

La música como utopía social. Carpentier en Vargas Llosa, de lenguajes, silencios y pasos perdidos

Music as Social Utopia. Carpentier in Vargas Llosa: Languages, Silences and Lost Steps

Yannelys Aparicio

Universidad Internacional de La Rioja

ORCID: 0000-0003-3074-8741

Date of reception: 11/05/2025. **Date of acceptance:** 18/05/2025.

Citation: Aparicio, Yannelys. "La música como utopía social. Carpentier en Vargas Llosa, de lenguajes, silencios y pasos perdidos". *Revista Letral*, n.º 36, 2025, pp. 193-209. ISSN 1989-3302.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/RL.voi36.33802>

Funding data: This publication did not receive any public or private funding.

License: This content is under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license.

RESUMEN

La narrativa de Alejo Carpentier y de Mario Vargas Llosa desarrollan en muchas ocasiones perspectivas históricas, aunque a veces desde distintos enfoques. En Carpentier, además, existe un protagonismo muy singular y muy positivo de la música en relación con ciertos procesos históricos. La literatura de Mario Vargas Llosa se ha centrado más bien en la existencia del mal en los espacios de poder y las sociedades corruptas. Sin embargo, el peruano termina su etapa creativa con un posible acercamiento a la estética carpenteriana. Así pues, su última novela, *Le dedico mi silencio*, propone una alternativa utópica a los conflictos que han marcado el pasado y el presente en su país natal. La idea del peruano conecta con *Los pasos perdidos*, de Carpentier porque, para ambos, la música se convierte en el inicio de una indagación imprescindible en la recuperación de las naciones. Vargas Llosa aboga por la música criolla como solución frente a los conflictos sociales, y como una fuente para conseguir la unidad, el amor y la convivencia armónica en las sociedades contemporáneas.

Palabras clave: utopía; música; historia; Perú; literatura hispanoamericana.

ABSTRACT

The narratives of Alejo Carpentier and Mario Vargas Llosa often develop historical perspectives, although sometimes from different approaches. In Carpentier, moreover, there is a very singular and very positive protagonism of music in relation to certain historical processes. Mario Vargas Llosa's literature has focused more on the existence of evil in the spaces of power and corrupt societies. However, the Peruvian ends his creative stage with a possible approach to Carpenterian aesthetics. Thus, his latest novel, *Le dedico mi silencio*, proposes a utopian alternative to the conflicts that have marked the past and the present in his native country. The Peruvian's idea connects with Carpentier's *Los pasos perdidos* because, for both, music becomes the beginning of an essential inquiry in the recovery of nations. Vargas Llosa advocates Creole music as a solution to social conflicts, and as a source to achieve unity, love and harmonious coexistence in contemporary societies.

Keywords: utopia; music; history; Peru; Hispanic American literature.



La relación entre música y literatura ha constituido una constante en las manifestaciones artísticas del mundo occidental hasta nuestros días. A lo largo de la historia, la música se ha reconocido como el lenguaje original de comunicación entre los seres humanos, por lo que se le ha otorgado un carácter universal. Desde la Prehistoria, los humanos ya se comunicaban a través de la música, en lugar del lenguaje oral. También es conocido que en ciertos yacimientos prehistóricos se han encontrado flautas de hueso o instrumentos básicos de percusión, con los que los primeros humanos interpretaban las melodías que habían creado, en las que se incluían ciertos contenidos y emociones. Esto también tenía lugar a través del canto, que servía para amenizar y dar sentido a historias, ritos, danzas y celebraciones (D'Errico; López Rodríguez).

La música no solo se considera, por tanto, como el primer lenguaje, sino también como el más extendido. En el contexto latinoamericano, el tema de las concepciones del arte y la creación artística en la narrativa ha resultado un lugar recurrente en las poéticas de diversos autores en los que el quehacer literario se relaciona directamente con los procesos creativos y, en este sentido, Alejo Carpentier se erige como uno de los principales representantes de las conexiones musicales y las narrativas. El acercamiento más completo y complejo del escritor a esta temática se desvela en la novela *Los pasos perdidos* y en muchos de sus escritos relacionados con la música. Hay un texto fundamental, "Los orígenes de la música y la música primitiva", que podría considerarse como el antecedente inmediato de *Los pasos perdidos*, y que sostiene que la música tiene su génesis en ritos ancestrales de carácter religioso, mágico o mítico, y que se centra en la atracción que existe en el ser humano por lo repetitivo, los esquemas rítmicos que concentran la atención del hombre y lo hacen seguir sus pautas, sentir emociones y proyectar la razón a un mundo de fantasía y disfrute, pues muchas de las manifestaciones de la sensibilidad humana repiten patrones, como la risa o el llanto, que atesoran en ellos una suerte de música. Para Carpentier, música y palabra nacieron a un tiempo, pues la onomatopeya o el ritmo están ligados a las dos formas de representación de la realidad (Carpentier en Chornik 17).

