

**¿El vals peruano o la música chicha  
como medio de integración nacional?:  
puntos de vista en *Le dedico mi silencio* (2023) de Mario Vargas Llosa  
y en *Lima, la bella: negociaciones entre lo criollo y lo chicha*  
(2020) de Frank Otero Luque**

**Roxana De La Jara Martínez  
Augusta University  
USA**

“[T]antas ciudades en un mismo espacio, solo es cuestión de saberlas escuchar” (Daniel Matthews)

“Una mínima dosis de huachafería es indispensable para entender un vals criollo y disfrutar de él” (Mario Vargas Llosa)

Esta es una lectura de *Le dedico mi silencio* (2023), la más reciente novela del escritor peruano Mario Vargas Llosa, Premio Nobel de Literatura 2010, a contrapelo del ensayo *Lima, la bella: negociaciones entre lo criollo y lo chicha* (2020) de Frank Otero Luque. La historia narrada en la novela está ambientada principalmente en la ciudad de Lima—así como en Chiclayo y en Puerto Eten, en la costa norte del Perú—a principios de la década de 1990, en la época de la Guerra Interna entre Sendero Luminoso y las fuerzas represivas del Estado.<sup>1</sup> Si bien es una obra de ficción, es también una novela de tesis. Toño Azpilcueta, el protagonista, sostiene que el Perú “[ha] adquirido una personalidad gracias a la huachafería” (132) y que la música criolla, especialmente el vals—“la música nacional más representativa del conjunto de la sociedad (16)—, “va a integrar a nuestro país, acercando a gente de dis-

---

<sup>1</sup>La llamada Guerra Interna se libró en el Perú, aproximadamente entre los años 1980 y 2000. Fue la más grave de todas las guerras en la historia republicana debido a su intensidad, extensión y duración. Este conflicto bélico involucró directa o indirectamente a todos los peruanos, abarcó una vasta parte del territorio nacional, ocasionó incalculables pérdidas materiales y, lo que es peor, dejó un saldo de alrededor de 69280 muertos (*Hatun Willakuy* 433). Los ‘actores armados’ eran el Partido Comunista del Perú - Sendero Luminoso (PCP-SL) y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), por un lado; y, por el otro, las fuerzas represivas del Estado. Sin embargo, fue la población civil indefensa y menos favorecida, especialmente rural y quechua-hablante, la que resultó más perjudicada (*Hatun Willakuy* 434)” (Otero Luque, “Hienas en la niebla” 1).

tintas razas y colores y lenguas” (152).<sup>2</sup>Por otro lado, en *Lima, la bella*—un ensayo que contrasta diversas manifestaciones de lo criollo y lo chicha, y especula acerca del futuro de ambas vertientes culturales—, Otero Luque defiende la idea de que la cultura chicha, considerada huachafa por algunos y cuya mayor expresión sería la música, es la nueva cara del Perú (76-77). El objetivo del presente trabajo es que la lectura contrastada de la novela y del ensayo referidos sirva para que una obra ayude a la comprensión de la otra, sobre todo a quienes no están muy familiarizados con la música peruana.

Es muy conveniente y acertada la ambientación de la historia de *Le dedico mi silencio* en la época de la Guerra Interna, debido a que nunca, en tiempos republicanos, el Perú habría estado tan desunido y fragmentado como entonces, existiendo, por tanto, la urgente necesidad de una fórmula conciliadora que, en opinión de Azpilcueta, es el vals peruano. En consecuencia, le resultaba imperativo escribir un libro sustentando esta revolucionaria, pero pacífica y fraternal idea. El protagonista reflexiona de la siguiente manera: “¿Qué había pasado en la última década para que el Perú hubiera entrado en esa guerra fratricida que cada día dejaba un montón de muertos? [...] ¿En qué momento el país se había fracturado y roto por completo, separando la sierra de la costa y a un hermano de otro hermano? ¿No se necesitaba ahora, más que nunca, un libro que uniera de nuevo al Perú?” (Vargas Llosa 85).<sup>3</sup>

*Le dedico mi silencio* es una metanovela: el personaje de ficción Toño Azpilcueta escribe el libro *Lalo Molfino y la revolución silenciosa* sobre la huachafería y la música criolla, precisamente los temas centrales de la novela de Vargas Llosa. Por otro lado, ¿*Un champancito, hermanito?* iba a ser originalmente el título tanto del libro de Azpilcueta como de la novela de Vargas Llosa, que subsume al primero (49, 131), produciendo un efecto de puesta en

---

<sup>2</sup> Si al citar a Vargas Llosa no especifico la obra, debe entenderse que me refiero a *Le dedico mi silencio*.

<sup>3</sup> Pedro Salinas halla una interesante similitud entre la pregunta “¿En qué momento el país se había fracturado y roto por completo?” que se hace Toño Azpilcueta con la que se plantea Zavalita en *Conversación en La Catedral* (1969) de Mario Vargas Llosa: “¿En qué momento se había jodido el Perú?” (14:11-14:47).

abismo (*mise en abîme*). *Le dedico mi silencio* también es una novela autogenerada; es decir, una novela en la que el protagonista escribe la novela que leemos los lectores de la vida real.<sup>4</sup>

Es pertinente mencionar que, en *Le dedico mi silencio*, en ocasiones la voz del narrador omnisciente—quien sabe lo que los personajes piensan, creen y sienten—tiende a confundirse con la del narrador protagonista. Esto sería adrede, obedeciendo principalmente a la estrategia narrativa del autor y, quizás, también, al hecho de que Toño Azpilcueta podría ser considerado en algunos aspectos el alter ego de Mario Vargas Llosa, pues ambos, autor y personaje, son apasionados de la música criolla peruana, estudiaron en el colegio La Salle, son escritores, articulistas, profesores universitarios, tienen fobia a la ratas,<sup>5</sup> y el protagonista, al igual que su creador, aspiraba a que su libro, más que pura ficción, “estuviera edificado sobre una investigación rigurosa, donde sólo figuraran cosas ciertas y comprobadas por él. Un libro sobre la huachafería, sobre el vals criollo” (84-85), para lo cual ambos, libreta en mano, dando la impresión de que se transgreden los planos que separan la ficción de la realidad, viajan a Puerto Eten con la finalidad de buscar y corroborar información para sus respectivos libros (81-84; Documental).<sup>6</sup> En una entrevista con la editorial Penguin Random House, reproducida por *Forbes Colombia*, Vargas Llosa comenta que viajó al norte “porque necesitaba ver, tocar, el lugar donde nace el personaje de mi novela, Lalo Molfino [...] Para mí era importante ver todo eso” (“Mario Vargas Llosa habla sobre su última novela”).

Entrando en materia, Augusto Vera Béjar refiere que los orígenes del vals criollo pueden rastrearse hasta “el vals compuesto por los Strauss en la Viena del siglo XIX” y que se cree que, cuando éste llegó al Perú, “primero lo hizo a los salones de la aristocracia, lue-

---

<sup>4</sup> Para profundizar en el concepto de la novela autogenerada, consúltese *The Self-Begetting Novel* (1980) del crítico y académico estadounidense Steven G. Kellman.

<sup>5</sup> “Es una obsesión mía —siempre me han repugnado— que me ha perseguido porque he visto ratas o ratones en las ciudades en que he vivido [...] He tenido pesadillas con estos animales, así que no es raro que un personaje mío tenga esa enfermedad” (“Mario Vargas Llosa habla sobre su última novela”).

