

## Hacia una tipología de las relaciones de género en el vals peruano en su época clásica (1930-1970)

Gonzalo Portocarrero  
Patricia Ruiz-Bravo

### 1. Consideraciones previas

Nos parece que hay dos malos entendidos bastante generales que dificultan entender el significado del **vals criollo peruano** en la actualidad. El primero se refiere a la cronología de su desarrollo musical, y el segundo al contenido de sus letras. Respecto a la periodización, creemos que sigue dominando la idea del vals como una música muy tradicional que logró una gran influencia en el mundo popular urbano que se cristalizó a principios del siglo XX. Sin embargo, continúa este mal entendido, pues después de un período de auge no habría hecho más que perder influencia, circunstancia que ha dado a la producción y al consumo reciente del vals, un aire antañón y nostálgico.

Dicho de otro modo, sucedió todo lo opuesto a lo que ocurre con las canciones andinas, actualmente muy renovadas, capaces de asimilar los ritmos y melodías que le permiten cautivar los gustos de los migrantes andinos, de sus hijos y nietos, quienes representan en la actualidad el grueso de la población peruana. Lo curioso del caso es que ambas vertientes musicales comienzan a desplegarse con mucha intensidad solo hacia fines de los años 50. Y que pese a que su desarrollo fuera en gran medida paralelo, y que fuera denso el aporte andino a la canción criolla, ambas tradiciones tendieron a ignorarse mutuamente, desconociendo, por mutuos prejuicios, sus intercambios que en la realidad siempre fueron fluidos y permanentes.

En relación al segundo punto –el contenido de las letras–, se prejuzga que el vals, en el desarrollo de una estrategia de seducción firmemente encaminada a la colonización del imaginario femenino, idealiza y mistifica a la joven mujer y lo hace desde un temple plenamente romántico que anuncia una felicidad inmediata, siempre y cuando se acepte la protección del varón que, gracias al *sí* femenino, pasa a convertirse en un patriarca.

**El vals canta la belleza y perfecciones de la mujer adorada y suspira por un compromiso que se postula como el fundamento del orgullo masculino y la plenitud de quien lo obtiene. Sin embargo, el contenido no es tan homogéneo como se cree pues abundan las canciones que denigran a la mujer, en especial cuando no ha estado a la altura de la expectativa amorosa masculina.** Estas últimas canciones son muy populares, y puede que representen la mayoría del

repertorio del vals criollo que versa sobre las relaciones de género. Por ejemplo, en el vals *Ódiame*, el intérprete insiste en que su amante lo odie pues este sentimiento –tan poderoso– es un testimonio fiel y vivo del amor que aún le guarda su pareja. La letra dice así:

*Ódiame sin piedad, yo te lo pido, pues el odio es más fuerte  
que el olvido.*

Resulta que **el odio puede ser lo más vital del vínculo** y no se podría descartar que el amor terminará por reaparecer previo perdón y reconciliación. Hipótesis, quizá ilusa pero no descabellada, pues **en el imaginario popular las mujeres se entregan a sus vínculos amorosos con tanta ilusión y abandono que para ellas no es muy probable protagonizar una ruptura y un olvido total**. Del incendio de amor siempre quedan ardiendo brazas.

En todo caso, hay una notable variedad de posiciones **frente a la mujer** en el cancionero criollo: el **rechazo categórico** (*El rosario de mi madre, Vibora*), el **pedido implorante** (*Ódiame, Anita*), y la **confesión pordiosera de no ser nadie sin su amor**. Todas estas posiciones suponen, o en su inicio han supuesto, la **promesa de una felicidad inmensa y compartida**. Si pensamos, a la luz del título del congreso, que estas canciones cantan el deseo de la mujer, nuestra respuesta inicial es que **no, que primero lo siembran**. Así, lo que muchas canciones hacen, más que cantar a un deseo predeterminado de la mujer, es **imponer el deseo masculino, colonizando la feminidad**, dando instrucciones a las mujeres acerca de lo que se espera de su amor.

Por otro lado, nos hemos acercado a la sensibilidad femenina a través de las canciones de dos compositoras: **Isabel “Chabuca” Granda y Serafina Quinteras**. La escucha de su música nos hace partícipes de sus dudas y decepciones, de su malestar por el engaño amoroso que suele subyacer al discurso masculino que rápidamente olvida sus promesas fundadoras ternura y cuidado.

