

## ARTÍCULOS

---

### DE “SERENATA” (1950) A “BANDIDA” (2007): CONFLICTIVAS IMÁGENES DE LA MUJER PARAGUAYA EN EL CANCIONERO.

Roberto L. Céspedes R.<sup>1</sup>  
Universidad Nacional de Asunción  
[cespedes@rieder.net.py](mailto:cespedes@rieder.net.py)

**Resumen:** Se muestra, a través de dos canciones, “Serenata” y “Bandida”, separadas por casi seis décadas, conflictivas imágenes de la joven mujer paraguaya así como el contexto social de producción y recepción de las mismas y que las constituyó en exitosas. Se pasó de la serenata dirigida a la joven mujer “virgen y flor” a la canción a una joven mujer que ejerce libremente su derecho a la sexualidad y por consiguiente recibe el calificativo de “bandida”. La producción y aceptación de ambas canciones se dio en dos “países” distintos y también en dos mujeres según educación, empleo y especialmente sexualidad. Se analizan estas imágenes creadas por varones (heterosexuales) cómo estigmatizan a la joven mujer por su ejercicio del derecho a la sexualidad, independientemente de discursos vigentes acerca de la igualdad. La imagen degradada de la mujer en la nueva canción urbana paraguaya se anuda a otras vigentes en América Latina y a los dichos (ñe’enga, en guaraní) que también la menoscaba.

**Palabras clave:** Mujer, imaginario social, género, sexualidad, condiciones socio-económicas, Paraguay.

**Title:** FROM “SERENATA” (1950) TO “BANDIT” (2007): CONFLICTING IMAGES OF PARAGUAYAN WOMAN IN SONGS.

**Abstract:** This essay unfolds, through two songs, “Serenata” y “Bandida”, nearly sixty years away, conflicting images of Paraguayan girl as well as their social context of production and reception which allows them to success. It changed from a serenata, or serenade, to a “virgin and flower” girl to a bandit girl due to her free exercise of her right to sexuality. Production and approval of both songs belong to two “countries” and two women according to education, employment and especially to sexuality. Images created by (heterosexual) men produced a stigmatized woman due to exercise her sexual rights in spite of current equality discourses. A degraded image of woman in the new Paraguayan urban song is linked others in Latin America and with sayings (“ñe’enga”, in guaraní language) which also abase woman.

**Keywords:** Woman, social imaginary, gender, sexuality, socioeconomic conditions, Paraguay.

---

<sup>1</sup> Mis agradecimientos a lo/as revisores de *Naveg@america* así como a Cristina Vereá (México) y María del Carmen Pompa, Verónica Serafini y Osvaldo Florentín quienes enriquecieron el texto. Las omisiones y equivocaciones son responsabilidad del autor.

---

Recibido: 08-09-2012  
Aceptado: 30-03-2013

**Cómo citar este artículo:** CÉSPEDES R., Roberto L. De “Serenata” (1950) a “Bandida” (2007): conflictivas imágenes de la mujer paraguaya en el cancionero. *Naveg@américa. Revista electrónica editada por la Asociación Española de Americanistas* [en línea]. 2013, n. 11. Disponible en <<http://revistas.um.es/navegamerica>>. [Consulta: Fecha de consulta]. ISSN 1989-211X.

## 1. Presentación

Las imágenes de la mujer en el cancionero son parte de los imaginarios de mujer y la evolución de aquellas expresan cambios en éstos. Este análisis presenta una comparación, desde el varón heterosexual, de dos conflictivas imágenes separadas por casi seis décadas teniendo como eje principal a la sexualidad femenina, implícita y explícitamente. Más precisamente, el ejercicio del derecho a la libre sexualidad de la joven es denostado por el varón en la canción contemporánea (2008) mientras que la vieja (1950) se dirige a una mujer prácticamente incorpórea.

Asimismo, dentro de una reflexión mayor sobre imaginarios de mujer, se registra el vínculo de las canciones con los dichos, o “ñe’engá” en idioma guaraní. Éstos, a pesar de su denominación en guaraní pueden expresarse solo en este idioma, o en una mezcla de guaraní y castellano y, en ocasiones, exclusivamente en castellano. La preocupación sobre los dichos vinculados a la mujer es reciente y más constante, o mayor, que la relacionada con las canciones dentro de la muy escasa literatura disponible.

Efectivamente, dentro de lo que se podría considerar una perspectiva de género o cercana a ella, solamente se cuenta con un breve análisis sobre la imagen de la mujer en el cancionero<sup>2</sup> y cinco textos de diversa extensión sobre los dichos: tres con una perspectiva de género<sup>3</sup> a los que se pueden agregar otro sin este enfoque<sup>4</sup> e incluir, excepcionalmente, a uno reciente con una significativa proporción de dichos sobre la mujer<sup>5</sup>.

Mientras que la canción tradicional, como “Serenata” de 1950, enaltece o idealiza a la mujer, una nueva canción, como “Bandida” de mayor éxito a fines de la década del 2000 la castiga degradándola. Esta misma perspectiva adoptan los dichos, entre los cuales no se distinguen nuevos ni viejos<sup>6</sup>. En cualquiera de los casos, es significativa la escasez o ausencia de materiales<sup>7</sup>. Canciones populares

---

<sup>2</sup> VEZA, Emilio. (S.J.). La mujer en el cancionero popular. *Enfoques de mujer*. Sept. 1987, pp. 12-15 [original de 1975].

<sup>3</sup> ESCOBAR, Manuelita. Imagen y rol de la mujer urbana paraguaya. En: CEP/ENPS (eds.). *El hombre paraguayo en su cultura*. N. 7. Asunción: CEP, Cuadernos de Pastoral Social [Católica], 1986, pp. 131-32; POMPA, María del Carmen. *Kuña imembýante va’era voi [La mujer está para tener hijos]. Valores tradicionales y pautas reproductivas*. Asunción: FNUAP, 1996. 55 p., CARDOZO, Gladys. *Los dichos populares en la construcción del género*. Asunción: Mujeres por la Democracia-Diakonia, 2003. 41 p.