<sup>6</sup> Una de las cosas que diferencia al personaje de ficción de su autor radica en que, habiendo finalizado sus respectivos libros, mientras Azpilcueta continúa tomando notas para escribir otra “locurita de esas” (227), Mario Vargas Llosa declara que, en el futuro, únicamente tiene planeado escribir un ensayo sobre Sartre, su maestro de joven, y que será lo último que escribirá (229; Documental).

go se nutrió de los ritmos nacionales como el yaraví o la zamacueca, y tuvo el aporte cultural de los negros venidos de África, lo que explicaría su carácter sincopado, distinto al ritmo llano y fluido del vals vienés” (“El vals criollo, pasado y presente”). Por otra parte, Daniel Matthews afirma que el pianista alemán Enrique Herz introdujo el vals en el Perú en agosto de 1850 (*La ciudad cantada* 126) y que, luego, los afrodescendientes “no solo lo hicieron más sincopado, sino que, al mezclarlo con la jota, la mazurca y otros bailes más populares, resultó algo totalmente incomprensible para los viajeros que llegaban por entonces a nuestra capital” (Ibidem 127). También dice Matthews que, en apenas dos generaciones, Abelardo Gamarra (1852-1924) y Felipe Pinglo Alva (1899-1936) desarrollaron el vals peruano hasta la forma en que lo conocemos actualmente (139).<sup>7</sup>

Por otro lado, “la música chicha es un género fusión que, empleando instrumentos musicales electrónicos, combina el huaino (música andina) y otros tipos de música peruana con la cumbia, ritmos tropicales foráneos y rock, entre otros” (Otero Luque, “La cultura chicha” 59-60). La migración interna de los pobladores de la sierra y de la selva a la costa, en sucesivas olas masivas durante el siglo XX, fue determinante en la germinación de la cultura chicha (Otero Luque, “¿Va a dejar de hablar el *subalternet* peruano? 11). La principal y más significativa fue la ola migratoria que se produjo durante la Guerra Interna (1980-2000), debido a que, “atrapados entre dos fuegos cruzados—el de los subversivos (Sendero Luminoso, principalmente) y el de las Fuerzas represivas del Estado—, los pobladores de los Andes centrales y orientales huyeron masivamente a la costa para salvar la vida” (Ibidem 6).<sup>8</sup> En la década de 1970, “el grupo Juaneco y su Combo se hizo famoso por combi-

---

<sup>7</sup> “Entre las músicas que se tocaban y los bailes que se bailaban, en esas tardes fue surgiendo misteriosamente un baile mágico, el vals peruano, que nadie inventó, que fue emanando poco a poco, como lazo de unión entre todas esas gentes tan divididas y separadas por múltiples perjuicios que, en los días de Amancaes, olvidaban sus prevenciones sociales y se disponían a querer al congénere humano, a solazarse a su lado y a gozar” (Vargas Llosa 41). Más adelante, comentaré sobre la importancia de la pampa de Amancaes en la formación de la nación peruana.

<sup>8</sup> “En la década de 1940, empezaron a invertirse los porcentajes de población rural y urbana en el Perú: ‘De una población mayoritariamente rural en 1940 (65%) pasa a una población predominantemente urbana en 1972 (60%), aumentando su participación en 1993 a 70%’ (INEI). Entre las principales razones que explican

nar ritmos de la selva con los otros mencionados” (Ibidem 38). “En 1972 se formó en Piura el conjunto musical Armonía y, en 1976 surgió allí también Agua Marina, ambos cultores de la cumbia peruana” (Ibidem 37). Sin embargo, fue en los años 80 que “Los Shapis y Chacalón vendieron miles de discos y proliferaron los chichódromos; es decir, lugares donde se interpreta y se baila música chicha” (Ibidem 37). En 1999, el recién formado Grupo Antología fue invitado al Japón para interpretar música urbana andina” (Ibidem 38).

En sus inicios, la música chicha fue rechazada por la clase alta reaccionaria, pues “era considerada de mal gusto probablemente por su origen humilde y por tener una estética poco ortodoxa según los cánones tradicionales” (Otero Luque, *Lima, la bella* 60). Hubo que esperar hasta la década de 1980 para que la música chicha lograra consagrarse: “En los años 1985-1986 se desató la ‘fiebre chicha’. Por lo menos, medio millón de peruanos bailaban este ritmo todos los fines de semana. Playas de estacionamiento, terrenos sin construir y hasta carpas de circo abandonadas se convirtieron de la noche a la mañana en chichódromos” (Baillón). La aceptación—o la falta de ésta—fue diferente en el caso de la música criolla. Por ejemplo, a diferencia de la música chicha, “[l]a zamacueca fue acosada desde que apareció hasta sus postreros días de vigencia social plena” (Salazar). Para el año 1861, esta “danza nacional, de aires libres y poses lascivas [estaba] relegada en la clase baja” (Grandidier). Luego de la Guerra del Pacífico (1879-1884), a la danza la chilena, derivada de la zamacueca y ésta de la cueca, por motivos nacionalistas se le cambió el nombre y empezó a llamarse marinera.<sup>9</sup> Al principio, la marinera fue acogida en las fiestas populares por negros, mestizos y blancos (Lloréns y Chocano 81), pero más tarde “asume una connotación

---

el éxodo masivo de la población rural a las ciudades y el despoblamiento de los Andes durante el siglo XX, tenemos la explosión demográfica aunada a la expansión del latifundio no tecnificado en la sierra, que trajo como resultado la escasez de tierras cultivables para el campesinado, el auge en la exportaciones de algodón y caña de azúcar (sembríos propios de la costa) durante la Primera Guerra Mundial, el posterior desarrollo agroindustrial en la costa norte y la consiguiente necesidad de mano de obra en esa misma zona, el boom pesquero de la década de 1960 (Chimbote, Ancash), el fracaso de la Reforma Agraria (1969-1979), y la inseguridad ciudadana ocasionada por la Guerra Interna (1980-2000)” (Otero Luque, “¿Va a dejar de hablar el *subalterno* peruano?” 11-12).

<sup>9</sup>La zamacueca es un ritmo proveniente de Andalucía, España.

nacionalista para convertirse en una versión de música peruana con identidad propia” (Robles Mendoza 75). Para el año de 1908, “el vals y la marinera comenzaron a reemplazar a la zamacueca” (Vargas Llosa 15) y, a principios del siglo XIX, la Iglesia católica estuvo a punto de prohibir el vals por estar “reñido con la moral y la decencia” (Vargas Llosa 77). Al parecer, a los obispos “les disgustaba que el dedo del hombre rozara la espalda de la mujer” (Ibidem 15).

El vals empezó a popularizarse como un género musical con derecho propio desde fines del siglo XIX (Ibidem 50). Había nacido en los callejones de Lima—en “esa colección de cuartitos alrededor de un patiecillo” que proliferaron en el primer quinto del siglo XIX, después de que fue proclamada la Independencia, y se produjo una gran ola migratoria de las provincias a la capital (Ibidem 12). Debido a la migración interna. “la mayoría de los ‘callejones’ venían de todos los pueblos del interior del Perú” (Ibidem 14). Precisamente, *Callejón de un solo caño* (1959) es un famoso vals compuesto por Victoria Santa Cruz (música) y su hermano Nicomedes Santa Cruz (letra). Como se desprende tanto del título como de la letra de esta canción, en alguna época el criollismo incorporó principalmente a gente de bajos recursos que vivía en un cuarto o en un callejón en el que no era extraño que los vecinos compartieran un único surtidor de agua potable. En 1859, había 471 callejones en Lima, y 642 en 1903 (Valdivieso Payva). Los resultados del censo realizado en la capital peruana en 1908 revelaron que esta ciudad tenía aproximadamente 140 000 habitantes, de los cuales el 42% eran blancos, el 34% eran mestizos, el 15% eran indígenas, el 5% eran afrodescendientes y el 4% eran asiáticos (Vargas Llosa 15). “[E]l 50% de la multirracial población limeña vivía tugerizada en callejones” (Valdivieso Payva).

“Un antecedente de la jarana criolla sería la tradicional fiesta de San Juan de Amancaes, que se celebraba en el mes de junio en la pampa de Amancaes. A ese evento asistía gente de todas las clases sociales: vivanderas, artesanos, músicos, militares, funcionarios públicos, criadores de caballos de paso, hacendados, políticos, etc.” (Otero Luque, *Lima, la bella* 34). “Es muy probable que allí, en Amancaes, naciera el vals peruano” (Vargas Llosa

39). “A la pampa de Amancaes iban desde los más respingados hasta los cholos patacalas [...] Y los chinos y los japoneses y los españoles y demás extranjeros [...] Ahí se encontraban todos, desde los viejos guitarristas que pertenecían a los comienzos del vals como José Ayarza y Gómez Flores, Pedro Fernández y Luis A. Molina, y otros ilustres representantes de la Guardia Vieja, la generación de Felipe Pinglo Alva, hasta doña Rosa Mercedes Ayarza de Morales” (Ibidem 39-40). En síntesis, “[t]odos confraternizaban allí y de alguna manera se querían: eso era el Perú” (Ibidem 42). “[E]sta especie de carnaval llegó a convertirse en una expresión de la quimérica nación idealizada y fue ampliamente documentada por diversos artistas” (Otero Luque, *Lima, la bella* 35). Por ejemplo, en el óleo titulado *Fiesta de San Juan en Amancaes* (c. 1843) del pintor alemán Johann Moritz —Mauricio— Rugendas, y “[l]as acuarelas de Pancho Fierro del siglo XIX nos dicen que aquella fiesta era muy antigua, acaso de ciento cincuenta años atrás” (Vargas Llosa 39). La fiesta de Amancaes también es documentada por Pancho Fierro (1809-1879); por ejemplo, en *Borrachera de Amancaes*, en *En Amancaes* y en *La carga de los amancaes*. “Los bailes peruanos retratados en las pinturas de Rugendas y de Fierro, en especial la zamacueca y la moza mala, están identificados con el nuevo nacionalismo y la identidad nacional” (Watson 59). “El teatro, la literatura y la música registran, asimismo, la fiesta de Amancaes. Por ejemplo, el dramaturgo Manuel Ascencio Segura en *Lances de Amancaes* (1862), el escritor costumbrista Felipe Pardo y Aliaga en *El paseo de Amancaes* (1840), y la cantautora Chabuca Granda en su conocido vals peruano *José Antonio* (1957)” (Otero Luque, *Lima, la bella* 36).