Sus primeras dos novelas, *Ecue-Yamba-Ó*, de 1933, y *El reino de este mundo*, de 1949, arrojan los matices iniciales del acercamiento al tema de los orígenes de la música vinculado a la

evolución del arte. *Ecue-Yamba- Ó* indaga sobre los aspectos mágicos de los rituales, bailes y discursos en ceremonias afrocubanas en las que Menegildo Cué participa en los cantos colectivos, cuyos patrones discursivos dan cuenta de las tradiciones cubanoafricanas y su representación en las ceremonias y ritos musicales. La historia narrada en *El reino de este mundo* también se ambienta en las tradiciones orales afrocubanas, ritos y conjuros, que toman cuerpo alrededor de la Revolución Francesa y sus ecos en el mundo autóctono americano. Más adelante, *Los pasos perdidos* se ubica en la época más contemporánea, de tecnologías y ciudades desarrolladas, desde la que un individuo emprende una investigación acerca de la huella de la música en un hombre primitivo y la prehistoria. En la novela, Carpentier se inclina en busca de los antecedentes más representativos de la música latinoamericana. Para el escritor, el origen de la música está ligado a la fe y a una serie de materiales esenciales como la quijada y la dentadura de un buey, cueros y envases que el protagonista tendrá que recuperar en la selva amazónica.

En la investigación sobre la música y sus orígenes, el cubano propone que existe una supervivencia en nuestra civilización contemporánea de una música “primitiva” en ciertas zonas del mundo, que es necesario conservar y estudiar, porque ella encierra “reales y verdaderas bellezas de ritmo y melodía” (Carpentier en Chornik 22). En *Los pasos perdidos* se percibe la búsqueda utópica de los orígenes de la música como vía de salida de los espacios de prisiones, así como del encuentro con el mundo propio para el hombre desorientado. Sobre esto, Heidegger (2001) recalca la importancia de que la desorientación y la pérdida faciliten la posibilidad de la llamada, ya que esta dejaría abierta la alternativa de ser capaces de escuchar la verdadera palabra del ser. Para el protagonista de la novela, el nomadismo constituye la vía de encuentro con esa palabra, y esto ocurre en el lugar que remita a un comienzo desde cero. La odisea relatada en la historia de *Los pasos perdidos* tiene sus raíces en torno a las etapas de la historia, la cultura y la vida de los personajes en relación con lo autóctono, lo propio y, en este caso, dicho inicio se encuentra marcado por los instrumentos tradicionales y la música iniciática en un momento histórico en que el hombre perdido añora en el tiempo presente.

En este contexto nace la idea del novelista de escribir una ficción sobre un musicólogo del primer mundo, que se interna en la selva en busca de esos pasos perdidos, así como de ciertas

raíces que lo devuelvan al origen, a lo mítico y lo propio. En su investigación, el buscador de sus pasos concluye que la universalidad de la música proviene de lo común que han impreso en las civilizaciones antiguas y que se ha transmitido de generación en generación, y de cultura en cultura. Así, el musicólogo de *Los pasos perdidos* plasma en su diario unos recuerdos recientes, que se mezclan con los de su niñez y estos a su vez le conducen a la historia de sus antepasados. Las etapas del periplo que le llevan al encuentro con unos instrumentos musicales localizados en el interior de la selva están directamente relacionadas con el conocimiento de su propio pasado histórico y cultural. Los recuerdos de la infancia deleitan la idea del viaje, y así reflexiona:

Un doloroso amargor se hinchó en mi garganta al evocar, a través del idioma de mi infancia, demasiadas cosas juntas [...]. Al buscar el traje de baño, que no aparecía en los armarios, se me ocurrió que fuera más sano tomar un tren y bajarme donde hubiera bosques, para respirar aire puro [...]. Hastiado de tener que elegir caminos entre tanta gente que andaba en sentido contrario, rompiendo papeles plateados y pelando naranjas con los dedos, quise ir hacia donde había árboles (Carpentier 62-64).

Según Ricoeur (1999), la conciencia de la memoria da sentido a la continuidad de la vida de los individuos. Para él, la memoria colectiva consiste “en el conjunto de las huellas dejadas por los acontecimientos que han afectado al curso de la Historia de los grupos implicados, que tienen la capacidad de poner en escena esos recuerdos comunes con motivo de las fiestas, los ritos y las celebraciones públicas” (Ricoeur 19). La música actúa, por tanto, como elemento que conecta al individuo con un pasado que ha marcado su presente. Esta aproximación se constituye como emblema que alude al concepto de cronotopo acuñado por Bajtín (1989) y se adentra en las imágenes de espacio y el tiempo que vislumbra la voz narrativa. De este modo, las identidades migrantes podrían analizarse, según Leonor Arush, en relación con los cronotopos bajtinianos en dos lugares simbólicos que representan un “aquí/allí-siquiera alimentando la fantasía del retorno” (Arfuch 39).