*Desde el inicio de nuestro paso por la tierra, la música es como si fuera la banda sonora de la existencia humana. Cuando no la estamos escuchando en nuestros oídos, integrada al paisaje sonoro urbano, es porque, con frecuencia, emerge desde los archivos de nuestra memoria. La música nos acompaña y su repetición se sedimenta en templos alegres y melancólicos, que expresan el trasfondo emocional de nuestra vida. Sonidos que nos suelen invitar a la vida, a protegernos del sufrimiento y la tristeza que periódicamente clavan sus afiladas garras en nuestro ánimo.*

## 2. La propuesta patriarcal

En este acápite analizamos seis vales que sintetizan lo que hemos llamado la *propuesta patriarcal*. Esta incluye un arco variado de posibilidades que van desde la declaración amorosa y la promesa de amor (*Anita, Ansias*), hasta la denigración de la mujer (*Vibora*). En el medio ubicamos las canciones en que la mujer es rechazada y se le culpa de un mal proceder que acaba con el vínculo amoroso (*Tu culpa, El rosario de mi madre, Desdén*).

## **2.1. Anita: Humildad, imploración y velada amenaza**

### **Pablo Casas Padilla**

El vals *Anita* ha hecho fortuna en el cancionero criollo. Sea por la belleza de la música o por lo bien logrado de sus versos, *Anita* se ha convertido en un clásico, en una canción que una generación hereda de la anterior porque puede sentir que expresa algo que es importante para ella. En este caso, ese *algo importante* es una posición subjetiva que va cambiando en el transcurso de la misma canción. En el comienzo, la enunciación resulta típica de un joven galán enamorado que, falto de confianza, no se resuelve a declarar sus afectos a la mujer que es el objeto de su devoción. Por un lado, teme que su pretensión sea rechazada, pero, por el otro, también lo acompaña el presentimiento de que será aceptado. Se configura así una incertidumbre, una situación atormentada, de la que el enunciador pretende escapar.

La salida es ensayar una actitud de ruego humilde, una imploración, que cautive y comprometa el corazón de su amada. Ella no podría resistirse a semejante ternura, humilde pero henchida de optimismo. Esta súplica se presenta como naciendo de muy hondo y protegiendo al enunciador de su miedo a ser rechazado. Se cae de madura, entonces, la expectativa de un encuentro feliz con la amada. Algo próximo e inminente pero que aún no se realiza. La canción es una suerte de conjuro, es el ensayo de una apelación a su amada por recibir el *sí* como respuesta a sus anhelos. Es la inminencia de una felicidad compartida.

El contenido de esa promesa no es otro que el logro de un futuro de dicha *eterna* o *entera*, si es que *Anita* acepta los requerimientos amorosos de su pretendiente. Esta aceptación tendría que proyectarse en las caricias de *Anita* sobre el cuerpo de su rendido amante. No se hace mención, sin embargo, a las caricias de él sobre el cuerpo de ella. La reciprocidad de las caricias no parece ser parte del pacto amoroso que estaría a punto de cristalizarse.

También es importante señalar que el amante sospecha que *Anita* conoce sus pretensiones pero que, al no darse por enterada, aunque tampoco lo rechace, lo está —coquetamente— postergando. Es decir, no le dice que sí, pero tampoco le dice que no. Este momento corresponde a una posición de máximo poder de ella sobre él, aunque ella sabe que su ventaja no podrá durar mucho tiempo. En todo caso, la inseguridad masculina en torno al compromiso efectivo de su amante da a la mujer la

posibilidad de coquetear con las expectativas masculinas. Es como si dijera *soy libre y mi silencio no significa aún nada. No te digo no pero tampoco te digo sí. Ten paciencia y ya veremos...*

*No puedo soportarlo más, presiento que me aceptarás...  
Y entonces por mi triunfo cantaré.  
Feliz seré, y entre tus brazos me enterneceré; a los acordes de un  
modesto vals la  
dicha eterna te la brindaré.  
Anita ven, a acariciarme como anhelo yo...  
Si tú comprendes bien la realidad, no atormentes por piedad mi ser*

El último verso es, desde luego, muy significativo, pues sale a relucir una potencia agresiva que antes no había aflorado pero que aparece ahora como una amenaza pues en esencia le dice *no te hagas la desentendida pues yo sé que no me puedes dar otra respuesta que aceptarme, ya que prolongar la indecisión sería para mí una tortura que no merezco y que podría llevarme a un rechazo violento hacia ti, que ni siquiera puedo imaginar y no deseo actuar*. El chantaje es sutil pero claro: *si tu comprendes bien la realidad*. A Anita no le queda más opción que bajar de su trono celeste para buscar la felicidad en el cuidado de quien será su protector, dueño y compañero.