<sup>4</sup> DÁVALOS, Juana. La mujer paraguaya a través de los ‘ñe’enga’ [dichos]. En: CEP/ENPS (eds.). *El hombre paraguayo en su cultura*. N. 7. Asunción: CEP, Cuadernos de Pastoral Social [Católica], 1986, pp. 145-148.

<sup>5</sup> La excepción se hace con VERÓN, Juan Silverio. *Dichos de mi tierra*. Asunción: RCI, 2008; por lo apuntado, ser el más reciente y porque representa una perspectiva religiosa no católica.

<sup>6</sup> Efectivamente, ninguno de los textos citados hace diferenciación alguna.

<sup>7</sup> Nótese que el último texto (VERÓN) pertenece a un presbítero protestante mientras que el primero citado (VEZA), el único sobre canciones, es de un sacerdote jesuita y la tercera nombrada (DÁVALOS) es una agente pastoral rural católica. La diferencia entre los consagrados está en que el análisis de VERÓN consiste en presentar un dicho y ofrecer respuestas bíblicas mientras que el de VEZA, sobre canciones populares tradicionales, se centra en el análisis al igual que la nota de DÁVALOS. Por otra parte, VERÓN incluye dichos muy sexistas sobre la mujer. El primero de ellos constituye un nítido ejemplo de lo aquí sustentado: “Kuña arandu ha burro parejero ndaipori”. “Mujer sabia y burro parejero no existen”, p. 11. Resumiendo, de seis textos, la mitad son de origen religioso y la otra es feminista; un excelente indicador de posiciones.

recientes con estas imágenes de mujer o su cuerpo o sexualidad degradadas también se encuentran en el ámbito regional<sup>8</sup>.

Esta monografía, por una parte, compara dos imágenes de la mujer paraguaya en canciones populares escritas por varones y, por otra, presenta el contexto sociohistórico de las canciones seleccionadas. Esto es, las imágenes-canciones-imaginarios y su contexto en una “sociedad situada y fechada”, que conforma el potencial y los límites de aceptación o de rechazo de imágenes socialmente construidas por el artista y expresadas en la canción.

Con estos objetivos, se presentan un par de canciones de ayer y el pasado muy reciente registrando los cambios sociales que se han dado entre uno y otro momento que resultan ser prácticamente dos países, como se habrá de probar. La selección de ambas se fundamenta en su éxito, medido por su difusión continua e intensa, respectivamente. Primero, se analiza a “Serenata” de Epifanio Méndez Fleitas, difundida desde el mismo inicio de la década de 1950<sup>9</sup>. En segundo término está “Bandida” del grupo “Los kchiporros”, de finales del 2007 y con singular éxito hasta fines de esa década y que permanece hoy como un clásico o marca de identidad del grupo. Ambas canciones se dirigen a un público joven, aunque no exclusivamente. Asimismo, el análisis de contexto histórico es fundamentalmente sociodemográfico aunque el énfasis está en el espacio urbano, que tiene mayor impacto en el 2008 que en 1950.

## 2. Las canciones o los sujetos de análisis

La canción “Serenata” tiene letra y música de Epifanio Méndez Fleitas, escrita a finales de 1949 e inicios del siguiente año, ya se difundía a finales de 1950. El autor fue un destacado artista (poeta y músico) y político. Nació en San Pedro del Paraná, comunidad rural del Departamento de Itapúa, al sur de Asunción, en 1917. Sus canciones fueron prácticamente prohibidas durante la larga dictadura *stronista* (1954-1989) a la que se opuso; aunque estuvo en los acuerdos políticos que permitieron la asunción al poder, mediante golpe de Estado, de Alfredo Stroessner. Su exilio comenzó ya en la década de 1950 y habría de prolongarse hasta su muerte en Buenos Aires, Argentina, en 1985. La canción, incluyendo los números de verso, dice así:

---

<sup>8</sup> A manera de ejemplo: FERNÁNDEZ PONCELA, Anna María. Prejuicios y estereotipos. Refranes, chistes y acertijos, reproductores y transgresores. *Revista de Antropología Experimental*. 2011, n. 1, pp. 317-328; VIÑUELA SUÁREZ, Laura. La construcción de las identidades de género en la música popular. *Dossiers Feministes* [en línea]. 2003, n. 7 (Ejemplar dedicado a: *No me arrepiento de nada: Mujeres y música*), 2003, p. 11-30. Disponible en <<http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/40081?locale-attribute=es>>; y especialmente GALLUCCI, María José. Análisis de la imagen de la mujer en el discurso del ‘reggaeton’. *Opción*. 2008, año 24, n. 55, pp. 84-100 y GARCÍA CEDILLO, Mireya del Rocío. *Representación social de la mujer. Análisis de metáforas en algunas canciones del rock mexicano* [en línea]. Tesina para adquirir la Licenciatura en Lingüística. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, Ciencias Sociales y Humanidades, México, D.F., noviembre de 2003, 69 p. Disponible en <<http://148.206.53.231/UAMI11011.PDF>>.

<sup>9</sup> ÁLVAREZ, Mario Rubén. Memoria viva: La patria, una virgen [Sobre los orígenes de ‘Serenata’ de Epifanio Méndez Fleitas. *Correo Semanal* del diario *Última Hora*. Asunción, 26 de abril de 2008, p. 11. Según este autor, “Serenata”, en sus orígenes, contra lo que pueda creerse y como lo indica la anécdota relatada, es un homenaje a la patria. No obstante, desde un primer momento se la interpretó como serenata a la mujer amada.