Con frecuencia las imágenes cobran vida por medio de la música en el personaje de *Los pasos perdidos*, mientras los estados de ánimo y preocupaciones identitarias se explican a través

de las relaciones de los seres humanos con determinados instrumentos musicales. Muchas de las aproximaciones al espacio y al tiempo perseguido o intuido por el protagonista en las historias giran en torno a la música, eslabón conector entre los extranjeros y los mundos hacia donde se encaminan los pasos del protagonista. El investigador musical descubre, en la misión de encontrar la jarra sonora y la colección de tambores y flautas, la presencia de todos los tiempos el anteriores en el suyo:

Alzo los ojos ardidos hacia la enseña floreada de Los Recuerdos del Porvenir. Dentro de unos días, el siglo habrá cumplido un año más sin que la noticia tenga importancia para los que ahora me rodean. Aquí puede ignorarse el año en que se vive y mienten quienes dicen que el hombre no puede escapar de su época. La Edad de Piedra, tanto como la Edad Media, se nos ofrecen todavía en el día que transcurre. Aún están abiertas las mansiones umbrosas del Romanticismo [...] Marcos y Rosario ignoran la historia (403).

Para el hombre que se adentra en la selva, la indagación en los orígenes de la música y el acercamiento a la cultura define su esperanza de vislumbrar “los ojos ardidos hacia la enseña floreada de Los Recuerdos del Porvenir” (403). La indagación en los instrumentos primitivos deriva en la búsqueda del amor en el mundo no contaminado y culmina con la creación de su propio treno.

El viaje del protagonista concebido por Carpentier desemboca en dos lugares comunes: la indagación de la propia identidad y el anhelo de reencuentro con una senda que le permita recuperar el equilibrio que ha perdido en la sociedad desarrollada. El retorno al punto de inicio podría ser tanto el término como el comienzo de la nueva peregrinación desde algún lugar iniciático hasta la ansiada recuperación de la armonía. Al final de la novela, la voz narrativa queda sustituida por una serie de textos que parecen abrir un nuevo camino que abraza la naturaleza y la historia, mientras la idea del viaje, en principio, sigue su curso.

Música y utopía en *Le dedico mi silencio*, de Mario Vargas Llosa

Le dedico mi silencio, que ha resultado ser el testamento literario de Vargas Llosa, se presenta como una poética *a posteriori*, en la que se reivindica el poder del libro para dotar de significado a la existencia y la vida de un individuo, en este caso Toño Azpilicueta, que ambiciona dar sentido a una nación, un continente y, en última instancia, a toda la humanidad. En esta escalada de sentido, de lo individual a lo colectivo, en el juego de la extrapolación infinita, que recuerda a los intrincados artificios borgianos de oposición de espejos, el autor ofrece una mirada al pasado que recorre la historia de Molfino y en ella la historia de la música, la historia del Perú, de América y del mundo, con la distancia autoirónica que le permite haber escrito desde el epílogo (y, más aún, desde la alternancia de narrador, que juzga al narrador homodiégetico desde la omnisciencia narrativa de la heterodiégesis) para dibujar la imagen de un escritor que paralelamente persigue una utopía, mientras le roe el temor de ser devorado por las ratas.

Subyace a esta lectura la idea romántica de que la historia de cada individuo reproduce en una escala menor la historia de un pueblo y, con una perspectiva más amplia, la historia de la humanidad, el camino desde la primitiva naturaleza a la civilización. También es deudor del romanticismo el deseo de definir la peruanidad para alcanzar la unidad, como un anhelo de encontrar el *Volksgeist*. En este sentido, el mesiánico Molfino, hallado en su abandono al estado salvaje de reminiscencias bíblicas entre alimañas (Mowgli, Tarzán, Paul y Virginia), recorrerá el camino desde la barbarie del vertedero en el mundo rural hasta la gloria del aplauso y el silencio urbanita con un tránsito autodidacta (¿natural?) en la música, para morir enajenado de esa misma civilización (camino, por tanto, frustrado, o condenado de inicio al retorno a las raíces). De esta forma, parece cerrarse en un círculo la poética de la miseria humana del premio Nobel peruano. Que la selva de la que es rescatado este buen salvaje sea el ecosistema montañoso de los desechos de la civilización contribuye en cierto modo a una circularidad narrativa que apunta al eterno retorno de las civilizaciones, también presente en *Los pasos perdidos*.

