca, *El secreto*, de 1968 del grupo Los Collas que en el verso dice: “Oye preciosa mujer / te diré, que te amo de verdad / Me embujaste con tus ojos y tus labios de coral / pobre, ¡ay de mí! / qué sería de mí / qué sería sin ti”. Por otra parte, en la canción *Linda provincianita* del compositor Raúl Otero, interpretada por el grupo Tejeda y hermanos Escalante, se menciona: “Linda provincianita / reina del prado / capullo en flor, para ti son las notas de mi guitarra de trovador”. La fecha de grabación de esta cueca corresponde al año de 1967 y fue realizada por el grupo Tejeda y hermanos Escalante; su composición es de propiedad de Raúl Otero.

Comparando ambas, se puede observar que, mientras la mujer seduce con su belleza, el hombre recurre a habilidades o talentos como el de interpretar un instrumento. Así, del análisis de estas letras, se puede ver que el hombre tiene como cualidades

la habilidad de poder tocar un instrumento seduciendo con música lo que posibilita que sostenga relaciones con varias mujeres. De esta forma las habilidades o talentos ingresan a la esfera de género, incidiendo incluso en la interpretación musical.

Complementando lo anterior, indiquemos, que, a pesar del paso del tiempo, un factor que continua presente en la música en Sucre, no sólo en el ámbito del folclore, sino también en otros géneros musicales, es la escasa presencia de mujeres en la composición e interpretación musical. Este alejamiento de las mujeres de la esfera musical permitió y permite hoy en día consolidar y perpetuar la hegemonía musical masculina, lo que a su vez preserva y refuerza ciertos roles asociados con la interpretación musical y la producción artística, como la seducción por intermedio de las habilidades musicales, claramente asociada a los varones, así, el hombre seduce con música y las mujeres con su cuerpo. Es de esta manera que se asocia la interpretación de un instrumento con la hombría, a pesar de que esta actividad no es ruda y no requiere fuerza física, pero sí refuerza el carácter de conquistador y mujeriego en el varón, características propias de lo que se considera un macho (mujeriego, promiscuo y seductor); mientras que, para una mujer, la interpretación musical no está mediada por esos factores. Por consiguiente, vemos que las creencias, mitos y prohibiciones sobre la participación de las mujeres en la música, cubren la legitimidad otorgada a los varones respecto a la promiscuidad, la que es permitida en



ellos y negada a las mujeres. Permiten ver también la relación entre espacio y género existiendo ciertos espacios reservados para hombres como las chicherías, los escenarios artísticos, o los bares, y otros para mujeres, como aquellos propios de la esfera doméstica.

Venganzas y amenazas masculinas en la música de la bohemia

El tema de la venganza es constante no sólo en la música sino en el arte en general. En la literatura, grandes obras como Hamlet se desarrollaron en torno a la venganza. En la música han existido en diferentes momentos y sociedades composiciones artísticas inspiradas en el deseo de desagravio. La razón por la cual el deseo de desagravio o la venganza son tópicos presentes en la música, en las cuecas oriundas de Sucre, parecería radicar en la satisfacción que se genera al plasmar ese deseo de venganza hacia aquellas mujeres que causaron dolor a los compositores. Al inmortalizar ese dolor y ese deseo de venganza en una canción, se logra un sentimiento de venganza real. Es así, que, en los textos de las canciones, los varones que son los personajes de las historias inmortalizadas en los textos de las obras musicales amenazan y advierten a las musas inspiradoras que van a sufrir ante su ausencia. De esta manera, la venganza es parte de la poética propia de la música de la bohemia. Leemos en el bailecito titulado En un alfombrado verde, grabado en 1966, interpretado por el Conjunto Churuquella, cuya letra dice: “En un alfombrado verde, en un campo singular, lloraré mi desventura, por eso hoy

me he de vengar”. Este grupo estuvo conformado por: Manuel Zambrana, Mario Márquez, Carlos Gutiérrez, Eugenio Sánchez y Alberto Torres.

El profundo dolor por la traición de la amada genera una venganza que, en el caso del bailecito, La gran traición, grabado en 1965, compuesto y ampliamente interpretado por los Hermanos Gutiérrez, anuncia una apoteosis trágica que puede desencadenar en la muerte de la mujer, así el texto de la canción dice: “La gran traición que me has hecho con tu notable mudanza / pendiente está / pendiente está la cuchilla / cuidate de mí venganza”.

La tristeza también puede narrar separaciones amorosas como en el caso de la cueca Pretenciosa, en la cual la mujer es esquivada ante los afanes de conquista del enamorado.

“Pretenciosa que huyes de mí, si mi anhelo es quererte a ti, cuando me vaya recién comprenderás y por mí llorarás. Cuando me ausente recién comprenderás mi dolor”.

(Cueca: Pretenciosa. Compositor: Francisco Cuéllar Valda)

La venganza puede tomar el matiz de las amenazas, las cuales también están presentes en la música de la bohemia. Al respecto se tienen varios ejemplos: “Me has dicho que yo te olvide, eso será con la muerte, será cuando nos separa la ingrata tirana suerte”, se dice en el texto de la cueca titulada, Has visto morir el sol, grabada en 1967 e interpretada por el grupo Tejada y hermanos Escalante.

Otro ejemplo se encuentra en la



cueca Las estrellas, en la interpretación del grupo Tejeda y hermanos Escalante, cuyo texto dice, “Si pudiera yo mandarte mis terribles venganzas porque en mi pecho he perdido todita la esperanza”, se menciona en esta pieza musical grabada en 1967. En esta cueca, la venganza va asociada a la pérdida de cualquier esperanza en el enamorado.

En el bailecito, Perla de oriente, el compositor utiliza una metáfora en la cual la lira rota simboliza su propia muerte, representando la muerte del enamorado. “Perla de oriente, nítida flor / verás mañana bajo tus muros rota la lira muerto el cantor / Cuando me vaya no has de llorar / ¡Ay! de tu negro canalla te has de acordar”, se menciona en este bailecito interpretado por el grupo Tejeda y Los Collas, grabado el año de 1967.