Con el transcurso del tiempo, el vals peruano “va escalando y las élites sienten también una atracción por esa música, que va influyendo en su forma de hablar, de relacionarse. Es uno de los pocos dominios donde se produce este fenómeno, pero lo importante es que es la clase media la que lo hace posible y sirve de correa de transmisión” (Vargas Llosa, entrevista con Penguin Random House). Liderados por Alejandro Ayarza (1884-1955), apodado Karamanduka, “[u]na buena cantidad de muchachos bien, pero de malas costumbres, comenzaron a ir a los barrios populares, a los famosos callejones donde se tocaban,

cantaban y bailaban los valeses y donde había jaranas que duraban días [...] [C]onstituían una fraternidad que se llamaba La Palizada, porque los muchachos se comparaban con el tronador estallido de los ruidos amazónicos que, cuando crecían, desbocados, se llevaban pueblos, casas y a veces hasta personas” (Vargas Llosa<sup>24</sup>). El compositor Manuel Acosta Ojeda (1930-2015) relata que Alejandro Ayarza —Karamanduka— y su patota de matones “[i]nventaron el ‘perro muerto’ y lo [contaban] como si fuera una hazaña’ (Lloréns y Chocano 75). “Hacer perro muerto es una forma de estafa que consiste, generalmente, en consumir comida y/o licor en un establecimiento y fugarse sin pagar la cuenta. Este tipo de práctica se conoce también como viveza criolla, un cliché que utiliza el sujeto criollo como pretexto para obtener ‘beneficios y prestigio social a partir de aprovecharse de la ingenuidad de los demás’ (Lloréns y Chocano 43)” (Otero Luque, *Lima, la bella* 37-38).<sup>10</sup>

“Convencidos de que en el Perú contemporáneo lo auténticamente peruano era lo criollo, en la década de los años 50 empezaron a proliferar en Lima las peñas criollas. Por ejemplo, el centro musical Pedro Bocanegra, en el barrio de Monserrate; El Parral, en el distrito del Rímac (*Andina*); y La Valentina, en el distrito de La Victoria. El centro cultural El Sentir de los Barrios Peruanos surgió en la siguiente década” (Otero Luque<sup>39</sup>).<sup>11</sup> En 1956, Manuel Octavio de la Jara Loret de Mola inauguró El Karamanduka, eligiendo este nombre en memoria de Alejandro Ayarza. Al poco tiempo, le transfirió el establecimiento a su hermana Piedad. Con las hermanas Piedad y Rosita al frente, El Karamanduka “se convirtió en el lugar preferido de la bohemia limeña de clase alta” (Vaisman). Guillermo Osorio Oviedo (1935-1972) dibujó unas caricaturas para este “lugar de encuentro de músicos, pin-

---

<sup>10</sup> El equivalente del vivo criollo, también conocido como pendejo, sería el achorado en la cultura chicha. “En general, el término achorado alude a un sujeto atrevido, desafiante o insolente. Es posible que el transgresor se autocalifique de achorado y que se enorgullezca de ser llamado de esa manera. Desde el punto de vista de la clase dominante, este tipo de individuo suele ser percibido como un ‘igualado’; es decir, como un subalterno, en sentido gramsciano, que tiene el ‘descaro’ de esperar un trato de igual a igual” (Otero Luque, *Lima, la bella* 59).

<sup>11</sup> “[A]unque sólo integrado a fines del siglo XIX, con Felipe Pinglo Alva, y luego los compositores y bohemios de la Guardia Vieja, y luego los faites de La Palizada y cien peñas más, [el vals peruano] había venido gendándose tres siglos atrás” (Vargas Llosa 50).



tores, intelectuales y políticos” (Otero Luque, *Lima, la bella* 39-40), en las que aparecen varias personalidades, Mario Vargas Llosa entre ellas.<sup>12</sup> “[E]n mi época de periodista, en *La Crónica*, [la] única etapa en que hice vida algo bohemía, iba mucho a bares y peñas donde se tocaba música criolla”, declaró Vargas Llosa en una entrevista con Penguin Random House.

En otro orden de ideas, la voz narrativa es sumamente entremetida (*intrusive narrator*) en *Le dedico mi silencio*, adoptando el estilo de muchas novelas del siglo XIX. La metalepsis consiste, sobre todo, en dirigirse directamente al lector, algo así como romper la cuarta pared, en el caso del teatro. Por ejemplo, el narrador-protagonista refiere que, según Abelardo Gamarra, el Tunante, los miembros del grupo La Palizada empezaron a meterse en política, y que Toni Lagarde, uno de ellos, “gran amigo de quien esto escribe”, le aseguró que no era cierto (24). Asimismo, cuando el protagonista-narrador introduce el tema de la feliz unión conyugal entre Tony Lagarde, un blanquito miraflorentino y la negrita Lala, comenta: “Ya contaré en estas páginas el romance que surgió [...], cuya unión e inmarcesible amor es una prueba empírica que corrobora la hipótesis que el lector encontrará en este trabajo” (27). O cuando comenta sobre el cajón peruano: “[C]omo se figurará usted, señor lector, [los cajones de fábrica] no suelen ser los mejores” (96). También interpela: “[s]e preguntará el lector si el autor de estas páginas es católico, y como respuesta tendré que hacer una confesión” (169). “Aquí va otra de mis confesiones, paciente lector: no guardo una gran simpatía por el Tahuantinsuyo” (179). “[E]ste libro que sujetas, lector, en tus manos de peruano amigo, será el punto de arranque de una verdadera revolución que sacará a nuestra patria de su pobreza y su tristeza y la convertirá de nuevo en un país pujante, creativo y verdaderamente igualitario, sin las enormes diferencias que hoy en día lo agobian y

---

<sup>12</sup> En las caricaturas de Guillermo Osorio Oviedo también aparecen Alicia Maguiña, Carlos Hayre, Catita Recabarren, César Miró y Sofocleto. Asimismo, “[e]ran asiduos del Karamanduka Doris Gibson, Sérvulo Gutiérrez, Manuel Ulloa, Catalina Recabarren, Mocha Graña y Carola Aubry, por mencionar algunos. La propia Chabuca participaba de las noches de jarana, así como Lucha Reyes, la Limeñita y Ascoy, el conjunto Fiesta Criolla y Augusto Polo Campos, que improvisaban con la guitarra” (Vaisman).

hunden. Que así sea” (182). Como se nota en estos ejemplos, es muy probable que Vargas Llosa, de manera deliberada y a modo de ejemplificación, haya adoptado un estilo que podría ser considerado huachafo en la actualidad.<sup>13</sup>

Según Toño Azpilcueta(o según el narrador omnisciente, no distingo bien), “en la huachafería peruana [hay] algo más que lo meramente cursi [...], algo más ingenuo y más tierno, menos culto pero más intuitivo y característico en cada clase social” (Vargas Llosa 49). Para Otero Luque, “[l]as expresiones huachafo y huachafería no sólo aluden a alguien o a algo considerado ordinario y de mal gusto, sino también a la afectación y exageración de ciertos modales que exhiben algunos subalternos con el afán de presumir de que pertenecen a la clase dominante” (*Lima, la bella*12).<sup>14y15</sup> De acuerdo con Sebastián Salazar Bondy, los términos huachafería y huachafo reúnen “en un solo y pleno haz los conceptos de cursi, esnobista y ridículo” (*Lima, la horrible* 116), y proporciona los siguientes ejemplos:

[L]a dependienta de tienda que remeda los modales de la damisela de las fiestas de sociedad, el burócrata que se reviste de forense gravedad verbal, el pequeño burgués que acomete su casita propia copiando en modesto los gustos arquitectónicos del palacio, el grafómano que redacta con hinchazón

<sup>13</sup> Cabe resaltar que la huachafería sería un importante punto de congruencia con del estilo del criollismo con el de la cultura chicha.