1	Despierta, virgen despierta	13	Ven que hoy es la primavera
2	y acércate a tu ventana	14	plena de flor de jazmín,
3	donde te aguarda entre rejas	15	la noche de mis tristezas
4	mi prisionera del alma	16	llenose de luz por ti.
5	Divina mujer despierta	17	Lejanas voces dormidas
6	que ya se aproxima el alba:	18	traigo en mi canto de sol
7	ven a escuchar las endechas	19	para sembrar vida mía
8	gimientes de mi guitarra.	20	junto a tus sueños de amor
9	En ti mi rosa fragante	21	Vengo volando a tus lares
10	prendió del cielo la flor	22	en alas de mi canción
11	y son tu gracia y donaire	23	quiero al pie de tus altares
12	mi afán, mi dicha y dolor.	24	ofrendar mi adoración

“Bandida” sigue siendo una canción emblemática del conjunto *Los Kchiporros*, grupo juvenil de música popular urbana compuesto por nueve miembros, con un promedio de edad de aproximadamente 25 años, en el año de presentación de la canción. Tiene letra de Mario Halley, integrante del grupo, y música del conjunto. Grupo y canción pertenecen a la era del SMS y del celular con sus “mensajitos”. Éstos han creado el verbo “mensajear” y están auto-asediados por reducir el número de letras que conforman las palabras. Por esta razón y como indicador de identidad, en el propio nombre del conjunto, la letra *K* suplanta a la sílaba *Ca*. Se identifican y se los conoce así.

Nacieron como conjunto en el 2007 y a fines del 2009 ya cumplieron tres años. “*Bandida*” los hizo “ultra conocidos y populares”, según el vocalista de la banda, Roberto “Chirola” Ruiz Díaz (2009). No solamente estaba en el repertorio sino también en el CD que lanzaron, “*Guarani Cool*”, en el 2007. Nótese que, así como “*Kchiporros*” se escribe con *K*, el CD oscila entre el español (indicando la raíz aborigen) y el inglés. Estas canciones se vinculan a la “cumbia pop que es una mezcla entre el rock y la cumbia aunque a veces usan la murga onda *Auténticos Decadentes* [conjunto argentino al que se agradece en la hoja de presentación con fotografías y canciones del conjunto en este CD]” (Florentín, 2010) y reflejan a segmentos de la cultura popular urbana. El CD cuenta con otras memorables y transgresoras canciones como *El yacaré*<sup>10</sup>. La canción se expresa así, siguiendo los números de verso:

---

<sup>10</sup> El “yacaré” es el amante de la mujer aunque ésta sea casada, o tenga novio “oficial” o “titular” o formal, tres últimas denominaciones con un mismo significado, o amigovio. La canción trata imprecisamente de las dos categorías finales aunque pareciera más inclinado a la última. De acuerdo a los patrones del ayer, el actual “amigovio” (neologismo: amigo + novio) no podría existir. En principio, hoy, tanto el novio como el mismo “amigovio”, en la medida que éste posee alguna “titularidad”, no está exento del yacaré. Casi demás está decir que el casado vive en permanente estado de peligro. Si se descubre el hecho, afectará más al esposo, al concubino, al novio “titular” y, en cuarta instancia, al “amigovio”. No obstante, en cualquiera de los casos, no tendría los efectos devastadores de antaño. Más específicamente, yacaré es una palabra guaraní que significa, según el *Diccionario de la Real Academia Española*, caimán americano. Además de la oficial, la versión paraguaya la registra como “Dícese de la persona que tiene acceso, a escondidas y furtivamente, a una mujer. ...Ej....Mató al yacaré de su mamá de dos balazos”. (*Diario Crónica* [crónica roja], 13/08/08”). Según, por ejemplo, AGUIAR BENÍTEZ, Juan E. *Diccionario de Castellano usual del Paraguay*. Asunción, 2008, p. 318. Otra imagen precisa es “El amante que entra a escondidas en la alcoba de una mujer”, y pertenece a PANE, Leni. *Los Paraguayismos. El español en el habla cotidiana de los paraguayos*. Asunción: Arandurá, p. 114.

1	No puedo dejar de pensar en ti	15	Los perros me dicen sos un pelotudo
2	Aunque deba aceptar que seas así	16	Pero a mí no me importa soy feliz cornudo
3	una mujer un poco divertida	17	No puedo negar que gusta tanto
4	para no decir que sos una bandida	18	Ver cuando bailas <i>Lalo y los descalzos</i>
5	Nunca supiste decir que no	19	Cuando todos piensas que vos estás rezando
6	Nunca recuerdas la noche anterior	20	vos toda la noche tomando y tomando [bebiendo]
7	Yo soy solo uno más en tu vida	21	Me enamoré de una bandida
8	Porque tú no sabes lo que es el amor	22	Me enamoré de una bandida
9	Me enamoré de una bandida	23	Me enamoré, no encuentro salida
10	Me enamoré de una bandida	24	Me enamoré, me enamoré
11	Me enamoré, no encuentro salida	25	Tú (sic) novia es una bandida (ya lo sé)
12	Me enamoré, me enamoré	26	Es una llamada y una salida (y a mi qué)
13	Usa minifalda sin ropa interior	27	Tu novia es de lo mejor
14	Con tacos altos y lentes de sol	28	A todos los perros nos hizo el favor

### 3. El entorno o contexto social de las canciones

Comparar las dinámicas culturales de antes y ahora escapa a los límites de este breve estudio. Esta sección delinea el contexto social en el que impactan estas canciones que son también el entorno de su producción. “Serenata” de Epifanio Méndez Fleitas ha pervivido; no es una canción de moda pero, en la medida que se enriquece el cancionero de un artista o un conjunto, se la incluye. “La bandida” continúa teniendo impacto años después, inclusive más allá de la banda al ser ejecutada por otros conjuntos de menor jerarquía. Es una de las canciones “fundadoras” que identifica al grupo, una banda que se mantiene como referente ineludible. Lo cual ya evidencia alguna permanencia de aquella y ésta.