El hombre también es representado como vengativo amenazando con llanto. Es un ser con mucho dolor producto del despecho que siente, destrozándole el corazón. Pide morir, está arrepentido, suplica por amor y tiene mucha ansiedad. Un ejemplo de esta representación se encuentra en el bailecito En un alfombrado verde, interpretado por el Conjunto Churuquella, donde el llanto va asociado a la venganza. “Lloraré mi desventura por eso hoy me he de vengar”, se menciona en el texto de la letra de la canción grabada en 1966.

Hombres mujeriegos y protectores

Del análisis de los textos se observa que, si bien existe un reclamo a la mujer por su inconstancia, el varón

es representado como mujeriego haciendo alarde de ello. De esa manera, los varones aparecen representados como seductores y sosteniendo relaciones con varias mujeres a la vez. Así, uno de los términos usados es el de pinganillo. El término pinganillo significa pícaro, “Listo, espabilado”, “Tramposo y desvergonzado”, (...) “Dañoso y malicioso”, “Personaje de baja condición, astuto, ingenioso y de mal vivir, protagonista de un género literario surgido en España en el siglo XVI” (Española, Diccionario de la lengua española, 2019).³³ Este término está presente en el bailecito titulado, Con la lluvia, interpretado y grabado el año de 1967 por el grupo Tejeda y hermanos Escalante, el texto menciona: “Cuatro cosas son necesarias para un pinganillo que sale a tunar / cuello duro, farol encendido, un par de pistolas y al centro un puñal”.

Esta última representación del hombre también denota el carácter protector del mismo. Característica que coincide con el Modelo de Masculinidad hegemónica propuesto por la socióloga australiana Raewyn Connell, según el cual el hombre debe poder con todo, debe ser fuerte, proveedor y protector.

La naturalidad con la que el término pinganillo se usa en la canción denota una aceptación de ese modelo de hombre en el pensamiento del compositor, de los intérpretes, así como de los oyentes. El atributo de protector en los varones va de la mano con el de mujeriego, ya que en los textos también son representados con este carácter. La relación entre estas condiciones (protector y



mujeriego) radica en que ambos son elementos que son parte del mencionado modelo de Masculinidad hegemónica. Por otra parte, el carácter de mujeriego en el varón es parte de la llamada Heterosexualidad compulsiva. Este término desarrollado por el autor boliviano Jimmy Tellería, se define como el constante deseo de aceptación por parte de un varón a un grupo. Es compulsiva ya que implica una necesidad constante de valoración y reconocimiento a la propia heterosexualidad.

Este investigador en una entrevista realizada el año 2020, respecto al término mencionó:

Jimmy Tellería: *En una sociedad donde se privilegia y reconoce la heterosexualidad como única y natural forma de relacionamiento sexual, los hombres buscan el reconocimiento social, se presionan para mostrarse realmente 'machos', con capacidad de formar o tener parejas 'mujeres' y reproducirse. Esta acción se torna compulsiva, por la intrínseca necesidad de ser valorados y aceptados por todo el entorno social compuesto por hombres y mujeres. Cualquier comportamiento diferente que ponga en duda su heterosexualidad, genera angustia y pánico en los hombres, en las familias de estos, y en su ámbito de amistades (Tellería, 2020).*³⁴

La condición de promiscuidad en el varón, presente en la música de la bohemia folclórica urbana suculense, de forma contraria a la de la mujer, es percibida como un aspecto positivo, mientras que en la mujer es una cualidad que implica un daño al varón.

Un ejemplo se encuentra en la cueca: Señora dueña de casa, interpretada y popularizada en las décadas de los años 60 y 70 por los Hermanos Gutiérrez, cuya letra dice: “Uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete ocho, nueve, diez / Así vienen las mujeres de rodillas a mis pies”. Otro ejemplo se encuentra en el bailecito, Dos corazones, interpretado por el grupo Tejeda y hermanos Escalante, cuya letra dice: “wawitay unita tengo / wawitay otrita tengo / A deshoras de la noche con ella vivo contento / A deshoras de la noche con ella vivo contento”.

Algo similar ocurre en la cueca El secreto. “La malva por ser la malva en cualquier lugar crece y el hombre por ser soltero en cualquier cama amanece” dice el compositor A. Laguna, canción interpretada y popularizada por el grupo Los Collas. Finalmente, en la cueca, Señora dueña de casa, interpretada en las décadas de los años 60 y 70 por Los hermanos Gutiérrez, se dice: “Así vienen las mujeres de rodillas a mis pies”.

Odio y reclamo a la mujer

Contrastando con la representación de mujeriego de los varones, los mismos también son representados con mucho odio y resentimiento. De este modo, el odio y el resentimiento son tópicos presentes en la música de la bohemia folclórica urbana suculense, ya que los varones que son también sujetos de la narración, su-

³³ Española, R. A. (2019). Diccionario de la lengua española. Obtenido de Diccionario de la lengua española: <https://dle.rae.es/?id=StSJNWh>

³⁴ Tellería, J. (22 de mayo de 2020). (D. Kirigin Zamora, Entrevistador)



fren y odian a sus mujeres amadas reclamándoles por su inconstancia e incluso amenazando con irse y morir. Así, la canción titulada Maldita mujer, del grupo Los Collas y Casiano Tejeda, compuesta en 1967, en su letra menciona: “Maldita seas mujer / no ves que tu aliento mata / hasta cuándo prenda mía / hasta cuándo lloraré”.

El reclamo por la inconstancia femenina en cuanto al amor prometido está también presente en la cueca titulada En las concavidades - “Paloma mía, dónde te has ido / Dónde está la constancia que me juraste aquel día”-. Esta canción es interpretada también por el grupo Collas y Casiano Tejeda.

El odio o aversión hacia las mujeres que se observa en la letra de la canción Maldita mujer podría denotar cierto comportamiento misógino, ya que acudiendo a algunas aproximaciones conceptuales del término se tiene que la misoginia consiste en una “Aversión a las mujeres” (Española, Diccionario de la lengua española, 2019).³⁵ De igual manera el diccionario enciclopédico Larousse define a la misoginia como “Aversión o menosprecio hacia las mujeres” (Larousse, 2003, pág. 681)³⁶ Más allá de las definiciones tomadas, queda claro que la música también puede constituirse en un mecanismo para plasmar frustraciones y dolor como se verá después.