<sup>14</sup> “Casi un siglo después de la publicación del *Manifiesto comunista* (1848), Antonio Gramsci subsume el término ‘proletario’ del marxismo en uno más amplio: el de ‘subalterno’, que incluye no sólo al trabajador asalariado, sino a todos los sujetos que son marginalizados por quienes tienen el control del sistema económico y social—el bloque hegemónico—para privarlos de una participación política activa. A su vez, el concepto de ‘subalterno’ ha ido ampliándose y perfilándose a lo largo del tiempo mediante enfoques multidisciplinares, primero por los Estudios Latinoamericanos en los años 1960, luego por el Grupo de Estudios Subalternos liderado por Ranajit Guha dos décadas más tarde, y después por el Grupo de Estudios Subalternos Latinoamericanos fundado en 1993 por John Beverley, Robert Carr, José Rabasa, Ileana Rodríguez y Javier Sanjines (apellidos en orden alfabético)” (Otero Luque, “¿Va a dejar de hablar el *subalternet* peruano?”18).

<sup>15</sup> “Gracias al acceso a Internet, a la telefonía celular y a través de estas al correo electrónico y a las redes sociales, hoy en día cualquier peruano—independientemente de su raza y/o del estrato económico al que pertenezca—es un reportero en potencia; por lo tanto, ya no aplica el elemento de mudez/sordera que Gayatri Spivak le agrega al concepto de subalternidad. Propongo que, a este nuevo sujeto, que ahora posee cierto grado de agencia y cuya voz resuena, se le denomine *subalternet*, un *portmanteau* de subalterno + internet” (Otero Luque, “¿Va a dejar de hablar el subalternet peruano?” 23).

y vacuidad porque supone que así es una pluma académica. Estos son casos de disfracismo [sic] en pos de la categoría que no se tiene y que se presume superior, aunque de hecho no lo sea. Lo postizo es, en último término, huachafito. (117).<sup>16</sup>

El ejemplo de la dependienta de tienda se refiere a lo que, dicho de manera coloquial y en modo peyorativo, se conoce como una huachafita; es decir, “el personaje femenino de medio pelo, ambicioso y arribista que, generalmente, rechaza su origen y a su propia gente (etnofobia y etnobúmeran), y que hace todos los esfuerzos posibles, muchas veces infructuosos, para blanquearse” (Otero Luque, “La cultura chicha” 15-16).<sup>17,18,19y20</sup> *Le dedico mi silencio* recoge una de muchas anécdotas sobre el posible origen de esta palabra. La siguiente le fue relatada por el catedrático Estuardo Núñez a la filóloga Martha Hildebrandt, quien lo incluyó en su libro *Peruanismos* (1969). Se trata de unas fiestas bulliciosas, a las que ellas llamaban “guachafadas”, que ofrecían unas jóvenes hermanas colombianas que habían llegado a Lima alrededor de 1890. Estas muchachas eran “de clase media modesta,

---

<sup>16</sup> Si al citar a Salazar Bondy no especifico la obra, debe entenderse que me refiero a *Lima, la horrible*.

<sup>17</sup> Basado en los conceptos de mimetismo, camuflaje, diferencia, ambivalencia e hibridación de Homi K. Bhabha (*El lugar de la cultura*, 1994), Otero Luque ha desarrollado el modelo epistemológico Etnovaivén ↔ Etnobúmeran (EV ↔ EB) que “sirve para analizar maneras en que el subalterno peruano resiste y subvierte la colonialidad, y para explicar la dinámica subyacente a la cultura chicha” (“La cultura chicha” 32-33).

<sup>18</sup> “Mientras que la etnofobia es el rechazo a la diversidad étnica; es decir, el sentimiento de repudio hacia las etnias no dominantes (Duncan 131), el etnobúmeran es un boicot autoinfligido contra la propia etnia” (Otero Luque, “La cultura chicha” 11).

<sup>19</sup> “El blanqueamiento está relacionado con los conceptos de Homi K. Bhabha de mímica y camuflaje, en tanto que la cholificación se vincula a los de hibridez y diferencia. Por otro lado, el etnovaivén (es decir, la oscilación entre el blanqueamiento y la cholificación) entronca principalmente con la ambivalencia, pero también con los otros cuatro conceptos antes mencionados” (Otero Luque, “La cultura chicha” 4). “El blanqueamiento constituye al mismo tiempo una estrategia de asimilación, y, como parte del etnovaivén, también de resistencia” (Ibidem 9).

<sup>20</sup> “Colonialidad es un concepto popularizado por Aníbal Quijano e Immanuel Wallerstein a principios de los años 1990. Se refiere a un patrón de poder que surgió en las colonias jerarquizadas en función de las diferencias raciales—lo que se conoce como pigmentocracia (Lipschütz, 1967; Mörner, 1969)—y que aún se manifiesta en el presente poscolonial” (Otero Luque, “La cultura chicha” 5).

algo presuntuosas [y] trataban de aparentar tener mejor posición social de la que en realidad tenían [...] [L]a palabra pronto adquirió una connotación relacionada con el mal gusto y la cursilería [...] y la gente del vecindario a la que se le hacía difícil pronunciar el nombre de las anfitrionas, les puso el apodo de ‘huachafas’” (Vargas Llosa 155).<sup>21</sup>

Generalmente, las excentricidades de los artistas suelen ser calificadas por el público como eso, excentricidades, no como huachafería. No obstante, la intérprete de música criolla Lucha Reyes, apodada “La morena de oro del Perú”, ni rechazaba su origen ni era arribista—dos condiciones *sine quibus non* (disculpen la huachafería del latinajo) de la definición de huachafita—, es percibida como huachafa por el protagonista de la novela vargallosiana: “Toño Azpilcueta recordaba las pelucas rubias o pelirrojas o blancas que se ponía [...] para cantar [...] esos vales criollos que eran el santo y seña de [...] la huachafería [...] con sus historias apasionadas y sangrientas, su sentimentalismo exacerbado y sus cursilerías infinitas” (80).<sup>22</sup>

En *Le dedico mi silencio*, se afirma que

[e]l vals criollo es la expresión por excelencia de la huachafería en el ámbito musical, a tal extremo que se puede formular una ley sin excepciones: para ser bueno, un vals criollo debe ser huachafo [...] [E]n las letras de sus canciones, a menudo esotéricas desde el punto de vista intelectual, desarrollaron [desarrollan] imágenes de inflamado color, sentimentalismo iridiscente,

---

<sup>21</sup>El bloguero Hilbert Zeballos comparte otra versión sobre el origen de la palabra huachafo: “Este término proviene del inglés ‘White Chapel’, que era una zona muy pobre en Londres. Con la revolución industrial de 1840 se instalaron en esa zona las primeras fábricas y sus habitantes pasaron a ser los primeros obreros. Con el modesto incremento de su poder adquisitivo, esta gente cambió en su vestir y en el decorado de sus casas, mejorándolas, pero con muy mal gusto, dado su bajo nivel cultural y social. De ahí que en la Inglaterra Victoriana llamar ‘White Chapel’ a alguien era insultarlo. Este término llegó al Perú con los inmigrantes ingleses y los limeños lo castellanizamos a ‘huachafo’” (Comentario al artículo “¿Un champancito, hermanito?” de Vargas Llosa).

<sup>22</sup>El Día de la Canción Criolla se celebra en el Perú el 31 de octubre, coincidiendo con el día en que falleció Lucha Reyes en el año de 1973.

malicia erótica y otros formidables excesos retóricos [...] Una mínima dosis de huachafería es indispensable para entender un vals criollo y disfrutar de él. (156-157)

Por ejemplo, la letra de *Yo la quería, patita* (1954), un vals peruano compuesto por Mario Cavagnaro y popularizado por Los Trovadores Criollos, lo evidencia: “No crea usted, compadre, que ya me *licorié* / Si estoy con los crisoles rojimios es del llanto, porque he *llorao*, Carreta, por culpa de una mujer / Yo la quería, patita”.

El amor despedido y la diferencia de clases sociales son temas recurrentes de los vales peruanos, siendo *El plebeyo* (c. 1931) de Felipe Pinglo Alva el más emblemático.