Como se anotó previamente, las canciones tienen como contexto a dos países separados por casi sesenta años (1950 y 2008). Primero, se pasó *de un país rural a otro urbano*. En 1950, el 35% de la población vivía en las ciudades; en 2008, el 59%.

Segundo, en el país del recuerdo o de la evocación de las serenatas aparece *la imagen de algún candil* alumbrándolas. Este imaginario no se halla lejos de la verdad. En 1950, la luz eléctrica solo alcanzaba al 10% de los hogares, en el 2008, al 97%.

El *idioma*, hablado en la casa por la población de 5 y más años, es el tercer factor. Esto no implica conocer solamente el o los idiomas mencionados pues puede darse una lengua del afecto y de la intimidad como el guaraní y otra del trabajo y para con el mundo exterior como el castellano. Dos rasgos son sustantivos: la permanencia del idioma (y la cultura) guaraní y el crecimiento del castellano (y su cultura). El peso de quienes hablan exclusivamente guaraní se estancó: 38% en 1950 y 37% en 2008. Pero el de guaraní-castellano hablantes se redujo a 2/3; de 57% a 37%. Finalmente, la proporción de castellano hablantes se sextuplicó, saltó del 4% al 25%, respectivamente.

Así como se encontraron dos países en términos de urbanización, energía e idioma hablado en el hogar, también se hallaron dos mujeres en términos de escolaridad, incorporación al mercado de trabajo y sexualidad, aspecto último que

por su relevancia se analiza separadamente.

El cuarto factor es la *educación*. En 1950, de la población de 7 y más años, en la educación terciaria se encontraba al 0,8% de los varones y al 0,1% de las mujeres. En el 2008, de la población de 5 y más años, se halla al 9% y 11%, respectivamente.

El incremento sostenido de la *tasa de actividad económica femenina* es el quinto elemento. Esto es, una doble base de autonomía: mayor educación e ingresos propios. En 1950, la tasa de actividad económica de las mujeres alcanzaba al 23% y la de varones al 84% de la población de 12 y más años. En el 2008, las tasas son 48% y 76%, respectivamente, de la población de 10 y más años de edad.

#### **4. Sexualidad femenina: ¿el indicador clave?**

El factor clave para la cambiante imagen de la mujer en estas dos canciones es la *sexualidad*. Si quien controla su cuerpo controla su vida y, si esto se aplica con mayor razón a la mujer, los cambios son importantes e irreversibles. “Serenata” se dirige a una virgen mientras que “Bandida” es un estigma. Corresponde entonces el análisis empírico de sus raíces, base de la construcción cultural de la sexualidad femenina en la obra artística que posee su propia autonomía.

Por esta razón se estudia: a) el imaginario sobre la virginidad, b) la sexualidad prematrimonial en adultas jóvenes y c) el uso de métodos anticonceptivos en mujeres en edad fértil. Este ordenamiento pretende mostrar las diferencias entre opiniones (como imaginario) y comportamientos: umbrales cruzados (sexualidad prematrimonial) y conducta (uso de anticonceptivos).

Como se carece de datos cuantitativos de la década de 1950 sobre el imaginario (“deber ser”) de la virginidad “femenina”, redundancia propia de una sociedad machista como la paraguaya, se utiliza información de la encuesta –exclusivamente con mujeres- del Centro Paraguayo de Estudios de Población (CEPEP) del 2008, año del auge de “Bandida”. No se estudian encuestas anteriores del CEPEP porque las preguntas no son plenamente comparables y la fuente más remota es de 1987 que también está alejada de 1950 aunque puntualmente se la incluye.

Adultas jóvenes (mujeres de 15 a 24 años) preguntadas acerca de si “es preferible que la mujer llegue virgen al matrimonio” contestaron que sí en un 61%; elevado porcentaje que apoya la imagen de la canción de E. Méndez Fleitas de 1950. Existen *diferencias entre opinión y conducta* porque la mitad de las jóvenes que tuvieron relaciones premaritales con su primera pareja (con quien no se casó al momento de la encuesta) creía que la mujer debía llegar virgen al matrimonio.

Del imaginario social (deber ser) corresponde ahora cruzar al umbral de las relaciones premaritales (ser). En este caso, se cuenta con el “distante” dato de 1987 cuando 35% de las mujeres contestó afirmativamente en comparación al 2008 con 59%; esto es, aproximadamente un punto porcentual más por cada año.

Finalmente, se estudia a los comportamientos vigentes al momento de la encuesta y que no necesariamente pueden considerarse hábitos consolidados. Nuevamente se dispone de información de 1987 indicando un 33% en la *prevalencia*

de uso de métodos anticonceptivos (modernos) en mujeres casadas o unidas de 15 a 24 años. En 2008 alcanzó al 78%. Lo cual indica, en los últimos 21 años, un incremento de dos puntos porcentuales por año.

Con estos tres últimos indicadores (educación, economía y sexualidad femeninas), se configuran dos mujeres en dos épocas. Pero también se trata, en cada una de éstas, de una mujer origen de la canción y, también, otra mujer a quien se dirige o receptora de la misma. Estos aspectos ya se solapan con la sección que sigue.