## **2.2. Ansias. El despliegue de la oferta de amor: en búsqueda de aceptación**

**Luis Abelardo Núñez**

En este vals se trata del amor de un hombre hacia una mujer, un amor que no ha sido explícitamente correspondido pero que espera serlo gracias a palabras tan tiernas que no pueden ser falsas y que se asumen como garantía de que todo saldrá bien. A lo largo de la canción, el enamorado nos transmite la profundidad de sus sentimientos y sus expectativas de ser correspondido pues se trata de un amor puro que llevaría a la felicidad de la pareja por establecerse. No obstante, al no haber aún confesado su intención amorosa, se debate en la duda y siente un dolor, una herida que lo hace sufrir. Es como si pensara que la mujer, al conocer el dolor de él, y su devoción por ella, no tendría más alternativa que aceptar su propuesta. Desde una escucha femenina, lo que el hombre declara aparece como un amor total que lo invade todo, capaz de hacer cosas increíbles para lograr su mirada y su aceptación. El vals comienza así:

*Con rayos de Luna haré un pentagrama donde escribiré  
Con gotas de sangre las penas sentidas de mi corazón (...)  
Cada nota un suspiro, marcando el silencio toda mi  
ansiedad,  
Gotas de rocío, cristalinas lágrimas han de caer...  
recónditos gemidos vibrarán  
En esta melodía*

*cual ritmo de un ave que canta muy triste su melancolía ...*

En el discurso se asemeja la seducción del enamoramiento con la composición musical. El primer elemento que así lo sugiere es la construcción del pentagrama. En este paralelo se conjugan elementos terrenales (gotas de sangre) con extra-terrenales, celestiales (rayos de luna). Todo ello sugiere del varón un esfuerzo denodado para lograr el compromiso de amor. En la última frase citada, el autor se compara con un ave que está triste pues la amada aún no le ha respondido. No obstante, en la última estrofa se presenta la esperanza:

*Las velas muy tristes de mis pensamientos surcarán los  
mares  
Los astros lejanos prenderán sus luces de todo color  
Y en tu fresca boca el eco de un beso será sinfonía  
Cuando llegue el día que con ansias locas me entregues tu  
amor*

El final se presume feliz. Lo que empezó escrito con un pentagrama se convertirá por fin en una obra maestra, una sinfonía que significará la entrega de su amor en un compromiso de toda la vida. Para llegar tan lejos, él deberá pasar varias pruebas y sufrimientos (*las velas muy tristes de mis pensamientos surcarán los mares*) pero su esfuerzo y dolor tendrán su recompensa. Se trata pues de un vals donde la esperanza aparece como resultado de un trabajo cuidadoso del enamorado. Podría pensarse en un discurso que se asemeja al modelo del amor caballeresco y a las experiencias asociadas al héroe que conquista a su dama.

### **2.3. *El rosario de mi madre*: las mujeres de hoy ya no son como las de antes** **Mario Cavagnaro**

En el caso del *El rosario de mi madre*, a diferencia de los valeses *Ansias* y *Anita*, lo que tenemos es un vals en el que el varón se ha separado de la mujer pues ella no lo merecería. Se trata de una decepción que duele pues ella no ha cumplido con las expectativas que él tenía y la ruptura sobreviene:

*[...] devuélveme mi amor para matarlo, devuélveme el cariño  
que te di, tú no eres quien merece conservarlo, tú ya no eres  
nada para mí.*

Surge una primera pregunta: ¿qué ha hecho la mujer para no merecer ese cariño? En el vals no se da ninguna razón definida pero se asume que la responsabilidad de la ruptura es culpa de la mujer. El amante siente tanto dolor y cólera que pide a su ex-pareja que le devuelva ese amor que le dio. Algo imposible pues no hay camino de regreso. Más adelante, el enunciador-amante señala que el amor, a

quien entregó su posesión más valiosa, el *rosario de mi madre*, ya no significa nada para él. Y que ese desencanto lo ha devastado al punto en que *a nadie en el mundo daré mi corazón*. Como vemos, no sólo se trata de un desencanto que acaba con los sentimientos hacia ella y le genera una gran decepción, el daño es mayor: pierde la capacidad de amar pues ha sido tan fuerte el dolor que no está dispuesto a volver a creer. Ella es la responsable de su dolor pero también de la pérdida de su capacidad de amar. En la tercera estrofa encontramos una frase clave para seguir con la interpretación que estamos proponiendo, que merece un comentario aparte:

*[...] devuélveme el rosario de mi madre y quédate con todo  
lo demás.  
Lo tuyo te lo envió cualquier tarde, no quiero que me  
nombres nunca más.*