Letra del vals <i>El plebeyo</i> (c. 1931) de Felipe Pinglo Alva	
La noche cubre ya con su negro crespón, de la ciudad las calles que cruza la gente con pausada acción. La luz artificial con débil proyección propicia la penumbra que esconde en su sombra venganza y traición. Después de laborar, vuelve a su humilde hogar Luis Enrique, el plebeyo, el hijo del pueblo, el hombre que supo amar, y que sufriendo está esa infamante ley de amar a una aristócrata siendo plebeyo él.	Trémulo de emoción, dice así en su canción: El amor, siendo humano, tiene algo de divino, amar no es un delito porque hasta Dios amó. Y si el cariño es puro y el deseo es sincero, ¿por qué robarme quieren la fe del corazón? Mi sangre, aunque plebeya, también tiñe de rojo. El alma en que se anida mi incomparable amor. Ella de noble cuna y yo humilde plebeyo... No es distinta la sangre ni es otro el co-

	razón. Señor: ¿por qué los seres no son de igual valor?
Pinglo Alva, Felipe. "El plebeyo." C. 1931. <i>Musixmatch</i> , <a href="https://musixmatch.com/es/letras/Felipe-Pinglo/El-Plebeyo">musixmatch.com/es/letras/Felipe-Pinglo/El-Plebeyo</a>	

Muchos vals criollos también le cantan a Lima y a la limeña. Por ejemplo, *Lima de antaño*(1936) de Laureano Martínez, y *Lima de veras*(1948) y *Zeñó Manué* (1973) de Chabuca Granda (nombre artístico de María Isabel Granda Larco), evocan con nostalgia la Lima colonial. Por otro lado, *Limeña* (1962) y *Vieja limeña* (1965) de Augusto Polo Campos hablan sobre la belleza de la mujer limeña y su garbo al andar.

Letra del vals peruano <i>Limeña</i> (1962) de Augusto Polo Campos	
Limeña que tienes alma de tradición, repican las castañuelas de tu tacón. Pasito a paso, vas caminando, por la vereda que va entonando, como si fuera un bordón, compases de marinera con tu tacón.	Boquita de caramelo, cutis de seda, magnolia que se ha escapado de la alameda... En tu sonrisa/ hay un pañuelo/ que enamorado llega hasta el cielo perfumado de jazmín para bailar marinera por San Martín.
Polo Campos, Augusto. "Limeña." 1962. <i>Letras</i> , <a href="https://letras.com/augusto-polo-campos/limena/">letras.com/augusto-polo-campos/limena/</a>	

Pero, "[s]in duda, el vals peruano más emblemático sobre la mujer limeña es *La flor de la canela* (1953) de Chabuca Granda, considerado un segundo himno nacional, especialmente por la clase media y la clase alta del tejido social peruano" (Otero Luque, *Lima, la bella*<sup>31</sup>).

Letra del vals peruano <i>La flor de la canela</i> (1953) de la compositora Chabuca Granda	
Déjame que te cuente, limeño, déjame que te diga la gloria del ensueño/ que evoca la memoria del viejo puente, / del río y la alameda.	Recogía la risa/ de la brisa del río y al viento la lanzaba/ del puente a la alameda. [...]
Déjame que te cuente, limeño, ahora que aún perfuma el recuerdo, ahora que aún se mece en su sueño el viejo puente/ el río y la alameda.	Aspiras de la lisura que da la flor de canela, adornada con jazmines, matizando tu hermosura, alfombras de nuevo el puente
Jazmines en el pelo / y rosas en la cara, airosa caminaba/ la flor de la canela; derramaba lisura/ y a su paso dejaba aroma de mixtura/ que en el pecho llevaba.	y engalanas la alameda que el río acompasara tu paso/ por la vereda.  Y recuerda que...
Del puente a la alameda/ menudo pie la lleva por la vereda que se estremece al ritmo de su cadera.	jazmines en el pelo/ y rosas en la cara (bis).
Granda, Chabuca. “La flor de la canela.” 1953. <i>Letras</i> , <a href="https://letras.com/chabuca-granda/592154/">letras.com/chabuca-granda/592154/</a>	

Mas no sólo los criollos le cantan a Lima: “A principios de los años 1990, Los Mojarras irrumpieron en el panorama musical peruano: ‘Era la primera vez que se escuchaba cantar con tanta fuerza y rabia contenida canciones contestatarias de ‘rock-

chicha' que describían la vida de grupos inexplorados por la temática del rock nacional: los migrantes, los informales, los ahorados, la gente de barrio, el lumpen' (Ramos-García 126-127)" (Otero Luque, *Lima, la bella*60-61).La letra de "Nostalgia provinciana" (álbum *Rock urbano*, 2011), una canción rock chicha de Los Mojarras, alude a la adaptación de los neolimeños a la vida capitalina: "No somos limeños de sangre, mas tenemos su cultura [.,] Lima serrana, Lima provinciana".

Letra de "Nostalgia provinciana" (álbum <i>Rock urbano</i> , 2011) de Los Mojarras	
Ahí se va una generación de pueblos de migrantes que vivieron un mundo, diferente a la de sus padres, a la de nuestros abuelos.  Asistieron a colegios con gente de ciudad, fusionando sus costumbres.  Nostalgia provinciana, en busca de oportunidad. Ahora ha pasado el tiempo, ahora somos muchos más la dura vida urbana, y eso de ser marginal hizo de nuestra raza/, acero de superación.  Ellos forjaron aquí otras generaciones del cual [sic] salimos, muy orgullosos/ de esta nuestra tierra	La dura vida urbana, y eso de ser marginal hizo de nuestra raza, acero de superación.  Lima limeña, Lima provinciana; Lima tu presente, somos tu futuro.  En tus calles, como ambulantes; en tus mercados, como comerciantes; en tus edificios, en tus pueblos jóvenes. desde el obrero, hasta el empresario.  Yo me voy, ya me estoy yendo ya. Dios mío, ayúdame por favor. Cantaban, cantaban al partir.  Yo me voy. Ya me estoy yendo ya.



y de nuestros padres. No somos limeños de sangre, mas tenemos su cultura. No hemos nacido en provincia, mas en nuestra sangre.  Nostalgia provinciana, en busca de oportunidad. Ahora ha pasado el tiempo, ahora somos muchos más.	Dios mío, ayúdame por favor. Cantaban, cantaban al partir.  Lima limeña, Lima limón, Lima serrana, Lima provinciana. Lima de recuerdos, Lima la hermana (bis).  Provinciana.
Los Mojarras, “Nostalgia provinciana.” <i>Roch Urbano</i> , 2011. <i>Letras</i> , <a href="https://letras.com/los-mojarras/1067671/">letras.com/los-mojarras/1067671/</a>	

“[N]o es la primera vez que se le canta a la migración desde Lima. En el vals *El provinciano*, Laureano Martínez Smart le cantó a las ‘locas ilusiones’, a los triunfos en la capital y al recuerdo de la madre. Pero en esos años la migración comenzaba, por lo que todavía era necesario que un limeño (Martínez), con un ritmo limeño (el vals), cante las dichas e infortunios de los recién llegados” (Matthews 143). Daniel Matthews asegura que Eduardo Montes y César Augusto Manrique inician lo que él denomina la “ciudad cantada”, en dialogo con la “ciudad letrada” de Ángel Rama (137).<sup>23</sup>

Volviendo a Salazar Bondy, también son huachafos “el burócrata que se reviste de forense gravedad verbal [...] el grafómano que redacta con hinchazón y vacuidad porque supone que así es una pluma académica” (117). La voz narrativa de *Le dedico mi silencio* concuerda con Salazar Bondy en que puede ser huachafa la manera de expresarse, ya sea ver-

<sup>23</sup> “[E]l vals criollo se inicia con la llamada Guardia Vieja, la primera generación musical que abarca desde la década de 1890 hasta 1912, cuando, en Nueva York Eduardo Montes y César Augusto Manrique grabaron por primera vez música peruana—26 vals de un total de 180 piezas (Rohner 336)—en formato fonográfico.” (Otero Luque, *Lima, la bella* 23).

balmente o por escrito: “[e]l político que no gesticula, que prefiere la línea recta a la curva, que no abusa de las metáforas, y no ruge o canta en vez de hablar, difícilmente llegará al corazón de los oyentes. Un ‘gran orador’ en el Perú quiere decir [...] alguien frondoso, florido, teatral y musical. En resumen, un encantador de serpientes” (158). Pero, como señala Salazar Bondy, la oratoria huachafa no es exclusiva de los políticos. Por ejemplo, en la novela *Pantaleón y las visitadoras* (1973) de Vargas Llosa tenemos al personaje Germán Laudano Rosales, un popular locutor de radio apodado El Sinchi, que vende su línea editorial al mejor postor. Después de solicitar y recibir un soborno para, en contrapartida, hablar bien acerca del servicio itinerante de prostitutas que el ejército ha implementado, supuestamente en secreto (un secreto a voces) en la amazonia peruana, el corrupto locutor dice lo siguiente: “El Supremo Gobierno debería condecorar con la Orden del Sol al señor Pantaleón Pantoja [...] por la encomiástica labor que realiza en procura de la satisfacción de las necesidades íntimas de los centinelas del Perú [énfasis mío]” (234-235). En la vida real, Leonidas Carbajal, un coanimador del programa de entretenimiento *Trampolín a la Fama*, que se mantuvo al aire todos los sábados en la televisión peruana de manera ininterrumpida durante tres décadas hasta 1966, se caracterizaba por su hablar engolado y decididamente huachafa: “*Trampolín a la Fama* es un programa que alegra y que entretiene para tratar de contrarrestar la agotadora y extenuante jornada semanal en la que el espíritu se mimetiza en un languideciente sopor y letargo. Y es justamente cuando todos nosotros nos constituimos para interferir en vuestros hogares—magias del mundo electrónico de nuestra estratégica dimensión del tiempo—con nuestro logismo [sic] humorístico y espontáneos efluvios...” (“Recordando a Leonidas Carbajal” 00:23-01:12).