## 5. Conflictivas imágenes de mujer en el cancionero

Hace casi cuatro décadas, Veza (1975 el original aunque se utiliza la versión de 1987) señalaba la idealización de la mujer en el cancionero popular; veinte y un años después Pompa indicaba que los dichos o *ñe'enga*<sup>11</sup> degradaban la imagen de la mujer<sup>12</sup>. A fines de la década del 2000 se verifica nuevamente lo último en una canción exitosa. En breve, pasar de la imagen idealizada (favorable) a la degradada, o de la modelo a la anti-modelo; hipótesis de “un modelo para armar”.

Es necesario recordar que se trata de dos canciones escritas por varones heterosexuales y de construcciones ideales en función de mentalidades masculinas; reflejo de lo que piensan o desean los varones. La selección de “Bandida” no significa que la mayoría de las canciones así imaginen a la joven o joven mujer. Lo relevante y, de esta manera, motivo de su selección es el impacto que ha tenido y su relativa permanencia. En el caso de “Serenata”, su vigencia es elocuente, seis décadas después de su difusión inicial. Finalmente, los grupos-meta de ambas canciones hoy son diferentes, uno más tradicional-rural y otro urbano y moderno o posmoderno.

Las canciones poseen importantes pero escasos elementos comunes; indudablemente son más las diferencias que las continuidades, razón de este análisis cuyo esquema comparativo se presenta a continuación.

---

<sup>11</sup> En el guaraní, usualmente las palabras son agudas aunque sin acento pintado; en este caso se pronuncia *ñe'engá*.

<sup>12</sup> Las diferencias de fecha indican la escasez de publicaciones: 1975 (VEZA), 1986 (ESCOBAR Y DÁVALOS), 1987 (VEZA), y 1996 (POMPA); el rescate en 1987 del artículo de 1975 es, parcialmente, resultado de los dos textos de 1986. La siguiente publicación, con perspectiva de género, es del 2003 (CARDOZO) y la última seleccionada, excepcionalmente, es del 2008 (VERÓN). Si se considera estrictamente a textos que solamente estudian a la mujer son cinco en 28 años.

<b>Esquema comparativo</b>	
<u>Serenata</u>	<u>Bandida</u>
<b>ASPECTOS COMUNES</b>	
<i>Quien habla:</i> Un varón (heterosexual)	
<i>Desde dónde (temporalmente):</i> Presente	
<i>Idioma:</i> Castellano	
<b><i>Varón fija límites sobre sexualidad femenina a pesar o independientemente de discursos de igualdad en el presente</i></b>	
<b>ASPECTOS DIFERENTES</b>	
<b><i>Lenguaje:</i></b>	
Formal-poético	Informal-llano
<b><i>Destinataria/s:</i></b>	
Amada presente	Amada, presente o ausente, y “la perrada”
<b><i>Imagen principal:</i></b>	
Virgen y flor	<i>Bandida</i>
<b><i>Conflicto de imágenes:</i></b>	
Mujer idealizada	Mujer real, anti-modelo
<b><i>Actitudes del autor:</i></b>	
Veneración a la amada	Resignación ante la amada-bandida
<b><i>Tono de la canción:</i></b>	
Ansia, esperanza	Quejas y vergüenza no asumida
<b><i>Apariencia física:</i></b>	
Casi incorpórea	Vestimenta provocativa
<b><i>Conducta hacia la persona amada:</i></b>	
Fecundidad encubierta y adoración	Parálisis
<b><i>Conducta de la amada:</i></b>	
Ausente	<i>Bandidaje</i> y bailar y beber

Fuente: Elaboración propia.

### 5.1. Aspectos comunes

Tres aspectos comunes son a) sujeto o quién habla; b) temporalidad de la acción o cuándo; y, c) idioma de la canción. Se expresa un varón heterosexual en el presente y lo hace en castellano.

El elemento central y eje de estudio es la sexualidad femenina: de la virgen de “Serenata” (primer verso) a la “bandida”; de la pureza inefable al estigma ostentoso. Más precisamente, se comparan imágenes y se establecen límites y sentencias sobre la sexualidad femenina desde la mentalidad masculina<sup>13</sup>.

De partida, un varón “promiscuo” sería celebrado, sería casi un modelo a seguir. Una mujer “promiscua” es estigmatizada y es un modelo a no seguir. *Me enamoré de una bandida...no encuentro salida*, del estribillo, refuerza esta percepción. Una canción de este tipo no promoverá el retorno al pasado de la mujer-virgen, mujer-flor aunque indudablemente segmentos de la sociedad mirarán con nostalgia dichas imágenes-modelos. Pero, definitivamente, tampoco una “bandida” es el modelo de estos grupos jóvenes. Este proceso se da a pesar de o independientemente de que existan discursos sobre la igualdad varón-mujer en distintas esferas e incluyendo un eje vital como es la sexualidad.

<sup>13</sup> Salvando distancias, un caso semejante podría darse con la nupcialidad de mujeres de elevado nivel educativo. Su logro se transforma en desventaja en una sociedad machista y con imaginarios de unión, resultando en mayores dificultades para encontrar pareja para aquellas.



Como en todo proceso cultural, el cambio y la continuidad están presentes. Por una parte, la canción refleja la vigente libertad del ejercicio del derecho a la sexualidad por y para hombres y mujeres; esto es, lo nuevo. Pero también, por otra, el varón, autor de estas canciones, establece los límites o costos para la joven o joven mujer; esto es, la continuidad.

El conflicto del varón está entre, por una parte, un discurso de igualdad en el comportamiento sexual de mujeres y varones y, por otra, no aceptarlo en la realidad en toda su expresión. En otras palabras, el varón se encuentra tensionado, antes que desgarrado, entre conductas femeninas que cambian independientemente de su voluntad y reacciona con la estigmatización de la versión femenina de su conducta ideal como “macho”.

