

**Mario Vargas Llosa. *Le dedico mi silencio*. Lima:  
Alfaguara, 2023, 303 pp.**

**Elton Honores**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

ehonoresv@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0001-6636-8447

El premio nobel de literatura Mario Vargas Llosa (Arequipa, 1936) nos entrega su última novela de título nerudiano *Le dedico mi silencio*, en la que se aborda una utopía cultural: el vals criollo como mezcla final, y superación positiva y feliz de todas las diferencias culturales que ha venido arrastrando el país, y que viene siendo discutida por la élite cultural limeña desde hace décadas. Si bien la intención es noble, la idea en sí misma se va tornando, hasta cierto punto, ingenua y anacrónica. Una digresión editorial: la imagen de *Los músicos* (1979), del colombiano Fernando Botero, como portada del libro no tiene mucho que ver con el tema tratado, ya que las escenas de este cuadro están más cerca de una *big band* de jazz. Más acorde hubiese sido usar *Marinera con cajón* (1938), de Camilo Blas; o, incluso, *Jarana en Chorrillos* (c.1857), de Ignacio Merino, imágenes peruanas que ambientan mucho mejor lo criollo.

Si bien la historia se concentra en el año de 1992, el imaginario del narrador y personajes parece haberse quedado en la segunda mitad del siglo XX, cuando la cultura popular andina entraba en tensión con la cultura urbano-limeña (lo amazónico era prácticamente nulo en esos años). Un par de datos: hacia fines de la década de los años 30, algunos valeses de Felipe Pinglo

Alva como “El plebeyo”, por su carácter subversivo, habían sido proscritos de las radios limeñas por el general Benavides; en 1944, durante el gobierno de Manuel Pardo, se instaura ya el denominado “Día de la Canción Criolla”, con el afán de congraciarse con los sectores obreros a los que estaba asociada esta música. Y es en la década de los años 50 cuando la prensa cultural limeña lanza sus críticas más feroces contra la cantante Yma Súmac (1922-2008) por las fusiones que realiza sobre la base del repertorio de lo popular criollo y andino. Es decir, la mezcla o combinación musical atentaba contra la “imaginaria” pureza sonora del folklore pétreo e inamovible. En el caso de vals durante los años 50, la cantautora Chabuca Granda (1920-1983) se convierte en uno de los últimos grandes referentes femeninos a nivel de la composición. Sus letras de fantasía poética sobre un pasado colonial es lo más recordado de la autora de “La flor de la canela”. Entonces, la historia que se cuenta en la novela trata de resolver este conflicto de identidad a partir de la sonoridad del vals criollo, que, como sabemos, tiene su origen en el vals vienés del siglo XVIII.

Ahora bien, si bien resulta comprensible que se elija el año de 1992 para ambientar la novela, ya que es un año parteaguas en la historia contemporánea (asesinato de la líder vecinal de Villa El Salvador, María Elena Moyano, el 15 de febrero; golpe de Estado de Fujimori el 5 de abril; atentado en la calle Tarata en Miraflores el 16 de julio; captura de Abimael Guzmán, líder de Sendero Luminoso, el 12 de septiembre) resulta curioso que no se recojan otras producciones musicales también arraigadas en lo popular, como la música chicha o el rock en general. Vemos acá que se trata de una perspectiva, enfoque y problemática de la Generación del 50, ya que, así como se habla del vals criollo (o peruano), también es atendible ampliar la discusión a otras formas sonoras posteriores como la existencia de un rock criollo (o peruano), o de la música chicha (ahora denominada por marketing como cumbia, por poseer un mejor prestigio). Ambas sonoridades se fueron gestando desde los años 60 del

siglo pasado e, incluso, la fusión de ambas, como ocurre en el grupo Los Mojarras que, en su primer disco, también de 1992, titulado *Sarita Colonia*, mezclan y fusionan el rock con la chicha; además, provienen de sectores populares, no son de clase media o alta, como ocurre con cierta frecuencia en el campo del arte. La música de Los Mojarras puede ser considerada como la verdadera expresión sonora de ese nuevo Perú migrante de los años 90 en adelante, y no necesariamente el vals criollo. De otro lado, recordemos, también, que, después de la captura de Guzmán en 1992, el país entró en un escenario un poco más calmo (es decir, la violencia fue menguando progresivamente, al igual que los atentados o acciones terroristas hasta el año 2000), con una economía más estable (luego del desastre hiperinflacionario del gobierno estatista y de izquierda de Alan García) y más globalizado, años a partir de los cuales se empezó a popularizar en Lima la fiesta de Halloween el 31 de octubre, compitiendo directamente con el Día de la Canción Criolla, que ya era residual (incluso, el músico y antropólogo Rafo Ráez, en un popular programa de TV de fines de los 90, sostenía que el vals criollo se mantenía vivo solo porque servía de acompañamiento a la gastronomía limeña, polémica declaración anterior al *boom* gastronómico impulsado por Gastón Acurio hacia el año 2000).