Asimismo, cuando Salazar Bondy afirma que “el pequeño burgués que acomete su casita propia copiando en modesto los regustos arquitectónicos del palacio” es huachafa, se refiere indudablemente a edificaciones del estilo del Hotel Palacio Dorado, ubicado en Puente Piedra Sur, construido por Octavio Chuquiruna, “un paradigma de arquitectura chicha monumental” (Otero Luque, *Lima, la bella*<sup>15</sup>), “con un imafrente barroco de ingreso

coronado por una venera aplastada rodeada de balconcitos con balaustradas y vanos en forma de pajarera. Columnas con capiteles corintios y con éntasis pintados de estuco imitación de mármol que sostienen frisos sin sus respectivos arquitrabes, mitades de cúpulas en carpanel que dan sombra a los balcones, con sus ménsulas que imitan un papel higiénico mal enrollado [...] Una reja poco afanosa sostenida por un sardinel cubierto de mayólica crema imitación de mármol” (Isocuz).<sup>24</sup>No obstante, para Vargas Llosa esto no sería huachafo, sino cursi: “La cursilería es la distorsión del gusto. Una persona es cursi cuando imita algo —el refinamiento, la elegancia— que no logra alcanzar, y, en su empeño, rebaja y caricaturiza los modelos estéticos” (“¿Un champancito, hermanito?”, *Le dedico mi silencio* 156). Por el contrario, “[l]a huachafería no pervierte ningún modelo porque es un modelo en sí misma; no desnaturaliza patrones estéticos sino, más bien, los implanta, y es, no la réplica ridícula de la elegancia y el refinamiento, sino una forma propia y distinta —peruana— de ser refinado y elegante” (Ibidem).<sup>25</sup>

Pasando a otro tema, “le dedico mi silencio”, la oración que da título a la novela, corresponde a la lacónica y enigmática respuesta que le da Lalo Molfino al personaje de ficción Cecilia Barraza cuando ella lo despidió de su compañía musical. Toño Azpilcueta asocia el significado de esas palabras con un tipo de silencio solemne que, en ocasiones, se produce en instantes expectantes y críticos durante las corridas de toros,<sup>26</sup>y que experimentó cuando escuchó a Lalo Molfino tocar la guitarra. “Es obvio que estaba enamorado

---

<sup>24</sup> “Palacio Dorado Hotel (O. Chuquiruna)” *Kitsche Architecture*, 15 Ago. 2012, kitscharchitecture.blogspot.com/2012/08/palacio-dorado-hotel-o-chuquiruna.html

<sup>25</sup>Contrariamente a lo que sostiene Vargas Llosa, en mi opinión el término de origen germano *kitsch* está emparentado con el de huachafo. Se dice que es *kitsch* el arte o diseño “perceived as naïve imitation, overly eccentric, gratuitous or of banal taste” (*Wikipedia*). También se califica de *kitsch* a aquella “[e]stética pretenciosa, pasada de moda y considerada de mal gusto” (RAE). Se me vienen a la mente, por ejemplo, la réplica de la Torre Eiffel y la de una pirámide egipcia en Las Vegas, a las que se les considera kitsch por lindar con lo cursi y por tratarse de meras imitaciones desprovistas de un contenido cultural real.

<sup>26</sup> “...sobre todo cuando se creaba esa especie de complicidad secreta entre la espada y el animal, y el público podía disfrutar de unos segundos [...] de cierto suspenso del ánimo, como en determinados conciertos, cuando la música parecía llevarse todas las preocupaciones y angustias cotidianas, quedando únicamente la sensación de bienestar absoluto, de máxima concentración” (Vargas Llosa 204).

de ti”(35), le dijo Toño a Cecilia, interpretando la referida oración como una declaración de amor.<sup>27</sup>

Las reiteradas alusiones a la tauromaquia en el ensayo de Vargas Llosa no son gratuitas, considerando que Azpilcueta es un fanático de la música criolla y, por lo tanto, del criollismo, incluidas sus trampas hispanizantes. “Uno de los elementos que Salazar Bondy identifica en la Arcadía colonial es el ‘hispanismo meramente tauromáquico y flamenco’ de los criollos (criollistas) limeños” (Otero Luque, *Lima, la bella*16). Rafael Ojeda sostiene que lo limeño se fundó en ‘un discurso hispanista e hispanizante; y por lo tanto excluyente de las aspiraciones de las mayorías no hispanas o hispanizadas’ que habitaban Lima (“Salazar Bondy: el discurso desmitificador”). “La popularidad de la que gozan, respectivamente, las corridas de toros (con pasodoble incluido), las peleas de gallos y las tunas universitarias en la Lima actual son ejemplos de la vigencia del discurso español que, en el inconsciente colectivo limeño, se asocia a lo criollo” (Otero Luque, *Lima, la bella* 17). “La exitosa carrera del diestro torero peruano Andrés Roca Rey (1996-...) ha incrementado el interés en la tauromaquia en tiempos recientes” (Ibidem).

En mi percepción, el criollismo y, específicamente, el vals criollo es primero limeño y costeño antes que peruano, en tanto que la música chicha, nacida en las ciudades de la costa, está ampliamente difundida en todo el Perú. No obstante, si nos concentramos únicamente en la ciudad capital, “[d]esde hace algunas décadas, lo criollo y lo chicha conviven en la ciudad de Lima” (Otero Luque, *Lima, la bella* 1). Para Otero Luque, “indiscutiblemente la música criolla está cediéndole el paso a la música chicha en las generaciones más recientes de limeños. Los cultores de música criolla están envejeciendo y falleciendo, y no se

---

<sup>27</sup> “[N]o creía haber vuelto a escuchar aquel silencio tan profundo, tan extático, de toda una plaza, que, sublimada y expectante, callaba, dejaba de respirar y de pensar, olvidada de todo lo que tenía en la cabeza, y, suspensa, ebria, inmóvil, veía el milagro que tenía lugar allá abajo [...] Volvía a sentirse como en esa tarde, embargado por un sentimiento casi religioso, raigal, primigenio. Mientras el chiclayano tocaba aquellas cuerdas, sacando a cada una de ellas sonidos insólitos, desconcertantes, profundos, medio enloquecidos, Toño palpaba el silencio” (Vargas Llosa 21). El éxtasis que experimenta Azpilcueta cuando escucha a Molino tocar la guitarra y que, paradójicamente, le produce la sensación de poder palpar el silencio estaría relacionado con el concepto de “lo sublime” (siglo I d.C.) atribuido a Longino.

produce un número apreciable de nuevas composiciones. Básicamente, se reciclan temas consagrados” (Ibidem 77). A pesar de esta situación y a que la edad de oro del criollismo (las décadas de 1940 y 1950) ya pasó, existen muchas peñas criollas y la música criolla está siempre presente en festivales, actos culturales y cívicos, amén de que cuenta con infatigables promotores. Por ejemplo, Teresa Fuller, hija de Chabuca Granda, ha dedicado su vida a preservar y difundir el legado musical de su madre; Javier Luna Elías, conduce *Noches de Luna*, un programa televisivo que promueve la cultura peruana; así como otros artistas cuyos respectivos nombres no se asocian normalmente a la música criolla, como es el caso del cantante lírico Juan Diego Flórez, quien, junto a Rubén Flórez, su padre, grabó un disco en homenaje a Chabuca Granda—*Flórez para Chabuca*(2006)—y el disco *Dialogando* (2021), en el que la tecnología ha permitido que el mundialmente famoso tenor cante a dúo con la difunta Chabuca, acompañados con la guitarra del también difunto Óscar Avilés.<sup>28</sup> Marcela Pardón es otra destacada cantante que, siendo más conocida por su magistral interpretación en francés de las canciones de Edith Piaf, grabó el disco *A los sueños de tu copla* (1998) para conmemorar los 15 años del fallecimiento de Chabuca Granda. Por último, mencionaré a Gonzalo Calmet, un talentoso y versátil joven cantautor quien, habiendo cultivado más el pop latino, la balada y el rock, y recientemente el bolero, compuso la canción “Mi esencia tuya, Chabuca de mis amores” (2015) en homenaje a Chabuca Granda.<sup>29</sup>