## 5.2. Aspectos diferentes

Primero: *lenguaje* formal en “Serenata” e informal en “Bandida”. En aquella canción, de mayor calidad poética, la palabra de mayor dificultad es “endechas” (*ven a escuchar las endechas gimientes de mi guitarra*, versos o vv. 7-8) aunque también se hallan otras “difíciles” pero menores (caso *rosa fragante*, verso o v. 9). Por el contrario, “Bandida” se caracteriza por la sencillez de sus palabras, comprensible por el público al que se dirige. Además, incluye las informalidades propias de este lenguaje de masas.

Segundo: *destinataria de la canción*. “Serenata” se dirige a la amada (presente) más potencial que real. “Bandida” se dedica a una joven mujer independientemente de que se encuentre o no presente aunque se puede presumir su ausencia. La singularidad de esta canción es que también se dirige a “Los perros” (o “La perrada”), expresión informal para referirse al grupo de amigos. Inclusive son éstos quienes cantan la estrofa final y revelan, por experiencia propia, la conducta que hace “bandida” a la mujer. Sin embargo, el cantor ya lo había admitido previamente (vv. 01-04 y 09-12 o estribillo).

Tercero: *imagen principal de la mujer*, rasgo capital. El estudio de Veza sirve de guía comparativa<sup>14</sup>. La contraposición entre la “virgen y flor” y la “bandida” resulta vital. Se confrontan la mujer idealizada (favorable), de ayer, con la mujer “real” (también idealizada) de hoy; en ambos casos de imágenes creadas por varones, o de cómo éstos piensan o imaginan o desean a aquellas.

“Serenata” se expresa así: *Despierta virgen despierta ... En ti mi rosa fragante/ prendió del cielo la flor* (vv. 01 y 9-10). Por el contrario, el texto de *Los Kchiporros* dice: [ella es<sup>15</sup>] *una mujer un poco divertida/ para no decir que sos una bandida* (vv. 3-4). Así lo expresa y explica seguidamente. La hace “bandida” su libre e irrestricto ejercicio del derecho de libertad sexual; tan así que incurre, desde el texto varonil, en

---

<sup>14</sup> VEZA registra: a) idealización (favorable) de la mujer que se explicita en b) mujer-flor y c) mujer-virgen, no sólo en el sentido físico sino llegando hasta la comparación religiosa; d) el amor imposible; e) la mujer guaraní; y f) “India” de Ortiz Guerrero como síntesis del prototipo de mujer paraguaya. Sólo en este último caso, existe una sensualidad explicitada, además de las expresiones previas centradas en los ojos y en los labios. Finalmente, se pregunta “¿Qué tiene que ver esta mujer con la paraguaya que vive hoy trabajando chacras, manteniendo hijos ‘sin padre’, que pierde dos o tres dientes en cada embarazo, que está gastada y ajada a los treinta años, etc., etc., etc.?” (p. 17).

<sup>15</sup> Se incluyen comentarios o aclaraciones con estas señas: [ ...].

la promiscuidad. Esto se prueba en dos momentos y en su apariencia, como se analiza más adelante. Primero, cuando se señala su aceptación a toda proposición y el tratamiento que le adjudica a las relaciones sexuales: *Nunca supiste decir que no/Nunca recuerdas la noche anterior* (vv. 5-6). Segundo, cuando el coro que es el conjunto de amigos o "los perros" o "la perrada" se dirige al cantante y éste responde, en la parte final: *Tú [sic] novia es una bandida (Ya lo sé)/ Es una llamada [al celular probablemente] y una salida (y a mí qué)/ Tu novia es de lo mejor/ A todos los perros nos hizo el favor* (vv. 25-28).

Cuarto: *confrontación entre la idealizada (impoluta-favorable) mujer y la mujer (idealizada también) real y degradada*: el modelo de entonces y la anti-modelo de hoy. La clave, y la relevancia, están en el éxito de una y otra canción<sup>16</sup>. Existen nítidas oposiciones:

a) de la pureza ascética como modelo al disfrute hedonista vigente y que impone la reflexión al cantante;

b) de lo que se deseaba como mujer a la muchacha real que se tiene en frente (o que se piensa que se tiene en frente); y

c) de la mujer que se desea amar o ya se ama (amor imposible más que platónico, como habrá de verse más adelante), y la mujer ya se ama, a pesar de todo (de ser "bandida").

Quinto: *actitudes del autor*: Con base en lo anterior, en "Serenata", el objeto amado merece la veneración; ante la "Bandida" se opta principalmente por la resignación. Ante la "virgen y flor", nada mejor que la transcripción: *Vengo volando a tus lares/ en alas de mi canción/ quiero al pie de tus altares/ ofrendar mi adoración* (vv. 21-24).

Para la "bandida" se tienen tres momentos. El primero es de la aceptación de su condición y la resignación, ya al inicio: *No puedo dejar de pensar en ti/ Aunque deba aceptar que seas así* (vv. 1-2). En este sentido, se agrega el estribillo: *Me enamoré de una bandida/ Me enamoré de una bandida/ Me enamoré, no encuentro salida/ Me enamoré, me enamoré* (vv. 9-12), impactando tanto la repetición del enamoramiento como de una "bandida". La resignación ante su conducta llega hasta: *Yo soy solo uno más en tu vida/ Porque tú, no sabes lo que es el amor* (vv. 7-8).

En segundo lugar, la resignación se transforma en felicidad –resignada felicidad o quizás vergonzante felicidad- en: *Los perros me dicen sos un pelotudo/ Pero a mí no me importa soy feliz cornudo* (vv. 15-16). Finalmente, en tercera instancia, esta resignación se vuelve ostentosa y casi agresiva o ambas cosas para opacar su resignada-vergonzante felicidad como se presenta en el diálogo con el coro en: *Tú (sic) novia es una bandida (ya lo sé)/ Es una llamada [al celular] y una salida (y a mí qué)* (vv. 25-26).