Un primer elemento que es importante resaltar es que él le habría dado el rosario de su madre. El rosario de la madre es un símbolo en el que imbrican dos significados que es preciso distinguir: uno es la madre y el otro es el rosario. Es en el vínculo entre estos términos que el significado de la expresión *rosario-madre* se torna más potente. Siguiendo la letra, podemos inferir que para él era algo sumamente importante pues, frente a lo sucedido, una gran decepción que ignoramos, es lo único que reclama. Como lo resalta el enunciante, ella no merece esa joya, por lo que podemos suponer que la mujer no ha cumplido con el modelo de mujer que su madre representaba. No sabemos en qué ha fallado pero en todo caso es un aspecto fundamental pues el referente que modela la subjetividad femenina es la mujer-madre capaz de realizar los sacrificios más inauditos para preservar el vínculo amoroso.

El segundo elemento es que el rosario simboliza la relación con lo sagrado y lo divino. Las mujeres que tienen su rosario se vinculan con la religión, la virtud, el pudor y, en general, con el mandato mariano: la mujer tiene que emular a María, la madre de Dios, inmolarse, entregarse, ser pura, no pensar en sí misma. Entonces, si agregamos los significantes *madre* y *rosario*, podemos entender que detrás de la sentencia *devuélveme el rosario de mi madre y quédate con todo lo demás* lo que se está señalando es que la mujer no sigue el modelo de su madre y tampoco el de María. En breve, ella no califica como una buena mujer pues se aleja de estos dos referentes. Como vemos, en este caso, el vals exige a la mujer un modelo de feminidad que se define por la sujeción al modelo tradicional de pareja.

#### **2.4. *Tu culpa*: la mujer no cumple con las expectativas, no vale se bota y se olvida** **Gilberto Plasencia Rodríguez**

En el vals *Tu culpa* nos encontramos con una situación diferente: se parte de la nostalgia de un tiempo feliz y de la armonía de pareja que se quiebra; todo por una conducta indebida de la mujer que no se conoce pero que se asume como impropia. La mujer provoca el final de esta etapa idílica, de proximidad y encuentro. Ella es la que genera la separación. Es su culpa, como señala el título del

vals. No obstante, y a diferencia del vals *El rosario de mi madre*, el varón se jacta de haberla olvidado y nos anuncia que ella está sufriendo por su error y que quisiera volver con él pero eso ya no es posible. Para él, no hay marcha atrás, ella no merece su amor.

*En cambio sé que tú sufres y lloras por verme a tu lado otra  
vez  
¡Eso no puede ser! Fuiste tan mala  
Lo que no vale se bota y no se recoge en la vida jamás  
Algo de eso eres tú, no vales nada,  
Eres como un tronco seco que aunque lo riegues no brota  
Por eso negra te ruego, en mí ya no pienses más.*

Hay varios puntos que deben notarse. La mujer que no ama, que no se entrega, no vale nada y se bota, como cualquier objeto que no sirve, que no es útil, ya que, en algún momento se ha malogrado. No se ha comportado como se esperaba y entonces, lo que se ha dado por ella resulta de un cálculo equivocado. No ha habido un balance justo entre lo mucho que se esperaba y lo poco que se obtiene. ¡Y como no se obtiene lo que se había supuesto, se le bota!

Un segundo punto que merece nuestra atención es el término utilizado para referirse a la mujer que se descarta: *tronco seco*. Ello supone de un lado verla como alguien sin sentimientos que es incapaz de dar, de sentir (pena, amor, culpa, resentimiento, enojo, celos, etc.) No se puede esperar nada de ella pues es como un tronco seco, una materia inanimada, no tiene corazón ni espíritu. Es una cosa sin vida. Además, al insistirse en que es un tronco seco se acentúa la incapacidad de cambio. No es posible que rebrote. No hay una segunda oportunidad. Por otro lado, se manifiesta también la incapacidad de procrear, de ser madre, de cumplir con su destino de mujer. Aunque *él la riegue*, no brota nada. Es infértil.

El título *Tu Culpa* es parte del imaginario que los vales reproducen sobre las parejas. La culpa es de ella. Ella es mala, es un *tronco seco* que debe desecharse. Ella ya fue olvidada, y sufrirá por volver, pero su destino ya está marcado por una culpa indeleble. No es posible perdonar y ser hombre al mismo tiempo.

## **2.5. *Desdén* o el choque entre la necesidad de amar y el orgullo masculino**

**Walter Fernández**

En el vals *Desdén*, el enunciador se refugia en la insensibilidad creando una posición *acorazada* que, producto de un profundo desengaño, lo lleva a descartar la posibilidad de amar otra vez.