Sufrimiento, tristeza y dolor masculinos

En la música de la bohemia folclórica urbana sucrense, particularmente en las cuecas y huayños, las canciones rinden homenaje al dolor o a una pér-

rida amorosa. El sufrimiento es como una apología del enamorado que justifica su razón de ser. Un ejemplo se encuentra en la cueca Un puñal envenenado, grabada en 1965 e interpretada por el grupo Hermanos Gutiérrez, cuya letra dice: “Hondas huellas has dejado en mi corazón desecho de amor” o en el bailecito Quiero saber, en él se dice: “Quiero saber las cosas con que me engañas / Quiero cantando darte mis penas”. Esta canción fue muy popular en los años 60 y 70 en la interpretación de Gerardo Rosas. Algo similar se observa en la emblemática cueca Sed de amor, del icónico músico Miguel Ángel Valda Paredes, interpretada por Carlos Loayza Arrieta, en cuya letra se menciona: “La vida me duele sin par / preciosa emisaria de amor”. Es necesario mencionar que Miguel Ángel Valda Paredes, fue discípulo de Simeón Roncal, siendo ambos músicos considerados como emblemáticos dentro de la bohemia folclórica urbana sucrense y en el folclore nacional.

Realizando una lectura minuciosa de los compositores de las canciones insignes de la bohemia folclórica urbana se puede destacar que los autores poseen una propuesta poética casi compartida con elementos similares. Por otro lado, hay un conjunto de símbolos frecuentes que definen la lírica de los géneros musicales, así, en la canción El clavel y la rosa se resalta un elemento que es utilizado como símbolo del dolor, las espinas. De esta

35 Española, R. A. (2019). Diccionario de la lengua española. Obtenido de Diccionario de la lengua española: <https://dle.rae.es/?id=PP4dmnK>

36 Larousse. (2003). Diccionario enciclopédico. Barcelona: SPES EDITORIAL,S.L.,Barcelona.



manera, las espinas de las rosas son una metáfora del dolor del autor y de las heridas sufridas por el amante.

El clavel y la rosa

Son flores del alma

Y ambos con sus espinos

Hieren el alma

Hieren el alma así

Tanto he llorado

No hay rosas sin espinos

Ni amor tampoco

(Cueca: El clavel y la rosa. Intérprete: Tejeda y hermanos Escalante, Fecha de grabación: 1967)

La tristeza aparece igualmente plasmada en diferentes canciones como en el bailecito grabado en 1967 titulado, Si porque nos queremos, interpretado por el grupo Los Collas y Casiano Tejeda, donde se dice: “Si porque nos queremos reina la envidia / mueran lo envidiosos nuestro amor viva / Sambita tan alhajita / alegres para otros tristes para mí”.

En la cueca Luz de mis ojos, es la pérdida de la esperanza lo que causa el dolor en el amante - “Luz de mis ojos / cielo del alma / todas mis esperanzas en ti perdí”- dice José Lavandenz en esta canción.

Por otra parte, en la cueca Desde que te conocí, interpretada por el grupo Tejeda y hermanos Escalante, es el recuerdo de la amada y el amor perdido, el origen del sufrimiento del amante.

El recuerdo de tu amor

En mi pecho consagraré,

Aunque yo viva padeciendo

Con la muerte te olvidaré.

El recuerdo de tu imagen

En mi mente grabado está.

Porque tú eres el consuelo

En mi triste y cruel sufrir.

Estos sentimientos de dolor, ira o tristeza en los textos analizados están ligados en algunos casos a la ausencia de la mujer, ya sea porque ésta se casa con otro o porque traiciona al varón, como en el bailecito: Tu matrimonio y mi muerte donde se menciona: “Dicen que te estás casando / así lo publica el tiempo / Celebrarás en tu boda dos fiestas mi muerte y tu matrimonio / Estarás sentada a la mesa rodeada de mucha gente y a mí me estarán poniendo cuatro cirios solamente”. Esta canción fue popularizada por el grupo, Tejeda y hermanos Escalante, grabada en el año de 1967.

El dolor se torna en tormento causando el deseo de muerte en el enamorado; en la cueca Un puñal envenenado, donde el puñal envenenado es un símbolo del daño que la mujer amada causa.

Con puñal envenenado

Atravesaste mi pecho

Hondas huellas has dejado,

En mi corazón desecho de amor Bis

(Fragmentos cueca: Un puñal envenenado. Intérprete: Hermanos Gutiérrez, Fecha de grabación: 1965)



La noche es también un elemento alegórico presente en la música de la bohemia folclórica urbana siendo un símbolo de la tristeza como en la cueca: Una noche azul.

“Esa noche azul de penas y amor vaga en mi corazón sin ninguna ilusión”

(Cueca Una noche azul. Intérprete: Tejada y hermanos Escalante. Compositor: Tradicional Chuquisaqueño)

Bohemia y despecho masculino. El sentimentalismo de la música popular

En la música de la bohemia folclórica urbana, una representación recurrente de los varones, que son por lo general los protagonistas de las historias inmortalizadas en la música, es la del hombre desconsolado y despechado que sufre por amor ya que su sentimiento herido le genera un profundo resentimiento en él. Sobre este aspecto, siguiendo el trabajo titulado: Me siento muy hembra pa' llorar por un 'güevon'": Despecho y representaciones de género en la música popular colombiana de Mateo Pazos Cárdenas, se menciona que: “el despecho, en su etimología del latín (*despectus*), hace referencia al menosprecio” (Pazos Cárdenas & Giraldo Aguirre, 2019, pág. 7)³⁷

Ese menosprecio es tanto hacia uno mismo como hacia el otro u otra que ha generado el despecho en uno. El mismo autor sostiene que esta subvaloración corre “fundamentalmente por cuenta del (des)amor, lo cual genera unos efectos concretos sobre los sujetos que lo experimentan/ experimentamos: dolor, ira, traición,

melancolía, arrepentimiento, tristeza, depresión e incluso, en ocasiones, ideaciones suicidas” (Pazos Cárdenas & Giraldo Aguirre, 2019, pág. 7)³⁸

Un ejemplo del despecho en la música de la bohemia se encuentra en el bailecito, *Tus malas costumbres*, interpretado y popularizado por el grupo Hermanos Gutiérrez entre los años 60 y 70, donde se dice: “Eso mismo vengo a decirte que pronto me he de casar, a vista de tu presencia con otra voy a pasar”. El despecho también está presente en el bailecito *En un alfofombrado verde* interpretado por el Conjunto Churuquilla grabado en el año de 1966 donde se dice: “No soy leña para arder ni paja para encender. Ni seré tan sin vergüenza para volverte a querer”.