Sin embargo, “mientras que lo criollo mira hacia el pasado colonial, está anclado en la tradición [...] siente nostalgia de un cierto abolengo perdido” (Otero Luque 1) y “no resuena ni en los migrantes ni en sus descendientes” (Ibidem 75), “lo chicha es ambivalente: si, por un lado, los inmigrantes de primera generación recuerdan con melancolía su ante-

---

<sup>28</sup>Con más de medio siglo de diferencia, *Dialogando* (2021) es una actualización del LP *Dialogando*, grabado por Chabuca Granda y Óscar Avilés en 1967. Las ganancias de *Dialogando* son a beneficio de la fundación Sinfonía por el Perú, una organización sin fines de lucro fundada por Juan Diego Flórez cuya misión es “generar procesos de transformación social mediante la enseñanza colectiva de la música” (sitio web de la fundación).

<sup>29</sup> “Gonzalo Calmet feat Lucho Gonzalez - Mi esencia tuya (Chabuca de mis amores).” *YouTube*, Gonzalo Calmet, 11 Nov. 2015, [youtube.com/watch?v=MAUgmt16RNI](https://www.youtube.com/watch?v=MAUgmt16RNI)

rior vida provinciana [o la de sus padres y abuelos], los neolimeños miran de cara al futuro y valoran la innovación más que la tradición” (Ibidem 1).

En la actualidad, la cultura chicha permea casi todos los aspectos de la sociedad peruana y “lo chicha construye, de manera extraoficial, una nueva estructura social, mental y artística” (Espezúa Salmón, *Perú chicha* 78). Dorian Espezúa Salmón asegura que lo chicha ha permitido superar “la separación entre un discurso serrano y un discurso limeño, entre un Perú profundo y un Perú centralista” (Ibidem). Mas “[l]o chicha es un estadio, es un momento en la evolución de la cultura peruana” ((Espezúa Salmón, *Entre caníbales* 7:04); en consecuencia, “[s]i lo chicha se vuelve la identidad de lo peruano, esta identidad peruana va a ir cambiando, transformándose con el paso del tiempo y se va a ir mezclando con otro tipo de identidades, necesariamente” (Espezúa Salmón, *Perú chicha* 78). En opinión de Otero Luque, es, precisamente, esa capacidad de transformarse gracias a “[s]u instinto caníbal y naturaleza híbrida—que le permiten incorporar [...] todo aquello que sirve a sus fines y desechar lo que no les es útil” lo que “le asegura maduración y pervivencia en el tiempo” (*Lima, la bella* 77).

Volviendo a *Le dedico mi silencio*, cabe resaltar que la confusión ocasional entre la voz del narrador omnisciente y la del narrador protagonista sería deliberada: una estrategia de Vargas Llosa para infundir desconfianza en el lector. A su vez, esa desconfianza es reforzada por el hecho de que Azpilcueta es un individuo emocionalmente inestable—al punto de llegar a perder la cordura—, de que sufre de musofobia, y porque fracasa en su proyecto de hacer del vals peruano un bastión de unidad nacional e incluso mundial. Si bien las dos primeras ediciones de *Lalo Molfino y la revolución silenciosa* fueron todo un éxito, lo que motivó a que la Universidad Adolfo Ibáñez de Chile lo invitara a dar una conferencia y a que el Consejo de la Universidad Mayor de San Marcos repusiera la cátedra de Quehaceres Peruanos y se la ofreciera a Toño Azpilcueta (194), la tercera edición del libro fue rechazada por el público. En esta última el escritor había abarcado otros temas, como la tauromaquia y la brujería, y se había desbordado en sus ambiciones: “¿Podía la música criolla imprimir ese

rumbo histórico? ¿Hacer del Perú, de nuevo, como en el pasado, un país importante, productor de riquezas y de ideas, de historias y de *músicas que llegaran a todo el resto del continente, que traspasaran los mares, que leyeran, cantaran y bailaran hombres y mujeres de todo el mundo*[énfasis mío]?” (181-182), reflexionaba el protagonista de la novela, evidentemente desconectado de la realidad. Finalmente, cuando en una votación en la Universidad de San Marcos ganan los votos a favor de la cancelación de la cátedra de Quehaceres Peruanos debido a la falta de alumnos, Azpilcueta pierde los papeles e insulta al rector y a sus colegas sanmarquinos llamándolos “ratas”. Por su total descontrol, debe ser llevado en una ambulancia presumiblemente a un hospital psiquiátrico (218-219).<sup>30</sup>

Azpilcueta es, pues, un narrador no confiable (*unreliablenarrator*),<sup>31</sup> cuya credibilidad se ve mellada por las situaciones antes expuestas. Difícilmente, se le cree a un chiflado y es desconfianza lo que, precisamente, Vargas Llosa estaría buscando provocar en el lector al comprometer la credibilidad de su protagonista. La finalidad sería desmarcarse de la descabellada tesis de Azpilcueta: una mera ilusión, un sueño irrealizable. En una entrevista con Penguin Random House, reproducida por *Forbes Colombia*, el entrevistador le pregunta a Vargas Llosa de dónde surgen las ideas de Azpilcueta sobre el “poder aglutinante de la música”, y él le responde: “*Esas ideas son mías, no necesariamente porque crea que es así de manera literal* [énfasis mío], sino porque parto de un fenómeno: que el vals peruano unificó al Perú en cierta forma, a pesar de que la tarea no está concluida, como es obvio”. Y en otra entrevista, ésta con su hijo Álvaro, Vargas Llosa comenta lo siguiente: “Toño Azpilcueta tiene la idea que el vals peruano integró al Perú, que fue la primera canción [sic] realmente popular y que llegó a todos los sectores sociales. Y el vals peruano, poco a poco, en la visión de este

---

<sup>30</sup> “Una profesora notó que tenía los ojos muy abiertos [...] [A]unque ya no gritaba, seguía diciendo en voz baja lo mismo. Él, al sentir la presencia de la mujer, la sujetó del brazo. Fue la reacción de un náufrago que recibía un flotador en medio del mar. “Ratas, ratas, ratas”, le susurró, tembloroso. La profesora lo tomó del rostro, pero al comprobar que no lograba enfocar la mirada y que sus pupilas, dilatadas, no establecían contacto con ella, dio la voz de alarma. Entre varios profesores, incluido el rector [...], llevaron en brazos a Toño a la enfermería de la universidad [...] Una hora más tarde, [...] llegaba una ambulancia para llevárselo” (219).

<sup>31</sup> “Unreliable narrator” (narrador no confiable) es un concepto acuñado por el crítico literario estadounidense Wayne C. Booth en *The Rhetoric of Fiction (La retórica de la ficción)* (1961).

señor, integra completamente al Perú y [que es] el gran aporte del Perú a la cultura universal [...] *Es una tesis un poco disparatada* [énfasis mío]” (“Mario Vargas Llosa | Una vida en palabras” 6:55- 7:36).

El escritor y antropólogo peruano José María Arguedas (1911-1969) reivindicaba la cultura indígena ancestral y soñaba con implantar los usos y costumbres de una quimérica y ancestral sociedad prehispánica, eminentemente serrana. De manera acertada, Vargas Llosa califica el sueño arguediano de “utopía arcaica”, de “una nostalgia desesperada por un mundo perdido, que se acababa, ya en gran parte destruido, y al que, en su fuero interno, en contra de sus convicciones, en contra de su razón ideológica, se sentía profundamente ligado” (Vargas Llosa, *La utopía arcaica* 329). Desde luego, éste no es el caso de la música criolla peruana, cuya vigencia, aunque haya pasado su época dorada, es incuestionable. Sin embargo, tengo la impresión de que el apasionamiento de Toño Azpilcueta por el vals peruano se asemeja al de Arguedas por un anacrónico indigenismo nativista. Y, de manera similar a Azpilcueta, quien experimenta un íntimo desencanto cuando su ideal de que este género musical hermane al Perú—y, quizás, al mundo entero (181-182)—choca con la realidad y, al darse cuenta de ello, se siente amenazado, Arguedas llegaría, secretamente, a la triste conclusión de que el tipo de indigenismo que él plantea es irrealizable, aunque no lo admita o le cueste hacerlo.