Tanto *Los pasos perdidos* como la última novela de Mario Vargas Llosa desvelan una percepción intuitiva de las

capacidades del lenguaje musical, que intenta generar o provocar emociones gracias a su carácter universal, a la vez que reflexiona sobre las pequeñas utopías individuales de los habitantes de una comunidad. Sin embargo, a diferencia de la obra del escritor cubano, este estilo no había caracterizado la narrativa del premio Nobel, que hasta el momento se había caracterizado por planteamientos muy distintos, de orientación antiutópica y en ocasiones un tanto distópica: por ejemplo *Conversación en La Catedral*, *La fiesta del chivo*, *La ciudad y los perros*, *Los jefes*, *Los cachorros*, por nombrar algunas. En general, la poética de Vargas Llosa no se centra en describir un sistema abocado a la destrucción. Es más bien una reafirmación de que el mal se constata como lo más visible en la configuración de los individuos y las sociedades y que, en concreto, los narradores se encargan de manifestar ese desorden, puesto que son “unos insaciables buitres que picotean ferozmente en las entrañas de una sociedad putrefacta y enferma” (Vargas Llosa, “Apéndice. Conferencia...” 163). Esta poética del ave carroñera (Esteban 353) ha sido denominada por Julio Ortega como una “arqueología del mal” (Ortega 2010), y se cumple en casi toda su obra. Sin embargo, la última novela del escritor, que finaliza con un epílogo en el que dedica a los lectores su silencio, se presenta como una sorprendente utopía colectiva, muy alejada del modelo pesimista y carroñero de casi toda su producción desde los años sesenta. La utopía del premio Nobel se centra en la música y en su carácter universal y armonizador.

Le dedico mi silencio deja atrás los asesinatos, las violaciones, las dictaduras sanguinarias, los escenarios de corrupción política, las sociedades degradadas, los engaños, el terrorismo de grupos marginales o terrorismo de estado, explotación, destrucción de la selva, que hasta el momento se habían revelado como los temas más abordados por el escritor peruano. Desapareció el escenario distópico y, en este caso, se desvela solamente algún rezago de frustración en el protagonista, que ha fracasado como profesor de la universidad en la que no llegó a iniciarse como catedrático, por no haber conseguido alumnos que se inscribieran en el curso que se le ofrecía, a pesar de haberse hecho famoso con su libro sobre la música criolla (288-290). *Le dedico mi silencio* también aporta detalles escabrosos como la sugerencia de que Lalo Molino, el gran músico, se hubiera suicidado (45), o la sospecha de que se tratara de un niño abandonado y recogido por un sacerdote que le dio el apellido y lo crio, lo que dio también lugar a ciertas habladurías sobre el religioso.

Más allá de los conflictos o contratiempos puntuales que conforman la estructura de la novela, prevalecen los enfoques armónicos como la descripción de los diversos géneros de música criolla con sus héroes, su difusión, su presencia efectiva y beneficiosa para la sociedad, o el préstamo generoso del amigo, el chino Collau, que decide apoyar a Toño Azpilicueta para que logre llevar a cabo su investigación y la escritura de su libro sobre la historia de Molfino. Además, el exitoso ensayo que contiene la propia novela desemboca en una idea que refleja algo que se repite con insistencia en toda la novela: que la música criolla podría ser capaz de salvar al país de sus tensiones y frustraciones históricas, porque la música puede conseguir la unidad de las personas de diversas clases, edades, religiones e ideologías. La música es universal y se adapta e integra con todo para obtener un efecto de armonía en las diversas propuestas individuales, de manera que logra homogeneizar el tejido social. Hasta la huachafería peruana se asemeja a un motivo de orgullo nacional, más que de vergüenza:

Esta intuición utópica llega al clímax cuando el narrador explica los cambios que el personaje ha realizado en la tercera edición de su texto, pues con ella ha conseguido una síntesis abarcadora y total de lo peruano, uniendo aspectos en teoría irreconciliables como el valsecito, la brujería y el satanismo. Toño estaba convencido de que sus indagaciones no solo podrían unir a sus compatriotas, sino que iban a conseguir “la unión espiritual del género humano” (276).

El estilo de la poética de Vargas Llosa se percibe en algunos detalles, pero la esencia se aleja sustancialmente de lo que hasta el momento había constituido el eje-fundamental de la obra producida por el narrador. De esta manera, la estructura y las técnicas narrativas se reconocen en algunos de los procedimientos recurrentes relacionados con la autoría del escritor. Es el caso de la alternancia entre dos historias que se cuentan de manera paralela en los capítulos impares y pares. Salta también a la vista la constante señal de identidad del autor aficionado a la música peruana. En un nivel más filosófico, nos encontramos frente a la tendencia del autor peruano a elevar historias particulares a un contexto colectivo, convirtiéndolas en el reflejo de la condición humana. Para Azpilicueta, el vals peruano va más allá del folclore y las tradiciones, es también poesía y filosofía. El narrador hace

referencia a la pieza “Ódiame”, compuesta por Rafael Otero, en la que el enamorado le pide a la mujer que ama que lo odie, de manera que pueda constatarse el amor. Así reflexiona: “El texto es un poema de amor, sin duda [...] En su retorcida mentalidad el odio es el rezago de un amor exhausto, al que se aferra porque en esas cenizas amargas encuentra un triste consuelo. Aunque triste –en el fondo los peruanos lo somos– es un consuelo: Sólo se odia lo querido. Estamos delante de un filósofo” (157).