La decepción es otro tópico asociado al despecho. La canción *Una noche azul*, interpretada también por el grupo Tejada y hermanos Escalante, en el primer verso plasma la decepción del enamorado: “Una noche azul te di mi querer y tú con orgullo lo decepcionaste / Esa noche azul de penas y amor vaga en mi corazón sin ninguna ilusión”. Algo similar se observa en la cueca *Pretenciosa* - “la primera mujer que amé pagó mi amor con su desdén y desde entonces vaga

37 Pazos Cárdenas, M., & Giraldo Aguirre, S. (2019). “Me siento muy hembra pa' llorar por un 'güevon'": Despecho y representaciones de género en la música popular colombiana. *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México*, 25.38 Tellería, J. (22 de mayo de 2020). (D. Kirigin Zamora, Entrevistador)

38 Pazos Cárdenas, M., & Giraldo Aguirre, S. (2019). “Me siento muy hembra pa' llorar por un 'güevon'": Despecho y representaciones de género en la música popular colombiana. *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México*, 25.



mi corazón sin ninguna ilusión”- dice Francisco Cuéllar Valda en esta canción interpretada y grabada en 1964 por el tenor chuquisaqueño Carlos Loayza Arrieta.

El tema del desamor, resentimiento o despecho, parece estar presente no sólo en la música de Sucre o de Bolivia, sino también en otras partes de la región latinoamericana. En el trabajo titulado *Del humor y del amor: Música de parranda y música de despecho en Colombia (I)* se menciona: “Varios repertorios de lo que en general se puede llamar «canción latinoamericana», que contaron con gran circulación radial y fonográfica entre 1920 y 1940, constituyen los puntos de partida del repertorio que se identifica actualmente en Colombia como música de despecho” (Bermúdez, 2006, pág. 95).³⁹

La presencia del despecho o dolor en las composiciones y géneros musicales latinos denota un rasgo cultural compartido entre varios países que se percibe no sólo en las letras de las canciones, sino también en las prácticas sociales que ellas conllevan o generan, “Este repertorio está constituido por canciones con textos que aluden al amor no correspondido y la insatisfacción afectiva, en los que predomina la visión trágica y fatalista, y que en general emplea variantes del antiguo tópico de «morir de [por] amor»” (Bermúdez, 2006, pág. 98).⁴⁰

El más importante de ellos es el tango-canción, le siguen el grupo constituido por el bolero, la canción ranchera y el corrido y en último lugar, aunque no en importancia, otro grupo constitui-

do por el pasillo ecuatoriano y el vals cantado en sus diferentes vertientes (Ecuador y Perú). En menor grado, se podrían sumar la canción romántica en general, el pasillo colombiano y otros géneros (tonada cuyana, zamba, etcétera) que contribuyeron decisivamente a la génesis de este estilo” (Bermúdez, 2006) ⁴¹

Las cuecas y bailecitos oriundos de Sucre presentan de forma recurrente al tema el despecho y el tópico mencionado del “morir por amor”. Estos temas encuentran un escenario ideal en las reuniones de amigos generalmente organizadas con la participación exclusiva de hombres. Esta práctica incluso parece haberse institucionalizado no sólo en Sucre sino en Bolivia, en el “viernes de soltero”. En Sucre, esta práctica social es reciente ya que los bohemios y los varones se reunían generalmente los sábados, empezando sus tertulias por las tardes. Las reuniones de los sábados, aún en la actualidad, se conservan, existiendo músicos que mantienen esta costumbre juntándose en antiguas chicherías tal cual ocurría antes en décadas pasadas, en la ciudad, en los años sesenta. Al respecto, el periodista Aldo Quaglino, de 72 años, menciona:

Aldo Quaglino: Podríamos decir que la bohemia tenía escenarios formales e

39 Bermúdez, E. (2006). *Del humor y del amor: Música de parranda y música*. Cátedra de Artes, 81-108.

40 Bermúdez, E. (2006). *Del humor y del amor: Música de parranda y música*. Cátedra de Artes, 81-108.

41 Bermúdez, E. (2006). *Del humor y del amor: Música de parranda y música*. Cátedra de Artes, 81-108.



informales. Los formales eran, según lo que se menciona y todavía se ha conocido algunos de ellos, eran aquellos que se formaban por un grupo de amigos que se reunían evidentemente para escuchar música, para escuchar poesía, pero además para servirse algún plato chuquisaqueño un fin de semana, generalmente los sábados, no los viernes. El viernes de soltero es una invención posterior (Quaglino, 2018).⁴²

Las canciones de despecho, que en el caso de Sucre son cuecas, caluyos y en menor medida bailecitos, se cantan entre amigos y entre hombres. Son cantadas y dedicadas generalmente a una mujer ausente que ha traicionado o lastimado al hombre. La práctica de la reunión entre hombres, ya sea los viernes o los sábados, como ocurría anteriormente, puede verse desde diferentes perspectivas. Todo parece indicar que estas reuniones de amigos tienen, entre otros, propósitos terapéuticos ligados a los problemas y al estrés generado en la semana. Guillermo Higuera músico de 85 años comenta el porqué de las reuniones entre hombres.