*No necesito amar, no necesito  
Yo comprendo que amar es una pena*

*Una pena de amor e infinito  
No necesito amar, tengo vergüenza  
De volver a querer como he querido  
Toda repetición es una ofensa  
Y toda supresión es un olvido.*

El amor es pues una ilusión que decepciona de manera que, solo la falta radical de orgullo masculino, podría explicar el dejarse llevar por una repetición de la misma apuesta. Basta que un hombre sea traicionado una sola vez para que renuncie definitivamente a todo vínculo amoroso. Preferible es resguardarse, no exponerse a ser nuevamente desdeñado.

*No necesito amar, absurdo fuera  
Repetir el sermón de la montaña  
Por eso habré de llevar hasta que muera  
Todo el odio mordaz que me acompaña*

Lo más terrible que le puede ocurrir a un hombre es ser traicionado pues su autoestima, basada en su capacidad seductora de ser el hombre ideal, incomparable, queda destruida, hecha añicos, en mil fragmentos. Es imposible una recomposición, por lo que la única alternativa es atrincherarse en *el odio mordaz que me acompaña*.

A diferencia de otros vales que hemos explorado, aquí sí encontramos una causa de la negatividad que explica los sentimientos del amante. Y es que ella fue *desdeñosa, semejante a los dioses*: lejana e inalcanzable, no hizo lo que él esperaba. Quizá las diferencias de clase, o de color de piel, la motivaron a sentirse superior. En todo caso, exigió mucho más de aquello que era humanamente posible, ganándose entonces el *odio mordaz* del desilusionado pretendiente.

## **2.6. *Víbora*: lo femenino como voluntad –y goce– por hacer sufrir** **Rómulo Varillas**

En pocas canciones se puede sentir un rechazo tan dolido y categórico como en el caso de *Víbora*, vals que probablemente marca un límite, por su simpleza y contundencia, con la usual imagen femenina marcada por la voluntad de sacrificio y el goce de la entrega. Esta reversión de la imagen femenina aparece simbolizada en la figura de esa serpiente pequeña que es la víbora, pequeña pero venenosa y taimada y, por lo tanto, de mucho cuidado.

La canción se elabora desde las coordenadas de una sensibilidad tan espantosamente herida que no podría haber ningún margen al perdón o a la reconciliación. Toda la fuerza del deseo del enunciador está puesta en que ella arrastre una vida miserable con la que pague lo que ella le ha hecho sufrir, pues el mal recibido lo ha precipitado en el infierno del dolor. No puede haber piedad pues ella



actúo sin razones, deslumbrada por el goce que procura lo cruel, como en consonancia con una intrínseca maldad. Entonces no solo se trata de un repudio sino también de la cólera y malos deseos que ella le inspira. Deseos que él cree firmemente que se realizarán, siguiendo la justicia divina que castiga al culpable y compensa al inocente.

*Yo sé que has de vivir pensando en la maldad.  
Que conmigo cometiste  
Ese daño tan cruel que me hiciste mujer  
No lo perdonaré  
Me culpaste de algo que nunca cometí  
Ese remordimiento no deja que vivas un momento de paz  
Lamento haberte amado, desprecio aquel cariño  
Y maldigo el momento en que te conocí  
Víbora, ese nombre te han puesto,  
Porque en el alma llevas el veneno mortal  
De la calumnia y la maldad*

No se menciona la *maldad* que ella habría cometido y que repercutió en un daño tan vasto que malogró su vida, acariñando la ilusión de un futuro en que ella, hostilizada por su conciencia, pagará el mal que ha hecho bajo la forma de una culpa obsesiva de la que no puede deshacerse y que la condena a una infelicidad permanente. Para ella, no hay un camino de redención. Vivirá en el infierno del odio hacia sí misma por lo que hizo y, seguro, seguirá haciendo.

Ahora bien, esta incapacidad de perdonar del enunciador, ¿acaso no lo coloca en un plano similar adonde está ella? ¿No queda mellada la figura del caballero por la espera de que ella se vaya al infierno? Sea como fuere, en *Víbora* se elabora el deseo de una venganza infinita e inminente que representa el castigo de la maldad de esa mujer sádica que se place en producir la desgracia ajena. Una bruja.

Nótese que en el fondo estamos hablando de una forma de naturalizar una femineidad que, al final, solo se deja guiar por el mal. Por lo tanto, solo queda esperar la justicia divina que irá castigando a la *Víbora*, a la mala mujer que tanto sufrimiento le ha producido. No obstante, su actitud no es tomarse la justicia entre sus manos y castigar a su ex pareja, si no esperar el castigo que le vendrá del cielo.