La biografía de un músico trasciende los detalles de su vida y su obra artística para transportarnos hasta las cavernas en las que los científicos demuestran que la música es el lenguaje universal de la humanidad, y puede acercar a esta a una especie de plenitud de entendimiento y respeto. El protagonista de la novela lo establece como tesis en su libro, y queda demostrado que “una canción, una música hiciera las veces de la religión, de la lengua o de las batallas. Era la música, bastaba pensar un poco en ello para darse cuenta, la expresión artística que tenía el poder de despertar la fraternidad, acaso el erotismo entre personas diferentes” (124).

A diferencia del resto de protagonistas concebidos por el premio Nobel en sus obras anteriores, Lalo Molfino no desvela ninguna intención de lograr un fin concreto. Llama la atención que el contraste entre las voces y el silencio se hace latente y el músico cede el protagonismo a la música misma y a la cultura popular de Perú. Esta estética no se había vislumbrado en la narrativa del peruano hasta que se adentrara en una estética de forma breve, en la que narra historias particulares, pequeñas utopías y sus conflictos puntuales. En lo relativo a la música, Vargas Llosa parece apuntar que es universal y primigenia, en tanto concibe su grandeza y valora la trascendencia de los ritmos fundacionales como el vals peruano, en el que el disfrute es algo individual, casi se diría egoísta, muy centrado en la emoción, el placer o el apetito propio.

El último personaje de la creación del peruano no define el objetivo de su lucha, ni siquiera aspira a conseguir un lugar en el mundo. Así, el resultado final es únicamente la huella que la interpretación musical deja en su interior. El narrador de la historia concluye que tanto la música como la creación literaria llevan implícito el don de generar un movimiento colectivo de esperanza y transformación, que más allá de la formación, la clase social, la idiosincrasia, la cultura y la ideología de cada uno de los integrantes, puede percibirse emocionalmente y de una

forma similar por toda la masa. Según Frith, “la música es quizá el producto cultural que cruza fronteras con más facilidad y sin embargo demarca espacios locales” (Frith 125). En la novela del peruano existe una consciencia del efecto colectivo que funciona como constatación individual. Soledad y felicidad se convierten en sinónimos cuando para Toño Azpilcueta el tiempo aparenta detenerse mientras la música lo llena todo.

La música, finalmente, no solo funciona como la libertad tan deseada, que descubre y disfruta el personaje en busca de sentido. En tales circunstancias, el protagonista no cuenta con nadie alrededor que le contamine el ánimo, o que modifique su estado vital, las rutinas no existentes, la vida indómita, que le acerca a la sensación de haber retornado al origen de la propia individualidad del buen salvaje, todavía no contaminado por las exigencias de la convivencia en sociedad. La música asoma, además, como una especie de bálsamo frente a los estados depresivos y con poderes sanadores para curar a los habitantes del Perú. Afirman los lectores de la obra escrita por Toño Azpilcueta que “la música criolla va a integrar este país nuestro, acercando a la gente de distintas razas y colores y lenguas, es decir, el vals, la marinera, los huainitos... Que la música criolla va a tener ese papel fundamental: unir a los peruanos” (Vargas Llosa, *Le dedico mi silencio* 202).

Este esquema se reproduce en la novela con diferentes pautas de intensidad. A veces son solo frases. En otras ocasiones, la música es el aporte básico estructural del relato, o bien se sugiere con precisión que el elemento musical es el componente originario o universal de la comunicación humana. En algunos capítulos de la novela, marcados por sensaciones o realidades extrañas, la música se ensambla con la trama en un nivel simbólico. Así reflexiona el intelectual proletario, acerca de su aporte a la sociedad y al futuro de su país: “Esa, insistió a Toni, sería su contribución a la historia del Perú. Estaba dejando un libro en el que demostraba que la música criolla podría doblegar prejuicios y abrir las mentes y los corazones” (214).