Guillermo Higuera: Sabe, en la semana uno tiene problemas. Uno está estresado, entonces vamos a aliviar aquello, a despejarnos de las preocupaciones y de todo ello. ¿Por qué? porque llevamos música, ahí olvidamos todo, olvidamos a veces rabia, penas. Entonces como somos bohemios y somos amantes, vamos con la idea de que allá estamos yendo a alegrarnos (Higuera Dalence, 2018).⁴³

Estas reuniones entre amigos varones posibilitan la interpretación

de canciones ligadas al desamor o la traición de la mujer generando la camaradería y la emotividad entre ellos, cuántas veces, por ejemplo, el llanto en los hombres. Esta situación es contraria a la imagen estereotipada del hombre duro que no llora y que además está generalizada y arraigada en diversas sociedades incluida la sociedad sucrense, esto se evidencia en el discurso generalizado de “los hombres no lloran”. Contrariamente a esta idea, la situación en la que el hombre llora por una mujer es sin duda resultado del efecto ‘sensibilizador’ del consumo de alcohol permitido en el ambiente bohemio, reunido entre los varones, estos gestos “del hombre que llora” no genera un rechazo social, lo que no ocurre en un escenario normal fuera de estos espacios en el que los hombres jamás pueden/deben llorar. Una posible explicación para este reconocimiento es que el hombre llora, pero por una mujer que lo ha traicionado o por un amor no correspondido, de esa forma afianza su heterosexualidad y hombría generando la aceptación del grupo.

LLanto y amargura varoniles

La tristeza adquiere una presencia relevante en la bohemia folclórica urbana sucrense, siendo una cualidad muy presente en los textos de las canciones propias del acervo musical popular. Se aprecia que, en los textos, los varones representados en ellos pierden la ilusión, la esperanza,

42 Quaglino, A. (25 de Septiembre de 2018). Entrevista a Aldo Quaglino. (D. Kirigin, Entrevistador)

43 Higuera Dalence, G. (3 de septiembre de 2018). Entrevista Guillermo Higuera. (D. K. Zamora, Entrevistador)



y en muchas ocasiones se los ve suplicando, y en otros casos llorando, mostrándose el llanto como una constante en la música de la bohemia. Este es el caso del bailecito No me pagues mal, donde se menciona: “En el fondo de mi pecho te he de conservar / te he de conservar / No me hagas llorar”. Canción grabada en el año de 1966 por el Conjunto Churuquilla.

En la cueca, Nostalgia, interpretada por Gerardo Rosas, compuesta por José Lavandenz, la súplica del amante se asocia con la analogía entre el corazón del varón y la mujer amada, destinataria de la súplica. Esta canción fue popular entre los años 60 y 70.

*Ay una noche en el dolor
cuando agonizaba yo,
cuando de rodillas pidiendo perdón
tú eres mi corazón*

(Cueca: Nostalgia. Intérprete: Gerardo Rosas. Compositor: José Lavandenz)

Las reuniones de bohemia folclórica urbana, típicas de las tardes sabatinas en la ciudad de Sucre, por estos años (sesenta y setenta) se realizaban con presencia mayoritaria de varones heterosexuales, acorde a los cánones de la sociedad conservadora de ese tiempo y que se caracterizaba por una asignación más rígida de roles en función de los sexos. Esta situación se plasmó incluso en espacios reservados para un género u otro.

El carácter conservador del pueblo sucreño evidentemente implicaba cierto rechazo hacia las diversidades sexuales y lo que hoy se conoce

como comunidad LGBTQI; no obstante, este grupo tuvo un representante convirtiéndose en ícono del mismo y que fue de abierta homosexualidad, el Q’iwa Gerardo. El término “q’iwa” es sinónimo de “maricón” o “marica”, los cuales en el contexto popular sucreño son adjetivos despectivos que se usan para hacer referencia a un varón gay u homosexual. Es también utilizado para designar a un varón cobarde en el mundo quechua.

El Q’iwa Gerardo fue un artista que dejó una huella muy marcada en las chicherías de Sucre y en el movimiento cultural de la ciudad, ganándose un espacio en el corazón de las personas que lo conocieron. Así, en el ambiente de baile, al fragor del consumo de chicha, Gerardo Rosas, inmortalizó en la bohemia su música, canto y peculiar zapateo. Por medio de su talento pasó a ocupar un espacio importante dentro de la bohemia constituyéndose en un artista cuyo estilo influyó a muchos músicos y cantantes posteriores, cuyo repertorio de interpretaciones fueron motivo de investigación y réplica.

La canción que sin duda hizo del llanto parte primordial de la poética de la bohemia y su música es el caluyo ¡Ay, negrita!, canción que fue popular entre los años 60 y 70.

¡Ay negrita!

Llora, llora corazón, ¡ay!, negritay,

Llora que tienes razón.

En un joven no es ofensa, ¡ay!, negritay,

Llorar por una pasión.



Al silencio de la noche, ¡ay! negritay,

Al profundo de mi llanto.

Hallarás quien te merezca, ¡ay! negritay,

Pero no te quiera tanto

Maldigo mi mala suerte, ¡ay! negritay,

Y mi mala inclinación

(Intérprete: Gerardo Serrano.
Compositor: Tradicional de Chuquisaca)

Respecto a la inspiración de esta emblemática canción el propio compositor, Gerardo Serrano, comenta cómo fue compuesta la misma. Es merecedor mencionar que este compositor de música popular folclórica chuquisaqueña, nacido en 1939, es un emblema en la región y en la bohemia popular folclórica sucrense.

Gerardo Serrano: *La canción, Ay negritay, la compuse en mi pueblo cuando tenía 18 años en una chupa⁴⁴ de amigos. Íbamos a un boliche conocido y eran tiempos de pascua. Yo siempre tocaba charango y guitarra. Mis amigos me acompañaban cantando porque no sabían tocar, yo les enseñé. Recuerdo que había negritas. Entonces, uno se enamora de la que vende los tragos. La letra dice: “llora llora corazón ay negritay / llora que tienes razón / en un joven no es ofensa ay negritay llorar por una pasión”. Así comienza la letra (Serrano & Serrano, 2021).⁴⁵*

El llanto también genera venganza como en el bailecito En un alfombrado verde, fue grabado en 1966 por el Conjunto Churuquella, donde se dice:

“Lloraré mi desventura por eso hoy me he de vengar”.