### **3. Resistencias feministas**

Ahora bien, el vals no es solo un campo donde se impone una voluntad masculina, un deseo patriarcal. Es también un terreno de enfrentamiento entre diversas concepciones sobre cómo debe ser la realidad. En las composiciones que analizaremos a continuación se expresa la voz femenina de dos maneras diferentes. En la primera, Muñeca Rota, escrita en la década de los 30, la autora

desbarata la propuesta patriarcal de pareja y amor romántico mostrando sus negativos efectos en la vida de las mujeres. En el segundo caso, se aborda el deseo femenino señalando el temor asociado a este reconocimiento. Lejos de una mirada romántica, Chabuca Granda nos sitúa en la encrucijada del deseo femenino: el temor a desaparecer (ceniza) o a ser maltratada (cardo).

### 3.1. La estafa del patriarcado: *Muñeca Rota*

Serafina Quinteras

Desde el título se anuncia la condición desgraciada de la mujer: la muñeca está rota, ya no es más lo que fue. Las muñecas, esas mujercitas de trapo, plástico o porcelana, con las que juegan las niñas, aprendiendo los roles de género, deben cuidarse. Si se ha roto, es por un descuido, un maltrato, quizá un accidente. A lo largo del vals se muestra que la muñeca es una metáfora para hablar de las mujeres.

El término *muñeca* suele usarse para señalar la belleza, la gracia, el encanto (no hay muñeca fea) de una mujer. Pero al nombrarlas *muñecas* y resaltar su aspecto físico, se desliza otro significado: el de juguete/objeto. Una muñeca rota - metafóricamente hablando- es una mujer destruida.

La autora inicia la composición aludiendo a la juventud e ingenuidad de la muchacha –protagonista de la canción– pasando inmediatamente a contrastar el esplendor pasado con la desilusión que la envuelve en su vejez.

*Muchachita ingenua de los ojos tristes,  
No eres ni siquiera la sombra de ayer  
Hoy vives un mundo de desilusiones,  
Envuelta en la bruma de tu atardecer.*

Como se puede apreciar, la muchachita de la que habla al inicio ya no existe más *no es ni siquiera la sombra de ayer*. De joven era bella, su piel suave, su voz cristalina pero todo se acabó y ahora ya no queda nada. Y la autora nos deja con la pregunta, ¿quién fue responsable de esta desgracia? ¿Qué pasó?

*¿Quién desbizo el alma de tus perendengues?  
¿Quién quebró tu espejo? ¿Quién rasgó tu mota?  
Hay en la tristeza de tu desencanto, toda una tragedia de muñeca rota.*

Esta sección del vals es compleja. El daño causado a la muchacha es enorme. Le han roto sus alas y su alma se queda sin esos *perendengues*, o adornos, que alimentaban sus sueños e ilusiones. Pero no sólo pierde esto. Se queda sin identidad. No tiene adonde mirarse (¿quién quebró tu espejo?), ni sabe tampoco quien se llevó su virginidad (¿quién rasgó tu Mota?). Así se explica el desencanto que la

invade y la tragedia que vive. Ella confió y todo lo perdió. De ser una muñeca preciosa se transformó en una muñeca rota. Destruyeron sus sueños y su identidad. No quedó nada. Soledad, desilusión y niebla. En realidad, lo más probable es que nunca fuera amada.

### **3.2. *Cardo o ceniza*: con amor se mata y de amor se muere** **Chabuca Granda**

Se trata de una de las canciones más renovadoras del acervo criollo de fines de los años 70. Corresponde a la expectativa de renovar el vals mediante su aproximación a la música afro peruana que conoce por esos años, ya desde mediados de los 60, una súbita acogida, en el mundo criollo, por obra de la familia Santa Cruz que, a través de sus numerosos integrantes, logra dar una renovada presencia a la música y al baile de origen afro. Su vitalidad exacerbada le da a la canción criolla una veta vital y alegre que permite que se postule como la *música nacional*.

Entonces dentro del espectro de la llamada música criolla peruana, la canción *Cardo o ceniza* representa una apuesta de su autora por ampliar los ritmos y temas tradicionales. Haciendo explícito lo que la *cultura patriarcal* se empeña en negar. Nos referimos al deseo sexual de la mujer que aparece continuamente interrogado en esta composición. Aunque sea solo en la fantasía y el pensamiento. En todo caso se presume que la activación del deseo femenino sería tan intensa que podría conducir a la muerte de uno, o de los dos amantes. Un instante en la gloria tendría como costo la desaparición en la nada. Por ello la canción no se resuelve, termina sin tomar partido pues la autora e intérprete presume que puede convertirse en espina, o cardo mortal que destruya a su amante; o alternativamente puede quedar reducida a cenizas por la intensidad del placer experimentado. Pero la indecisión permanece y los versos son especulaciones que impiden que tome un camino definido, como quedándose al borde de un precipicio, sin saber qué hacer. Como eternizada en el dilema.