No obstante, el final catastrófico de la utopía no significa que se pierda el movimiento, la dinámica que llevó a su momentánea consagración. De ahí la relevancia de Toño Azpilcueta, el héroe convertido en utopista, que se presenta como un personaje heroico, atravesado por una cruzada singular, que resulta tan genuina como absurda y en cuyo desarrollo revelará una especie de

fanatismo, pautado por una serie de traumas no resueltos que, en el decursar de los acontecimientos, resultarán determinantes. La búsqueda de los orígenes de Lalo Molino se manifiesta también como una contienda de Toño Azpilcueta por entender el pasado y el futuro de la sociedad peruana. El hecho de que en esta obra Mario Vargas Llosa, a diferencia de sus primeras novelas, no se cuestionen tanto los temas políticos como por los aspectos socio-culturales no deja de ser interpellante. Al parecer, en abierta correspondencia con su viraje ideológico, las utopías, y las correspondientes crisis que estas presentan no poseen más contacto con lo político y sus fluctuaciones. De este modo, la última utopía de Mario Vargas Llosa, por lo menos la última que ve la luz en el género de la ficción, es la presentación de un individuo aislado y marginal que añora la estampa de un Perú distinto al promovido por la ciudad letrada.

La música, como forma de arte en cierto modo pre-lógica, capaz de llegar a la emoción desde la percepción saltándose cualquier silogismo, ligada al oído y no al habitual sentido de la vista, irremediablemente viciado de realidad, es capaz de dar expresión a lo inefable y, en consecuencia y paradójicamente, al silencio. La palabra ordinaria, aún logos, es sustituida (quizás superada) en literatura por la palabra literaria. Como resultado, el poder salvífico de la música y en última instancia del silencio, en una sociedad donde la palabra, la idea, la lógica, ante la ausencia de asunciones comunes que funcionen como premisas para construir el camino a la verdad sirve más al enfrentamiento y la distancia que a la unidad, son metáforas de la literatura y dan sentido al legado de Mario Vargas Llosa, que, como Azpilcueta, trasunto irónico, nos dedica su obra, utópica, la obra de su vida.

Al final de la novela se da a entender que el narrador asume la utopía o el camino hacia la plenitud de manera colectiva, aunque entendemos por el contexto que no se refiere con el “nosotros” a la población esbozada en la narración, sino a todos los pobladores del Perú que han sido testigos de la historia y que comparten algún episodio o conexión relacionada con la idiosincrasia y cultura de una nación. Lo importante es, quizá, que la música es reconocida como solución a la unidad nacional, al tiempo que sirve para explicar un cierto renacer frente a la mirada al pasado, a lo que se registra como original, fundacional.

De lenguajes y silencios: Carpentier en Vargas Llosa y la música de paz y de guerra

Hasta el momento de la publicación de su última novela, la literatura escrita por el peruano había girado en torno al mal, las guerras, las carencias y debilidades humanas, las bajas pasiones, la miseria, la corrupción, entre otros. Sin embargo, *Le dedico mi silencio* da un giro y se vislumbra el viaje como posible opción de recuperación del paraíso perdido. Este viraje coincide con lo que Michel Abersson (2005) denomina lo “maravilloso utópico” que intenta llegar a superar los límites del espacio y el tiempo en la búsqueda de la identidad latinoamericana, en la que, según Aínsa (2015) resulta esencial el componente utópico en la lucha por la libertad y todo aquello que la oprime, ataca o destruye. Apunta Aínsa que “pese a la pérdida de las certidumbres y a esta condición menos radical de la función utópica contemporánea, los ‘buscadores de la utopía’ proseguiremos nuestra empecinada tarea en América Latina” (Aínsa 32).

En *Le dedico mi silencio* no hay alusiones a la selva, ni a ritos ancestrales como en *Los pasos perdidos*, pero ambas obras presentan un denominador común: la música constituye el eje, como elemento raigal de descubrimientos interiores, de experiencias en la ciudad que se desarrollan con independencia de lo que la vida moderna exige. Para ambos autores, la música es siempre la otra vía, la posibilidad de encontrar lo auténtico, en contraste con lo artificioso de la construcción de proyectos sociales a los que obliga la vida moderna, al estilo de Rousseau. No resulta necesario adentrarse en los espacios periféricos, en los que existen todavía las remembranzas del pasado para encontrar una plenitud que remita a lo primigenio. Más aún, en los asuntos más conflictivos que nacen del contacto con los demás en los intercambios sociales contemporáneos, la novela vincula la música con un espacio privado que se relocaliza en un emplazamiento anterior a los niveles del intercambio en sociedad, que inevitablemente se orienta a los ecos rousseauianos.

La novela *Le dedico mi silencio*, publicada con setenta años de diferencia con *Los pasos perdidos*, de Carpentier, coincide en gran medida con la trama creada por el cubano en su novela sobre la selva y el génesis de la música. El protagonista representado por Mario Vargas Llosa emprende el viaje iniciático a los orígenes de la biografía del músico Lalo Molino, para

producir un ensayo sobre la música criolla y popular. En la travesía llega a ser consciente de la necesidad de incluir a la Amazonía en la historia de la música peruana, que se va a considerar como nacional y que ayude a unir a todos los compatriotas (101).