Esta representación del hombre con pena, dolor, martirio y tristeza está asociada a la pasión que éste siente. Sobre este punto cabe mencionar que se ha construido la idea estereotipada de que los hombres no deben llorar, incluso, existiendo el dicho popular que dice: “Los hombres no lloran”. De esta manera, es común la asignación de cualidades al género masculino que son consideradas como exclusivas de los hombres como la fuerza o el coraje; sin embargo, son atributos también presentes en mujeres. De igual manera, la ternura y la emotividad son cualidades atribuidas a las mujeres, pero evidentemente también están presentes en los varones. Al respecto Inés Alberdi y Pilar Escario en el libro Jóvenes y paternidad sostienen que la idea fija de que los hombres no lloran corresponde a las sociedades occidentales recientes. Las autoras mencionan: “Esa obsesión actual con que los hombres no lloran no se encuentra en los documentos que tenemos de épocas antiguas en las que el llanto en los hombres era aceptado e incluso valorado” (Alberdi & Escario, 2007, pág. 70).⁴⁶ Un ejemplo del llanto presente en la bohemia se encuentra en el bailecito No me pagues mal, interpretado por el Conjunto Churuquella, en cuya letra

⁴⁴ La palabra “Chupa” es un término coloquial usado en diferentes regiones de Bolivia para hacer referencia a una reunión entre amigos donde se consume bebidas alcohólicas.

⁴⁵ Serrano, G., & Serrano, G. (1 de Septiembre de 2021). Entrevista a Gerardo Serrano. (D. Kirigin Zamora, Entrevistador)



se lee: “En el fondo de mi pecho te he de conservar, te he de conservar, no me hagas llorar”. Por otra parte, el llanto es descrito en un ambiente bucólico en el bailecito titulado En un alfombrado verde. Cabe mencionar que la ciudad de Sucre posee una geografía singular que se brinda como inspiración adecuada para las artes, existiendo un barrio conocido por el nombre de “Mesa verde”, por ser una meseta plana con abundante pasto.

“En un alfombrado verde, en un campo singular, lloraré mi desventura”

(Bailecito: En un alfombrado verde. Intérprete: Conjunto Churuquella, Fecha de grabación: 1966)

El romanticismo de los compositores en la bohemia

Luego del análisis, se vislumbran las características del hombre en esta década, ellas guardan una cercana similitud con el movimiento romántico que influenció en la región y en Sucre. Una de las características de los varones representados en los textos de las canciones, es que éstos son víctimas del amor que sienten de sus mujeres amadas, las que son seres casi irreales que generan en los varones un amor idealizado profundamente romántico. Respecto al romanticismo, el escritor y artista plástico sucrense Máximo Pacheco Balanza, de 59 años, menciona:

Máximo Pacheco: El Romanticismo entró con el liberalismo, junto con la independencia, con el movimiento independentista. El liberalismo europeo propugnaba el individualismo, algo que también propugna el romanticis-

mo. Propugnaba la importancia del individuo sobre el grupo, la pasión en las cosas. De esa forma entró el romanticismo y muy temprano ha influido en la literatura, en la historia, en muchas disciplinas (Pacheco Balanza, 2019).⁴⁷

La influencia particular en Sucre se debió a que era el centro intelectual de Bolivia. Esta influencia incluso pervive hoy en día en las prácticas sociales de los artistas. (...) Máximo Pacheco Balanza: “la influencia del romanticismo es bastante larga, llega hasta fines del siglo XIX, ya no bajo el nombre del romanticismo, como tendencia artística, pero sí pervive todavía en la práctica artística” (Pacheco Balanza, 2019).⁴⁸ Es así que el amor y el romanticismo son parte de la música de la bohemia, un ejemplo se encuentra en la canción Pretenciosa - “La esperanza del querer / la esperanza del amor se ha alejado por las olas del mar para nunca volver”- dice el compositor Francisco Cuéllar Valda, en esta cueca interpretada por Carlos Loayza Arrieta.

El romanticismo en la bohemia folclórica urbana también está presente en los valores románticos, los cuales implican una exaltación de los sentimientos del ser humano, se exalta lo ideal y lo bello. Un ejemplo de ello se encuentra en la cueca Linda provincianita, compuesta por Raúl Otero e interpretada por Tejada y hermanos

46 Alberdi, I., & Escario, P. (2007). Los hombres jóvenes y la paternidad. Bilbao: Atlántida Grupo Editor.

47 Pacheco Balanza, M. A. (1 de junio de 2019). Entrevista Máximo Pacheco. (D. Kirigin Zamora, Entrevistador)

48 Pacheco Balanza, M. A. (1 de junio de 2019). Entrevista Máximo Pacheco. (D. Kirigin Zamora, Entrevistador)



Escalante, en ella se dice: “Linda provincianita / reina del prado / capullo en flor / para ti son las notas de mi guitarra de trovador / Todas son para ti y mis versos también / tú me los inspiraste con tu hermosura”. Se puede observar que la belleza es el elemento principal que inspira al compositor, quien usa términos que construyen una alegoría casi perfecta entre la belleza de la mujer y la belleza de una flor. Complementando lo mencionado, el músico Gerardo Serrano, comenta:

Gerardo Serrano: *El romanticismo para mí era cantarle a la mujer amada en el balcón, componerle poemas. El romance implica tener interés por el sexo opuesto. Mandarle flores obsequiarle cosas que le agraden. Quedar simpáticos hacia ella. Eso es romance (Serrano & Serrano, 2021).*⁴⁹

El romanticismo en la música de la bohemia suculense adquiere la faceta de ser un amor idealizado, en ella la musa es un ser inalcanzable y los varones son enamorados que sufren por su amor. “Eres ternura y eres amor de mi pobre corazón” se menciona en la cueca Penas de amor, grabada en 1966, compuesta por Antonio Auza Paravicini. Al respecto Branka Kalenic Ramsak en su trabajo titulado Ejemplos del amor romántico en la literatura española del siglo XIX, menciona cómo el amor idealizado e irrealizable se remonta hasta el siglo XII:

La concepción amorosa romántica radica en el amor cortés trovadoresco del siglo XII, aunque éste corresponde a las circunstancias de la corte medieval. Se trata de un amor no correspondido, irrealizable que a veces se

*concibe como un servicio o vasallaje del poeta a una dama inalcanzable, incluso divinizada; otras veces la realización del amor impide los acontecimientos del destino que se imponen en medio de los amantes (Kalenic Ramsak, 2002, pág. 202)*⁵⁰