---

<sup>16</sup> En el CD *Guaraní Cool* en la parte final, los miembros del conjunto conversan informalmente con varias personas –aparentemente todos jóvenes por su voz- y en uno de los diálogos una chica expresa, más o menos con estas palabras, que las canciones gustan porque se refieren a "la realidad"; quien escribe este texto podría decir porque se fundamentan en fenómenos reales.

Sexto: *tono o sentimiento expresado en la canción*. “Serenata” refleja ansia y esperanza; “Bandida” muestra quejas y resignación o vergüenza no asumida. En el primer caso, a la amada se le pide que despierte y que se acerque [a la ventana] (vv. 1-2). Ella encarna todo: es motivo de su existencia y tiene hasta sabor agridulce porque es *mi afán, mi dicha y dolor* (v. 12). Esta deseada, más en el sentido poético que físico, e idealizada mujer “virgen y flor” se encuadra en el amor imposible señalado por VEZA (p. 15). Éste se caracteriza por tres tipos: a) el amor que no ha sido aún abiertamente expresado o se expresa por primera vez, es el caso de “Serenata”; no es b) el amor no correspondido como en el caso de las canciones a la “ingrata”- y, tampoco es c) el amor que existió pero se terminó, siempre por culpa de ella. En “Bandida”, el texto es de queja por la condición de ella y porque no encuentra salida a ello. Pero, en última instancia, no asume esa “vergüenza” sino que afirma ser un “feliz cornudo” (v. 16); aspectos ya apuntados previamente en las actitudes del autor.

Séptimo: *rasgos externos o apariencia física*. Se contraponen la imagen idealizada de mujer-virgen (impoluta) y mujer-flor (casi incorpórea) de “Serenata” a la apariencia muy concreta de “Bandida”. En aquella canción no existe un solo rasgo físico. Lo más cercano a ello es...*y son tu gracia y donaire* (v. 11). Pero en ésta, la descripción apunta a los rasgos exagerados y propios de su estigmatizada figura: *Usa minifalda sin ropa interior/ Con tacos altos y lentes de sol* (vv. 13-14).

Octavo: *conducta hacia la persona amada*. Quien lleva la serenata dice [traigo] *mi canto de sol/ para sembrar vida mía/ junto a tus sueños de amor* (vv. 18-20). Asimismo, como ya se apuntó en las actitudes del autor, expresaba que venía volando en alas de su canción para ofrendar su adoración a la mujer-virgen y mujer-flor (vv. 21-24). Solo en los dos primeros versos se encuentra alguna encubierta idea de fecundidad por el infinitivo “sembrar”. Pero la acción nuevamente se diluye o se estructura, según contrapuestas miradas, en “los sueños de amor” a los que seguirán la adoración. Por el contrario, quien se dirige a la “Bandida” está casi paralizado; condición que toma la forma de resignación e inventarse una salida considerándose un “feliz cornudo”; aspectos también expuestos en las actitudes del autor.

Noveno: *conducta de la persona amada*. En la serenata se piden acciones inmediatas a la mujer homenajeadada y a partir de ese momento se abre el interrogante de lo que pasará después. Se demanda: que se despierte (vv. 1 y 5), se acerque a la ventana (v. 2) y de esta manera al portador de la serenata (v. 13). Por el contrario, la “bandida” se expresa en el baile y en el beber. Textualmente señala: *No puedo negar que gusta tanto/ ver cuando bailas Lalo y los descalzos [conjunto argentino]/ Cuando todos piensan que vos estás rezando/ vos toda la noche tomando y tomando [bebiendo]* (vv. 17-20).

## 6. Conclusiones

Este análisis de dos canciones, “Serenata” y “Bandida”, separadas por casi seis décadas, confrontó a dos imágenes de mujer en “países” distintos y también con mujeres diferentes. La aceptación de las canciones se dio en contextos y con protagonistas mujeres disímiles según indicadores como educación, participación en el mercado de trabajo y sexualidad. Las imágenes-imaginarios de mujer de esas

canciones presentaron mujeres idealizadas-deseadas por varones heterosexuales, autores de ambas letras. Se pasó de la serenata dirigida a la (joven) mujer "virgen y flor" a la canción a una (joven) mujer que ejerce libremente su derecho a la sexualidad y consiguientemente recibe el calificativo de "bandida".

El elemento común clave es la sexualidad femenina y la perspectiva masculina. La canción escrita por un varón fija los límites, antes que las reglas, de la sexualidad de la joven o joven mujer. Implícitamente la sexualidad irrestricta o los no límites sólo corresponden al joven. El discurso sobre el ejercicio del derecho a la libertad sexual puede igualar al y a la joven y son pronunciados por ella y él. Pero para éste, la mujer o la joven que sale de los límites que ha establecido unilateralmente y que desmienten la supuesta igualdad en el ejercicio de este derecho, recibe la estigmatización de "bandida".

Estas imágenes cambiantes de la mujer y, en especial, de la joven mujer no significan que una ha implicado la desaparición de la otra, "Serenata" por "Bandida", respectivamente. La anterior y ya lejana se sigue y seguirá cantando aunque las bases materiales que promovieron su éxito se hayan debilitado o minimizado sustantivamente pero el imaginario continúa, tiene una pervivencia mayor. Su longevidad es la prueba de su poder.

Tampoco la nueva canción, "Bandida", posee una primacía absoluta. Tiene bases sociales y culturales que la apoyan aunque también elementos simbólicos y sociales que la limitan; precisamente la vigencia de "Serenata" es un ejemplo. Pero, en ambos casos, son creaciones culturales que reflejan mentalidades masculinas y muestran, con las distorsiones propias de la creación artística, tensiones vigentes tanto para las como para los jóvenes.