*Pero cómo serán mis despertares /  
Cada vez que me despierte avergonzada/  
Tanto amor y avergonzada*

La confluencia de amor y vergüenza remite a la expectativa de lograr una intensidad amorosa inusitada que la expulse de su posición de mujer *tradicional y previsible* para instalarla en una vulnerabilidad, en la que nada puede anticiparse con certeza pues caben muchas posibilidades. No obstante, cuando se decide a abandonarse a la ilusión y ver, anticipadamente, el encuentro con su amante, ella avizora placeres e intensidades que se derivan de una suerte de unión mística, donde tanto la muerte, como la intensificación de la vida son posibilidades que no se pueden descartar.

*Cómo será el gemido y cómo el grito  
Al escapar mi vida entre la tuya  
Y cómo el letargo al que me entregue*

*Cuando adormezca el sueño entre tu sueño*

#### 4. Reflexiones preliminares

A partir del análisis de los vales identificamos dos posiciones: (i) la posición elaborada desde el varón, a la que hemos llamado propuesta patriarcal y, (ii) la posición construida desde la experiencia femenina, a la que hemos llamado la respuesta feminista. Con respecto a la primera postura, nos ha llamado la atención la *no identificación* del supuesto *pecado* realizado por la mujer. Tal y como puede observarse en los vales analizados, no se señala aquello *malo* de lo que se le acusa a la mujer. Lo que se expresa es el sentimiento del varón (dolor, odio, venganza, orgullo herido) frente la supuesta conducta impropia realizada por la mujer.

No obstante, el público que escucha la canción y la canta reiteradamente va internalizando una imagen femenina devaluada (víbora, tronco seco, desdeñosa, falsa, etc.) (Butler, 1990). La representación de la mujer que se asimila es pues la de una mujer que si no responde a las expectativas de amor, es *mala*. Esto se reafirma cada vez que se escucha y canta el vals. Además, la recepción del mensaje y en la culpabilización de la mujer se incrementan dada la intensidad afectiva que transmite la canción. De esta *asunción inconsciente* de la maldad de la mujer, se deriva un corolario: *ella se merece lo que le pasa*. Y es así como se producen y reconstruyen estas identidades y las relaciones de poder entre los géneros.

Con relación a la segunda posición, encontramos de un lado un desmontaje del amor romántico revelando el engaño que dicha propuesta esconde, y del otro una primera exposición del deseo femenino que se muestra potente a la vez que temeroso y avergonzado frente a la intensidad imaginada del encuentro.

#### 5. *Post Scriptum*

¿Qué pasa hoy día? ¿Qué nos puede decir el vals al respecto? Últimamente, las canciones que recusar la dominación masculina son legión. Desde los años 80 dejaron de ser novedad. La revolución feminista llegó también al vals. Pese a esta situación, sin embargo, las canciones más renombradas siguen siendo las clásicas, las más tradicionales, aquellas donde se perfila la seducción amorosa del amante y la inicial resistencia femenina que con frecuencia termina en una entrega casi absoluta al deseo masculino. No obstante, este estado de cosas está cambiando rápidamente.

Gracias a la mayor educación y empleo femenino, las mujeres están desertando de la subordinación al patriarca y reivindicando una autonomía que las enfrenta a los hombres que piensan que las mujeres están para ser poseídas. Un matrimonio, una convivencia, significan una exclusión de la ciudadanía pues antes que a la ley y al estado, la mujer es responsable frente a su marido. Como dice

Georgio Agamben, el compromiso con el varón precipita a la mujer a una posición en que no tiene derechos, que la enajena de cualquier protección estatal y la convierte, muchas veces, en víctima indefensa de la agresión masculina.

El crecimiento exponencial de la violencia patriarcal se ha convertido en uno de los mayores síntomas de nuestra época. Actualmente, en el Perú, cada dos días una mujer es asesinada por su pareja. En muchos casos se recurre a regar gasolina en el cuerpo femenino, que luego es incendiado por el feminicida. Esta práctica nos hace recordar a la “quema de brujas” de la inquisición, o de la turba urbana.