El amor idealizado y el sufrimiento plasmados en las letras de las canciones de los compositores son un testimonio del romanticismo asentado en la ciudad de Sucre que se manifiesta en sus obras musicales vinculados al romanticismo francés, movimiento que enalteció la decadencia social, la soledad, la melancolía y la tragedia de los artistas, casi exigiendo un estilo de vida desordenado y muchas veces caótico. Este movimiento intelectual, así como sus prácticas y valores, se naturalizaron en la ciudad, brindándose el ambiente citadino como el lugar perfecto debido a ciertas características y sucesos históricos, como la arquitectura, el clima, sus paisajes bucólicos, sus atardeceres y la nostalgia, por la pérdida de la capital. Estos elementos se plasmaron en la tristeza y añoranza observada en las letras de las composiciones e incluso en algunos elementos urbanos como los carteles o letreros de la ciudad actual evocando el pasado. Es así, que luego de un recorrido por el centro de Sucre, se pueden ver letreros que aluden al pasado, nombres como: Café Capital, Hotel Real Audiencia u

49 Serrano, G., & Serrano, G. (1 de Septiembre de 2021). Entrevista a Gerardo Serrano. (D. Kirigin Zamora, Entrevistador)

50 Kalenic Ramsak, B. (2002). Ejemplos del amor romántico en la literatura española del siglo XIX. En D. A. Cusato , & L. Frattale , Atti del XX Convegno [Associazione Ispanisti Italiani]. Italia: Andrea Lippolis.



Hotel Villa Antigua, son comunes en las calles de Sucre. Sobre este punto es necesario mencionar que, luego de la Guerra Federal (1898 y 1899), Sucre quedó aislada de Bolivia, este enclaustramiento generó que sus pobladores mantuvieran costumbres y tradiciones ligadas a la época en la cual Sucre se proyectaba como una capital. De esta manera, es fácil comprender cómo el romanticismo encontró en Sucre un ambiente propicio donde poder desarrollarse.

Violencia y masculinidad. Narrativas y discursos desde la bohemia

En una publicación en The Christian Science Monitor titulada *The legacy of 'boys will be boys' on American life*, se comienza el texto mencionando: "Allegations of sexual misconduct against an individual have – over and over during the past year – led to questioning a culture in which many Americans believe young men need a time of wildness and aggression in order to grow into strong leaders" (Bruinius, 2018)⁵¹

Este texto traducido significaría "Las acusaciones recurrentes de conducta sexual inapropiada contra varios individuos durante el año pasado, llevaron a cuestionar una cultura en la que muchos estadounidenses creen que los hombres jóvenes necesitan un tiempo de desenfreno y agresión para convertirse en líderes fuertes". De la lectura de esta publicación se puede concluir que, al parecer, se asigna la conducta violenta al género masculino en varias regiones de América. En Bolivia, en experiencia del autor, se puede manifestar que

existe una naturalización de la violencia, la cual es consentida y fomentada en los varones, tal es el caso de la violencia permitida de hombres hacia otros hombres. En el caso de las letras de las canciones de la música popular sucreña, se observa cómo la misma se naturaliza y normaliza dentro de los músicos bohemios. En la canción titulada *Caminando en las noches de amor*, de 1965, del Conjunto Serenata, se menciona: "Me gusta la breva pelada y el queso chuquisaqueño ;me gusta querer lo ajeno y romperle la jeta al dueño!". Este fragmento denota cómo la violencia entre hombres es percibida como normal para el autor quien incluso hace alarde de ello. Otro ejemplo se encuentra en el bailecito grabado en 1968 por el grupo Los Collas, titulado *Mujer sin corazón*, donde en una parte de la letra se menciona: "Para una mujer que engaña qué castigo puede haber / A la mujer no se toca ni con pétalo de flor para sentarle la mano con un palo es lo mejor". Del análisis de la letra se colige que, si bien la sociedad reprime el comportamiento violento ejercido del hombre hacia la mujer, la violencia es permitida cuando ella lo engaña.

6. CONCLUSIONES

Concluyendo se puede destacar que, dentro de las expresiones artísticas, la música se constituye en un importante transmisor de ideas y comportamientos ya que permite que los mensajes se afiancen de forma más

⁵¹ Bruinius, H. (2 de October de 2018). *The Christian Science Monitor*. Obtenido de *The Christian Science Monitor*: <https://www.csmonitor.com/USA/Society/2018/1002/The-legacy-of-boys-will-be-boys-on-American-life>



eficiente en el receptor, es así cómo la música posee un lenguaje propio y universal. En este sentido la música posibilita la configuración y reconfiguración de construcciones de género. Se puede mencionar que, en el caso de las canciones analizadas, los textos brindan pautas para poder comprender ciertos aspectos presentes en el imaginario de los intérpretes y del movimiento del cual fueron parte.

Observando la construcción o representación general resultante del relato de las canciones, se observa que los hombres, a diferencia de las mujeres, son tanto sujetos de la narración, como intérpretes y compositores, ya que en tan solo una canción una mujer es la compositora; sin embargo, ella sólo compone música y no así la letra. En el resto de las canciones, las mujeres son sujetos de la narración y las musas que inspiran las composiciones.

Un aspecto recurrente que se observa es el profundo romanticismo en los músicos sucrenses, en los compositores como en los intérpretes, la mayoría de las canciones hablan de un amor no correspondido. Se observa que se canta a una mujer ausente siendo el hombre el que llora por amor o sufre por desamor. El amor adquiere así la característica de ser un amor idealizado producto de un idilio prácticamente irreal, lo que podría develar la influencia del romanticismo, movimiento que encontró en la ciudad de Sucre un espacio ideal para poder arraigarse. Así, los varones, fundamentalmente, le cantan al amor y a sus musas inspiradoras.

Respondiendo a las preguntas que guiaron esta investigación, las que están orientadas a develar cómo se representan a los varones en la música de la bohemia folclórica urbana, los roles que estos tienen en los textos de las canciones, y las cualidades que poseen, se puede mencionar primero, que la producción y difusión de canciones populares contribuyen a crear y/o fortalecer determinados estereotipos en hombres y mujeres en la sociedad sucrense. Es también necesario enfatizar la importancia de las representaciones y cualidades atribuidas a las mujeres, ya que son el centro de la inspiración masculina, además, a partir de ellas, los bohemios se construyen a sí mismos, lo cual se constituye además en un importante elemento de comprensión del movimiento bohemio.