Finalmente y como hipótesis, en el contexto paraguayo, la "vieja" canción popular idealizaba a la mujer mientras que la "nueva" y urbana la degrada. Este enfoque continúa lo registrado sobre los dichos o *ñe'enga* hace ya cierto tiempo. Asimismo, estas imágenes nuevas o recientes de la mujer en la canción popular urbana paraguaya expresan el mismo sentido que las vigentes en la región latinoamericana (CARVAJAL ARAYA, 2011; GALLUCCI, 2008; GARCÍA CEDILLO, 2012; VIÑUELA SUÁREZ, 2003).

## 7. Bibliografía

AGUIAR BENÍTEZ, Juan E. *Diccionario de Castellano usual del Paraguay*. Asunción, 2008.

ÁLVAREZ, Mario Rubén. *La mujer en el cancionero popular*. Asunción, 2010, Conferencia no publicada (mimeo).

ÁLVAREZ, Mario Rubén. Memoria viva: La patria, una virgen [Sobre los orígenes de 'Serenata' de Epifanio Méndez Fleitas. *Correo Semanal* del diario *Última Hora*. Asunción, 26 de abril de 2008, p. 11

CARDOZO, Gladys. *Los dichos populares en la construcción del género*. Asunción: Mujeres por la Democracia-Diakonia, 2003.

- CARVAJAL ARAYA, María Isabel. Conceptualización de la figura femenina: presencia de la mujer en tres géneros de la canción popular. *Revista Comunicación* [en línea]. Ene./Jun. 2011, vol. 20, n. 1, pp. 21-31. [Consulta: 31-12-2012], Disponible en [http://www.tec.ac.cr/sitios/Docencia/ciencias\\_lenguaje/revista\\_comunicacion/anteriores/Vol20-A32-Num1%202011/3.pdf](http://www.tec.ac.cr/sitios/Docencia/ciencias_lenguaje/revista_comunicacion/anteriores/Vol20-A32-Num1%202011/3.pdf)
- CENTRO PARAGUAYO DE ESTUDIOS DE POBLACIÓN (CEPEP). *Encuesta Nacional de Salud Sexual y Reproductiva 2008*. Asunción: CEPEP, 2009.
- DÁVALOS, Juana. La mujer paraguaya a través de los *ñe'enga* [dichos]. En: CEP/ENPS (eds.). N. 7. *El hombre paraguayo en su cultura*. Asunción: CEP, Cuadernos de Pastoral Social, 1986, pp. 145-148.
- DGEEC (Dirección General de Estadística, Encuestas y Censos). *Encuesta Permanente de Hogares del 2008*. Tabulaciones publicadas y elaboradas con base en la misma.
- DGEEC. *Censo Nacional de Población y Vivienda de 1950*. Asunción: MH.
- ESCOBAR, Manuelita. Imagen y rol de la mujer urbana paraguaya. En: CEP/ENPS (eds.). *El hombre paraguayo en su cultura*. N. 7. Asunción: Cuadernos de Pastoral Social, 1986, pp. 131-132.
- FERNÁNDEZ PONCELA, Anna María. Prejuicios y estereotipos. Refranes, chistes y acertijos, reproductores y transgresores. *Revista de Antropología Experimental* [en línea]. 2011, n. 1, pp. 317-328. Disponible en <http://www.ujen.es/huesped/rae/articulos2011/22fernandez11.pdf>.
- FLORENTÍN B., Osvaldo. Seguirá la cumbia de la villa. *El Universitario* [periódico quincenal]. Asunción, 5 de noviembre de 2009, sección *Página urbana* [consulta 19 enero 2013], p. 20.
- GALLUCCI, María José. Análisis de la imagen de la mujer en el discurso del 'reggaeton'. *Opción*. 2008, año 24, n. 55, pp. 84-100. [Consulta: 23-12-2012], Disponible en <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=31005506> >.
- GARCÍA CEDILLO, Mireya del Rocío. *Representación social de la mujer. Análisis de metáforas en algunas canciones del rock mexicano* [en línea]. Tesina para adquirir la Licenciatura en Lingüística. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, Ciencias Sociales y Humanidades, México, D.F., noviembre de 2003, 69 p. Disponible en <http://148.206.53.231/UAMI11011.PDF>.
- [KCHIPORROS] Ruiz Díaz, *Chirola* [Roberto]. 'La bandida' nos hizo ultra conocidos. En: *TVO en la semana* [tapa de la revista]. 3 de diciembre de 2009, año 18, n. 508, pp. 38-40.
- [KCHIPORROS] NDE KCHIPORROS. 2007. *Guarani Cool*. CD. Ojo de Pez/Tigo.

[KCHIPORROS]. [Consulta: 19-01-2013]. Disponible en <http://www.kchiporros.com/index2.php/discos/bandida>.

MELIÀ, Bartomeu. *La lengua guaraní del Paraguay*. Madrid: MAPFRE, 1992.

PANE, Leni. *Los Paraguayismos. El español en el habla cotidiana de los paraguayos*. Asunción: Arandurá.

POMPA, María del Carmen. *Kuñia imembýante va'era voi [La mujer está para tener hijos]. Valores tradicionales y pautas reproductivas*. Asunción: FNUAP, 1996.

VERÓN, Juan Silverio. *Dichos de mi tierra*. Asunción: RCI, 2008.

VEZA, Emilio. (SJ). La mujer en el cancionero popular. *Enfoques de mujer*. Sep. 1987, n. 4. pp. 12-15 [original en: Revista *Acción*. Ago. 1975, n. 26].

VIÑUELA SUÁREZ, Laura. La construcción de las identidades de género en la música popular. *Dossiers Feministes* [en línea]. 2003, n. 7 (Ejemplar dedicado a: *No me arrepiento de nada: Mujeres y música*), 2003, p. 11-30. Disponible en <http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/40081?locale-attribute=es>.