En cuanto a la novela queremos atender a la figura del intelectual limeño. Se establecen dos tipos de intelectuales. Uno encarnado en la figura del historiador José Durand Flórez (1925-1990), que podría encajar en lo que Vargas Llosa denominó como “intelectuales del Cercado de Lima” en alusión a su reducido campo de estudios y, por ende, de poca proyección internacional de esta pequeña élite, sobre la cual se dice que el trabajo de Durand de reproducir la biblioteca del Inca Garcilaso de la Vega: “Era bastante, por supuesto, pero tampoco mucho, y, a fin de cuentas, casi nada” (p. 10). Si Durand pertenece a la élite que escribe sobre lo popular en el diario *La Prensa*, Toño Azpilcueta, personaje central, encarna al intelectual proletario

del folklore (p. 13) de Villa El Salvador, especialista en la música de la costa, sierra y selva, cuya aspiración es heredar la cátedra libre de folklore en la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos, dictada por su maestro, el puneño Hermógenes A. Morones. Curiosamente, ese curso libre, luego de la jubilación de Morones, se cierra por falta de inscritos, lo cual habla tanto de la crisis de las humanidades y del desinterés de las nuevas generaciones por lo popular.

Azpilcueta —un apellido de origen vasco que, por su condición extranjera y de rescate del pasado colonial a través de sus balcones, puede asociarse al italiano Bruno Roselli, ficcionalizado por Vargas Llosa como Aldo Brunelli en la obra teatral *El loco de los balcones*— se obsesiona con el músico chiclayano Lalo Molfino, a quien puede escuchar en vivo gracias a una invitación de Durand, y que lo conmueve al punto de dedicarle una investigación tras enterarse de la muerte prematura del músico, abandonado en un hospital. La historia de la investigación de Molfino, sus propias obsesiones con las ratas y su amor platónico por la cantante Cecilia Barraza (1952) constituyen una línea narrativa que se intercala con los capítulos pares en donde podemos leer el propio trabajo de Molfino sobre la música popular. En este punto, Barrios Altos queda asociado al mundo de la pobreza y de las ratas, y es en este escenario de donde surge la peruanidad del vals, o la música “genuinamente peruana” (p. 25). Ironía o no, lo que está de fondo es si el arte puede resolver simbólicamente las diferencias sociales, económicas, e, incluso, los conflictos históricos y políticos. Queda claro que el denominado indigenismo de los años 20 puso en el centro de la pintura peruana al indio, pero no resolvió el problema de la tierra. Fue solo un paliativo, un sedante para los conflictos reales.

La investigación de Azpilcueta descubrirá que Molfino, el brillante guitarrista de música criolla, fue abandonado en un basural y a punto de ser devorado por ratas hambrientas. Esta situación es propia de los valeses, en particular con “La rosa del pantano” de Los Embajadores Criollos, que dice así: “La rosa

que ha nacido en el pantano/ Aunque el mundo no quiera es una flor”. Es decir, de la podredumbre puede surgir lo más bello. O en palabras del escritor Oswaldo Reynoso: “Yo soy un diamante, porque dentro de tanta mierda el único que brilla soy yo” (c. 1997). Toda esta huachafería —otro concepto que el narrador usará para aludir al vals, pero que se extiende a todos los grupos sociales y regionales— enmarcará finalmente su libro titulado *Lalo Molfino y la revolución silenciosa* (cuyo subtítulo parece aludir al ciclo de novelas de Manuel Scorza, *La guerra silenciosa*, acerca de las luchas campesinas contra el despojo de sus tierras), que ni Planeta ni Alfaguara, las dos editoriales más poderosas en el ámbito hispano, se interesan por el manuscrito. Por ello, como ocurre con frecuencia en el mundo intelectual limeño, debe acudir a la autoedición o publicación independiente, ya que las investigaciones no suelen tener intenciones comerciales ni un nicho masivo de lectores.

El libro, si bien tiene una presentación bastante discreta, con solo un puñado de jubilados, poco a poco ha generado un debate en los cafés del centro de Lima, y que Azpilcueta puede oír por casualidad. Como sostiene uno de sus lectores: “La revolución que vendrá no será dictada por las fuerzas de producción como creían Marx y José Carlos Mariátegui [...] sino por los compositores y cantantes de valeses y de marineras. Vaya locura” (p. 203). El libro de Azpilcueta se convierte en un pequeño boom editorial, sobre todo en provincias, y el editor amplía un segundo tiraje de 4,000 ejemplares. En esta edición, el autor ha tratado de absolver y resolver todas las futuras observaciones a su hipótesis central. Es decir, Azpilcueta es una suerte de intelectual obsesionado con la perfección. El éxito del libro le lleva desde colaborar en el prestigioso diario *El Comercio* a hacerse cargo —por invitación— de “Quehaceres peruanos”, la cátedra de folklore en San Marcos. La tercera y última edición le lleva a la locura, ya que intenta integrar el vals, la brujería y el satanismo (p. 276). O en palabras de su editor: “¿Se ha vuelto usted loco? ¿Pretende que publique una nueva edición con más de