De las características observadas en los varones se distinguen: el carácter protector de los mismos, el ser mujeriego y violento, en contraposición a la debilidad y fragilidad de las mujeres a quienes se las compara con las flores por su delicadeza. En otras palabras, las características masculinas del “macho” también emergen del análisis.

Por otra parte, los varones aparecen representados, en muchos casos, como seres miserables, víctimas del amor sufriendo los desdenes o menosprecios de sus musas, y a éstas se las muestran como agresoras caracterizadas por su altivez, traición y maldad. Estas cualidades generan angustia, sufrimiento, tristeza y dolor en los amantes, intensificando, en



algunos casos, el deseo de poseerlas, así como el despecho o resentimiento e incluso deseos de venganza, suscitando amenazas e improperios, sentimientos que son plasmados de manera recurrente en las letras de las composiciones de la bohemia folclórica urbana y que llegan a materializarse en términos de reclamo alusivos al odio o que en otros casos generan el llanto y la amargura varoniles. Por otra parte, la abnegación, es otra cualidad masculina al igual que la nostalgia, generadas en muchos casos por una mujer ausente que niega su amor al enamorado.

La seducción es otro elemento característico y necesario en la puntualización conclusiva ya que adquiere connotaciones muy diferentes en hombres y mujeres, las mujeres, según el relato de las canciones, seducen con su cuerpo y su belleza física, en cambio los varones con sus habilidades musicales.

Los bohemios, los compositores, los protagonistas de las letras de las canciones, son herederos del romanticismo y tuvieron como filosofía de vida al arte y la pasión por el amor. Libres y con el espíritu abierto a todas las impresiones, lejanos y contestatarios a todos los prejuicios morales y sociales, amantes de la libertad, los bohemios, supieron conjuncionar/reunir y crear una parte importante de la esencia del pueblo sucense.

REFERENCIAS

Alberdi, I., & Escario, P. (2007). *Los hombres jóvenes y la paternidad*. Bilbao: Atlántida Grupo Editor.

Bermúdez, E. (2006). *Del humor y del amor: Música de parranda y música*. Cátedra de Artes, 81-108.

Bourdieu, P. (1998). *La dominación masculina*. Barcelona: Editions du Seuil.

Bruinius, H. (2 de October de 2018). *The Christian Science Monitor*. Obtenido de *The Christian Science Monitor*: <https://www.csmonitor.com/USA/Society/2018/1002/The-legacy-of-boys-will-be-boys-on-American-life>

Burr, V. (1995). *Introducción al construccionismo social*. Barcelona: Proa.

Campos López, E. (7 de junio de 2015). *Chocolates Taboada, una fábrica con secretos*. Correo del Sur.

Española, R. A. (2019). *Diccionario de la lengua española*. Obtenido de *Diccionario de la lengua española*: <https://dle.rae.es/?id=PP4dmnK>

Española, R. A. (2019). *Diccionario de la lengua española*. Obtenido de *Diccionario de la lengua española*: <https://dle.rae.es/?id=StSJNWh>

Gil Juárez, A. (2014). *Tecnologías sociales de la comunicación*. Barcelona: Editorial UOC.

Gonzales, H. (26 de junio de 2018). *Entrevista Humberto Gonzales*. (D. K. Zamora, Entrevistador)

Herrera Santi, P. (2000). *Rol de género y funcionamiento familiar*. *Revista cubana de medicina general integral*, 568-73.

Higuera Dalence, G. (3 de septiembre de 2018). *Entrevista Guillermo Higuera*. (D. K. Zamora, Entrevistador)



tador)

Kalenic Ramsak, B. (2002). Ejemplos del amor romántico en la literatura española del siglo XIX. En D. A. Cusato, & L. Frattale, *Atti del XX Convegno [Associazione Ispanisti Italiani]*. Italia: Andrea Lippolis.

Larousse. (2003). *Diccionario enciclopédico*. Barcelona: SPES EDITORIAL, S.L., Barcelona.

Magariños Iraola, H. (20 de marzo de 2020). Entrevista Hilda Magariños. (D. Kirigin Zamora, Entrevistador)

Pacheco Balanza, M. A. (1 de junio de 2019). Entrevista Máximo Pacheco. (D. Kirigin Zamora, Entrevistador)

Parker, I. (1992). *Discourse dynamics. Critical analysis for social and individual psychology*. Londres: Routledge.

Pazos Cárdenas, M., & Giraldo Aguirre, S. (2019). "Me siento muy hembra pa' llorar por un 'güevon'": Despecho y representaciones de género en la música popular colombiana. *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México*, 25.

Potter, J. (1987). *Discourse and Social Psychology*. Londres: Sage.

Quaglini, A. (25 de Septiembre de 2018). Entrevista a Aldo Quaglini. (D. Kirigin, Entrevistador)

Quesada Monge, R. (2001). La lógica de la nostalgia. Historia y cultura en el siglo XX. *DIÁLOGOS Revista Electrónica de Historia*, 22.

Radio La Plata. (2010). Radio La Plata. Obtenido de Radio La Plata:

<http://www.radiolaplata.com.bo/historia/>

Reyes Velásquez, J. (1999). Historia, legislación y ética de la radio en Bolivia. La Paz: ERBOL.

Saldívar Garduño, A. (18 de mayo de 2015). SciELO – Scientific Electronic Library Online. Obtenido de SciELO – Scientific Electronic Library Online: <http://www.scielo.org.mx/pdf/aip/v5n3/2007-4719-aip-5-03-2124.pdf>

Serrano, G., & Serrano, G. (1 de Septiembre de 2021). Entrevista a Gerardo Serrano. (D. Kirigin Zamora, Entrevistador)

Tellería, J. (22 de mayo de 2020). (D. Kirigin Zamora, Entrevistador)

Van Dijk, T. A. (1 de mayo de 2009). *Discurso en sociedad*. Obtenido de *Discurso en sociedad*: <http://www.discursos.org/projects/cda/>

Van Dijk, T. A. (2009). *Discurso y Poder*. Barcelona: Gedisa.

Van Dijk, T. A. (2016). *Estudios Críticos del Discurso: Un enfoque socio-cognitivo*. *Discurso & Sociedad*, 137-162.

Zorrilla, F. (6 de enero de 2020). Entrevista a Flavio Zorrilla. (D. Kirigin Zamora, Entrevistador)