Tanto en *Los pasos perdidos* como en *Le dedico mi silencio* se apunta a la búsqueda utópica como vía de salida de las prisiones y del encuentro con un supuesto mundo propio. Para los artistas incomprendidos, protagonistas de las novelas de las obras citadas, el nomadismo constituye la vía de encuentro con el lugar tan buscado que existe en el recuerdo, aunque este sueño, en ninguno de los casos, llega a materializarse.

Los periplos se orientan a la recuperación del pasado tan recordado como idealizado, previsiblemente sanador, que contempla la posibilidad de acceso a un entorno reconocido por sus propias historias. En ambos casos, los caminos de estos dos hombres viajeros se entrelazan con sus recuerdos y esa interrelación entre memorias personales y colectivas crea el eslabón que conecta las historias de los peregrinos que viajan tanto en el espacio como en el tiempo.

Según Jan Assmann (2008), la memoria cultural se contrapone a la memoria comunicativa. En este sentido, juegan un papel esencial las representaciones simbólicas presentes en las obras de Carpentier y Vargas Llosa. Los individuos de las novelas analizadas recuperan, en distintas modalidades, los acontecimientos de unas épocas pasadas y en cada nuevo entorno se desvela una simbolización que corrobora la conjunción entre presencia y ausencia, característica que fundamenta el elemento constitutivo de los matices propios de la memoria cultural. En las poéticas analizadas, la música conforma el elemento que simboliza y redibuja la trayectoria viajera de los personajes, como pieza que enlaza la memoria cultural con la comunicativa y se exhibe como conector del pasado con el presente de los individuos.

En *Los pasos perdidos*, la propuesta del Curador al músico, de viajar a un lugar que evoca el universo deseado, se convierte en un suceso providencial para el hombre perdido en su propia búsqueda. El periplo se ambienta en una especie de retroceso temporal hacia el mundo estimulante y delicioso. Dos acontecimientos marcan la travesía del protagonista, el amor de Rosario y el descubrimiento del treno, tradicional ceremonia de muerte que viene a iluminar al buscador de instrumentos y que lo impulsa a la creación, para culminar con la concreción de su obra. Ante la contemplación de la ceremonia, como si de un viaje

en el tiempo se tratara, conecta con la huella de sus antepasados y afirma: “acabo de asistir al nacimiento de la Música” (281).

En *Le dedico mi silencio*, Toño Azpilcueta asume una misión y emprende el camino hacia el descubrimiento del misterio detrás de la muerte y el silencio de Molfino, uno de los más grandes artistas populares de la historia de la música en Perú. Las interrogantes sobre la vida de Molfino se intercalan con la investigación sobre la cultura y la necesidad de resolver una serie de cuestionamientos sobre los orígenes de Molfino, su vida y la propia existencia. La muerte de Molfino será el catalizador que impulsa a Azpilcueta a retomar la escritura del libro que había iniciado, dedicado a la música popular, y que no había concretado. Así pues, la paradoja coincide con el escenario de los pasos perdidos, una muerte inspira a la producción creadora. En este caso, es el silencio musical el que desencadena la narrativa reivindicadora del acervo cultural peruano, a lo que el crítico Julio Ortega denomina “su propia historia, su reserva afectiva, su metáfora social” (Ortega, “Teoría y práctica del discurso popular” 36).

Si el protagonista de *Los pasos perdidos* manifiesta la necesidad de internarse en el lugar menos contaminado en busca del origen del mundo y de la música, en el empeño de hallar un complemento a una vida vacía, el hombre que nos dedica su silencio, frente la añoranza del futuro incierto, se adhiere al legado de la música popular y el lugar que esta ocupa en la cultura nacional. La música es la que propiciará la unión nacional. Así, la música popular, según Toño Azpilcueta, resulta en una especie de utopía del encuentro entre razas, géneros, edades y clases sociales.

Mario Vargas Llosa retorna, en su último legado literario, el escenario de un territorio que ha sido tan querido por el autor como imposible de abandonar en su trayectoria narrativa. Se trata del Perú, que había cartografiado desde sus primeras creaciones como *Conversación en la Catedral*, donde se mapea la Lima que contempla con desencanto Zavalita en 1969. Medio siglo después, durante la pandemia de COVID-19 en 2021, el premio Nobel comienza a escribir *Le dedico mi silencio*, con ese trasfondo utópico, en torno a la posibilidad de que su país logre la reconciliación a través de la música criolla.