cien páginas adicionales? Empezó usted hablando de un guitarrista de Puerto Etén, después del Perú, y ahora habla de los toros y de los brujos, hasta de las drogas y del destino americano y el destino de la humanidad. No entiendo nada [...]” (pp. 281-282). Azpilcueta es acá el intelectual que puede hablar de todo en un arranque de genialidad pura y dura. Pero el desastre de esta tercera edición tendrá sus efectos negativos, desde las reseñas burlonas comentadas en los pasillos de la universidad u opiniones que consideraban que “[...] eran una huachafada incomprensible, más próxima a los folletines de autoayuda que al ensayo de ideas” (p. 286); hasta el cierre de la cátedra en la que, al igual que su profesor Morones, no cuenta con estudiantes inscritos y cada vez son menos, y que, frente a la decisión de cierre del rector, tiene un ataque de histeria con sus amenazantes ratas imaginarias. La última escena de la novela transcurre años después en Miraflores. Alejados ya del centro de Lima, del Bransa (ubicado en la Plaza de Armas), Cecilia Barraza y Azpilcueta conversan. De esa conversación queda establecido que el progreso material de Azpilcueta es gracias al trabajo de su esposa Matilde, y que gracias a ella ahora viven en San Miguel, distrito clasemediero de Lima.

Otra pregunta que puede asaltar al lector es ¿por qué Vargas Llosa elige a Cecilia Barraza como musa del criollismo? Si bien la cantante tiene una larga trayectoria profesional que se inició en Perú Negro en los años 70 —y de ahí su incorporación a la novela, ya que esta asociación cultural fue dirigida en sus inicios por José Durand, además de tener el aval de la propia Chabuca Granda—, es claro que ella encarna a una buena intérprete, de voz suave, dulce y estilizada, con un repertorio compartido y de corte más tradicional. Es decir, hay voces del criollismo como Lucha Reyes (1936-1973), o coetáneas a la propia Barraza como Cecilia Bracamonte (1949) o Eva Ayllón (1956) con Los Kipus, que están asociadas a canciones o hits del criollismo mucho más específicas. Barraza, al no estar asociada necesariamente a hits en particular, es una figura más

neutra, una figura, que, a pesar de su trayectoria, es más local como Azpilcueta. Aunque también puede deberse a preferencias del propio autor —quien ya incluyó a Barraza en otras obras suyas— frente a otras voces femeninas.

Finalmente, quisiera mencionar las referencias a las ratas. Durante los años 80, José B. Adolph (1933-2008) usó esta metáfora en su novela futurista *Mañana, las ratas* (1984) para aludir a los marginados, oprimidos, excluidos del festín de la vida y del poder, las clases bajas, quienes, bajo el liderazgo del Cardenal Negro, llevarían a cabo una revolución en un Perú distópico del año 2034. Las ratas fueron también parte de la estética “subte” del punk de los años 80, en una Lima convulsa por la violencia y que ha sido muy bien retratada en *Generación Cochebomba* (2007), de Martín Roldán Ruiz (1970). En la novela de Vargas Llosa, las ratas expresan la pobreza, la miseria, la suciedad, el albañal desde donde surge el imaginario huachafo de la nación imaginaria que terminará por unirnos gracias al vals. Pero las ratas aparecen en el personaje de Azpilcueta en momentos de crisis interna. Entonces, lo que hemos leído es también la locura de los intelectuales de Lima que quieren resolver cuestiones como la identidad peruana en un plano puramente teórico o en el papel, pero es también la historia de un loco, de uno noble y utópico, pero loco, al fin y al cabo, es decir, un loco bueno. O también podríamos leerlo desde otro ámbito: esta empresa (la búsqueda de la identidad peruana) está condenada al fracaso, porque ya estamos mezclados, no solo en términos étnicos, sino y sobre todo culturales. En suma, ya somos peruanos con o sin vals criollo. La búsqueda de una síntesis racial-cultural sigue siendo, en el fondo, una búsqueda más racista, propia de una mirada de mediados del siglo XX que del siglo XXI, en el que es más fácil reconocerse como chicha, o cholo o mestizo. *Le dedico mi silencio* es, pues, una utopía que no puede evitar caer en el propio error de su personaje: un intelectual que quiere decidir qué es lo peruano e imponerlo a sus lectores. Aunque también es sugerente en cuanto a la identidad peruana como tema que

vuelve a ponerse en debate hoy, en un contexto nuevo, mucho más global e hipertecnologizado, en el que las generaciones más jóvenes asentadas en las urbes tienden a mirar más hacia la cultura *otaku* de Japón y de Asia que a “El plebeyo” de Pinglo Alva.

## **Referencias**

- Adolph, J. (1984). *Mañana, las ratas*. Lima: Mosca Azul.
- Honores, E. (2022). *El pájaro que se transformó en mujer. Yma Súmac, la hija del Sol*. Lima: Maquinaciones.
- Roldán Ruiz, M. (2017). *Generación Cochebomba*. Barcelona: Seix Barral.
- Vargas Llosa, M. (2001). *Obra reunida. Teatro*. Lima: Alfaguara.