Ahora bien, aunque no sepamos exactamente el significado del incremento de la violencia contra la mujer pues podría tratarse tanto de una respuesta a una rebelión femenina, como también de un intento por reforzar los supuestos derechos patriarcales, pensamos, a manera de hipótesis, que la hostilidad masculina hacia la mujer presente en el análisis de los vales escritos por varones (que se quedaba en la enunciación) pasa a ser actuada en los asesinatos que contra ellas se perpetran. Lamentablemente, los medios de comunicación parecen apoyar a justificar esta violencia utilizando frases tales como: “la mató por que la amaba”, “loco de celos disparó a su pareja”, “ella lo había dejado y él no resistió el abandono”. De alguna manera, aparece la mujer como la culpable de lo que le pasa. Y, como señalamos en el párrafo anterior, al menos en el Perú, se está rociando a las mujeres con gasolina para matarlas incendiándolas. Por ello, insistimos que este castigo nos remite al siglo de las hogueras y la quema de brujas.

En ese sentido, los vales analizados, a diferencia de las telenovelas o melodramas, no tienen un final feliz. No obstante, la creciente repulsión que inspira la violencia contra la mujer representa un hecho esperanzador.

## 6. Bibliografía

Agamben, G. (1998). *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, tr. Daniel Heller-Roazen. Stanford University Press: Stanford.

Butler, J. (1990). *Gender trouble and the subversion of identity*. New York and London: Routledge.

Rohner, F. W. (2018). *La guardia vieja: el vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares. Estrategias de representación y de negociación en la consolidación del vals popular limeño (1885-1930)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Bourdieu, P. (2000). *La Dominación Masculina*. Barcelona: Anagrama.

## **Anexo 1: Referencias a las canciones analizadas**

### **1. “Tu culpa”**

- Compositor: Gilberto Plasencia Paredes
- Intérpretes: Los embajadores criollos (Rómulo Varillas 1º Voz y segunda guitarra, Carlos Correa 2º Voz, y Alejandro Rodríguez primera guitarra), también conocidos como “Los Ídolos Del Pueblo”.
- Fecha: 1965
- Hyperlink al video: <https://www.youtube.com/watch?v= lhpNWqv2ps>

### **2. “El rosario de mi madre”**

- Intérpretes: Los embajadores criollos (Rómulo Varillas 1º Voz y segunda guitarra, Carlos Correa 2º Voz, y Alejandro Rodríguez primera guitarra), también conocidos como “Los Ídolos Del Pueblo”.
- Compositor: Mario Cavagnaro
- Fecha: 1957
- Hyperlink al video: <https://www.youtube.com/watch?v=sQZxqdWQZ7Q>

### **3. “Víbora”**

- Intérpretes: Los embajadores criollos (Rómulo Varillas 1º Voz y segunda guitarra, Carlos Correa 2º Voz, y Alejandro Rodríguez primera guitarra), también conocidos como “Los Ídolos Del Pueblo”.
- Compositor: Rómulo Varillas
- Fecha: 1965
- Hyperlink al video: [https://www.youtube.com/watch?v=2SaDGpQ\\_K1o](https://www.youtube.com/watch?v=2SaDGpQ_K1o)

#### 4. “Muñeca rota”

- Letra: Serafina Quinteras (Esmeralda Gonzales Castro)
- Compositora: Joaquina Quinteras (Emma Castro)
- Fecha de creación: 1938
- Fecha de grabación: 1945 (Delia Vallejos)
- Hyperlink al video: <https://www.youtube.com/watch?v=o5ydt3LNdNk>

#### 5. “Cardo o Ceniza”

- Intérprete: Chabuca Granda (María Isabel Granda Larco)
- Compositora: Chabuca Granda (María Isabel Granda Larco)
- Fecha: 1967 (a la muerte de Violeta Parra, poeta chilena)
- Hyperlink al video: <https://www.youtube.com/watch?v=4ibW2kIHd-4>

#### 6. “Ansias”

- Intérpretes: Los Kipus.
- Compositor: Luis Abelardo Núñez
- Fecha: 1960
- Hyperlink: <https://www.youtube.com/watch?v=6nlxojPNVLY>

#### 7. “Desdén”

- Intérpretes: Los Trovadores del Perú (Javier Gonzales, Oswaldo Campos y Miguel Paz)
- Compositor: Miguel Paz
- Letra: Walter Fernández Calvimontes.
- Fecha: 1943
- Hyperlink al video: <https://www.youtube.com/watch?v=1CvllQD9F-U>.

#### 8. “Anita”

- Compositor: Pablo Casas Padilla

Congreso “Como la copla le canta al deseo de la mujer”  
Córdoba, 2019

- Fecha de composición: 1936
- Hyperlink al video (versión de Los Morochuros): <https://www.youtube.com/watch?v=b-YgBmXKpyM>