Como en *Conversación en la catedral*, la novela refiere una visión desencantada del Perú. Si en la primera el país se

encuentra sumido en el autoritarismo de la dictadura de Odría, en *Le dedico mi silencio* la historia entrelaza el presente y el pasado de la nación, para mostrar una ruptura con el derrotismo anterior, y desde la cual se sugiere la posibilidad de la unión nacional. Los protagonistas de ambas novelas son encarnados por periodistas frustrados o desencantados de la política y del país, pero las conclusiones de los discursos narrativos son opuestas.

El país no es solo el escenario, sino también el protagonista silencioso al que se analiza, se ama y se critica. En ambas obras, el país se convierte en el personaje principal, cuyos defectos afloran en una mezcla de amor y crítica intensa, que no encuentra soluciones en *Conversación en la Catedral*, a diferencia de *Le dedico mi silencio*, el testamento literario de Mario, que se antoja como un eco maduro y sublime de lo que aquello que no consiguiera explicar la autopsia de una sociedad podrida en narraciones anteriores. Toño Azpilcueta ofrece una mirada tan amorosa como triste a lo que pudo ser el Perú a través de la música.

En suma, todas las voces parecen tener claros los objetivos de búsqueda, aunque no así los caminos a transitar, de manera que estos se extravían una y otra vez en el intento de recuperar las culturas y civilizaciones visitadas, finalmente no recuperadas. Sin embargo, los individuos de Carpentier y del último legado de Vargas Llosa mantienen el incesante empeño de realizar un viaje a la semilla, sin dejar de apegarse a la remembranza del pasado y del paraíso perdido que apoya en todo momento sus reflexiones. Las utopías de Azpilcueta y del hombre de los pasos perdidos están estrechamente relacionadas con unas crisis existenciales que se mantienen hasta el final de las historias. Más cerca o más lejos, el intento de recuperación se orienta a la conservación de lo que para cada uno representa el génesis, que en ambos casos está compuesto, sobre todo, por un elemento que es natural y universal, el lenguaje que existe desde siempre y que es anterior a la palabra y al silencio: la música.

Bibliografía

Aberson, Michel. "Alegato a favor de lo maravilloso utópico". *Espacio literario y fronteras de la identidad*, Fernando Aínsa (ed.),

San José, Editorial Universitaria de Costa Rica, 2005, pp. 270-279.

Aínsa, Fernando. “Nuevas bases para una Utopía ‘Desde’ y ‘Para’ América Latina”. *Revista de historia de América*, n.º 51, 2015, pp. 11-32.

Arfuch, Leonor. “Espacio, tiempo y afecto en la configuración narrativa de la identidad”. *DeSignis: Publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS)*, n.º 15, 2010, pp. 32-40.

Assmann, Jan. *Religión y memoria cultural*. Buenos Aires, Lilmod, 2008. Trad. Marcelo Burello y Karen Saban.

Bajtín, Mijail. “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”. *Teoría y estética de la novela*, Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra (eds.), Madrid, Taurus, 1989, pp. 237-409.

Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Madrid, Cooperación Editorial, 2012.

Chornik, Katia M. “Reading music backwards: Alejo Carpentier’s unpublished text ‘Los orígenes de la música y la música primitiva’”. *International Journal of Cuban Studies*, n.º 3, 1, 2011, pp. 10-31.

D’Errico, Francesco et al. “A Middle Palaeolithic origin of music? Using cave-bear bone accumulations to assess the Divje Babe I bone ‘flute’”. *Antiquity*, n.º 72, 275, 2015, pp. 65-79.

Esteban, Ángel. *El flaco Julio y el escritor. Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa cara a cara*. Sevilla, Renacimiento, 2014.

Frith, Simon. “Music and Identity”. *Questions of Cultural Identity*, Stuart Hall y Paul du Gay (eds.), London/Thousand Oaks, Sage, 1996, pp. 108-127.

Heidegger, Martin. *Caminos de Bosque*. Madrid, Alianza Editorial, 2001.

López Rodríguez, Javier María. *Breve historia de la música*. Madrid, Nowtilus, 2011.

Ortega, Julio. “Teoría y práctica del discurso popular (Luis Rafael Sánchez y la nueva escritura puertorriqueña)”. *Reapropiaciones (cultura y nueva escritura en Puerto Rico)*, Julio Ortega (ed.),

Rio Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991, pp. 226-229.

Ortega, Julio. "Mario pasionario". *Blog "El Boomeran(g)*, 10 del 10 de 2010. <https://www.elboomeran.com/julio-ortega/mario-pasionario/>

Ricoeur, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1999.

Vargas Llosa, Mario. "Apéndice. Conferencia de Mario Vargas Llosa ofrecida en el Teatro Ateneo el 27 de mayo de 1965". *Primer Encuentro de narradores peruanos: Arequipa, 1965*, VVAA, Lima, Casa de la Cultura, 1969, pp. 153-165.

Vargas Llosa, Mario. *Le dedico mi silencio*. Madrid, Alfaguara, 2023.