A pesar de ser esencialista, paradójicamente, Arguedas también aspiraba a la formación de una nación “de todas las sangres” (*Todas las sangres*, 1964) y de “todas las patrias” (*El zorro de arriba* 345-346);<sup>32</sup> es decir, a la creación de “un espacio social abierto a las peculiaridades y disidencias de los varios grupos humanos que coexisten en él y [que] han preservado y desean preservar los modos idiosincráticos de sus culturas, no como repetición

---

<sup>32</sup> “Y ese país [el Perú] en que están todas las clases de hombres y naturalezas yo lo dejo mientras hierve con las fuerzas de tantas sustancias diferentes que se revuelven para transformarse al cabo de una lucha sangrienta de siglos que ha empezado a romper, de veras, los hierros y tinieblas con que los tenían separados, sofrenándose. Despidan en mí a un tiempo del Perú cuyas raíces estarán siempre chupando jugo de la tierra para alimentar a los que viven en nuestra patria, en la que cualquier hombre no engrilletado y embrutecido por el egoísmo puede vivir, feliz, todas las patrias” (Arguedas, *El zorro* 345-346).



siempre de lo mismo sino, al revés, como resultado de las interacciones más o menos simétricas y no hegemonizantes con sus próximos colectivos” (Cornejo Polar 182). ¿Qué es la cultura chicha sino, precisamente, ese espacio social abierto que define Cornejo Polar?, se pregunta Otero Luque invitando a la reflexión (“La cultura chicha” 36).

Por lo expuesto líneas arriba, contrariamente a lo que piensa Azpilcueta<sup>33</sup>—que el vals peruano, “por encima de los prejuicios y anatemas, uniría a los peruanos y [...] forjaría esa conexión entre todos los naturales de esta tierra” (Vargas Llosa 42)—, suscribo la tesis de Otero Luque: “la cultura chicha [especialmente, la música chicha, que es su expresión paradigmática] es la nueva cara no sólo de Lima sino de todo el Perú” (*Lima, la bella* 76).

© Roxana De La Jara Martínez

---

<sup>33</sup> Cabe recordar que el narrador (Azpilcueta y el autor (Vargas Llosa) son entidades ontológicas distintas.

*Obras Citadas*

- Andina, agencia peruana de noticias. “Expresiones peruanas en arquitectura y gastronomía tienen marcada raíz árabe.” Redacción. 29 Sep. 2012.
- Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. 1971. Ed. Losada, 2011.
- Bailón, Jaime, 2004, "La chicha no muere ni se destruye, sólo se transforma. Vida, historia y milagros de la cumbia peruana." *Íconos*, no. 18, pp. 53-62.
- Cavagnaro, Mario. “Yo la quería, patita.” *Perú Criollismo*, 5 Sep. 2007, musicacriollape-ru.blogspot.com/2007/09/yo-la-quera-patita.html
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. 1994. Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2011.
- “Documental Un viaje personal por *Le dedico mi silencio*, la última novela de Mario Vargas Llosa.” *YouTube*, Penguin Libros, 15 Nov. 2023, youtube.com/watch?v=qhqu4m8GGn8
- Espezúa Salmón, Dorian. “Entrevista a Dorian Espezúa Salmón.” *YouTube*, Entre caníbales: Revista de literatura, 16 Mar. 2017, youtube.com/watch?v=D4JDaZ0AzAQ
- . *Perú chicha: La mezcla de los mestizajes*. Planeta, 2018.
- Granda, Chabuca. “La flor de la canela.” 1953. *Letras*, letras.com/chabuca-granda/592154/
- Grandidier, Ernest. *Voyage dans l'Amérique du Sud: Pérou et Bolivie [Viaje en América del Sur; Perú y Bolivia]*. Michel Lévyfrères, 1861.
- Hatun Willakuy [Gran relato]: Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de La Verdad y Reconciliación*. 2004. Comisión de Entrega de la Comisión la Verdad y Reconciliación, 2008.
- Instituto Nacional de Estadística e Informática ( INEI). “Perfil de la pobreza por dominios geográficos 2004-2012”. Censos Nacionales de Población y Vivienda de 1940, 1961, 1972, 1993 y 2007.
- Kellman, Steven G. *The Self Begetting Novel*, 1980.

“Kitsch.” *Diccionario de la lengua española*, edición del tricentenario, actualización 2023. Real Academia Española, [dle.rae.es/kitsch?m=form](https://dle.rae.es/kitsch?m=form)

“Kitsch.” *Wikipedia*, Wikipedia Foundation, 22 Dic. 2023, [en.wikipedia.org/wiki/Kitsch](https://en.wikipedia.org/wiki/Kitsch)

Lloréns, José Antonio, y Rodrigo Chocano. *Celajes, florestas y secretos: Una historia del vals popular limeño*. Instituto Nacional de Cultura, 2009.

Los Mojarras, “Nostalgia provinciana.” *Roch Urbano*, 2011. *Letras*, [letras.com/los-mojarras/1067671/](https://letras.com/los-mojarras/1067671/)

Matthews, Daniel. La ciudad cantada, *La ciudad cantada (Lima, Santiago, Buenos Aires)*. Centro de Desarrollo Étnico (CEDET), 2016.

---. “¿Quién le canta a Lima hoy?” *Lo urbano en el Perú*, Lima: Desco, 2012, pp. 131-146.

Ojeda, Rafael. “Sebastián Salazar Bondy: el discurso desmitificador y modernizador de Lima la horrible (Homenaje al 480° aniversario de la fundación española de Lima).” *Pacarina del Sur*, año 6, no. 22, 2015, [pacarinadelsur.com/home/figuras-e-ideas/1081-sebastian-salazar-bondy-el-discurso-desmitificador-y-modernizador-de-lima-la-horrible-homenaje-al-480-aniversario-de-la-fundacion-espanola-de-lima](https://pacarinadelsur.com/home/figuras-e-ideas/1081-sebastian-salazar-bondy-el-discurso-desmitificador-y-modernizador-de-lima-la-horrible-homenaje-al-480-aniversario-de-la-fundacion-espanola-de-lima)

Otero Luque, Frank. “*Hienas en la niebla* (2010) de Juan Morillo Ganoza: estrategias narrativas y representación de la Guerra Interna librada en el Perú entre 1980 y 2000.” *Argus-a Artes & Humanidades*, vol. 5, no. 21, 2016, pp. 1-20, [argus-a.org/publicacion/1143-hienas-en-la-niebla-2010-de-juan-morillo-ganoza-estrategias-narrativas-y-representacion-de-la-guerra-interna-librada-en-el-peru-entre-1980-y-2000.html](https://argus-a.org/publicacion/1143-hienas-en-la-niebla-2010-de-juan-morillo-ganoza-estrategias-narrativas-y-representacion-de-la-guerra-interna-librada-en-el-peru-entre-1980-y-2000.html)

---. “La cultura chicha: entre el etnovaivén y el etnobúmeran: estrategias de resistencia y singularidad cultural del subalterno peruano.” *Argus-a Artes & Humanidades*, vol. 7, no. 27, pp. 1-54, [argus-a.org/publicacion/1324-la-cultura-chicha-entre-el-etnovaiven-y-el-etnobumeran-estrategias-de-resistencia-y-singularidad-cultural-del-subalterno-peruano.html](https://argus-a.org/publicacion/1324-la-cultura-chicha-entre-el-etnovaiven-y-el-etnobumeran-estrategias-de-resistencia-y-singularidad-cultural-del-subalterno-peruano.html)

---. *Lima, la bella: negociaciones entre lo criollo y lo chicha*. *Argus-a Artes & Humanidades*, 2020. EBook, [argus-a.org/ebook/742-lima-la-bella-negociaciones-entre-lo-criollo-y-lo-chicha.html](https://argus-a.org/ebook/742-lima-la-bella-negociaciones-entre-lo-criollo-y-lo-chicha.html)

---. “¿Va a dejar de hablar el subalterno peruano?” *Argus-a Artes & Humanidades*, vol. 9, no. 34, pp. 1-27, [argus-a.org/publicacion/1451-va-a-dejar-de-hablar-el-subalterno-peruano.html](https://argus-a.org/publicacion/1451-va-a-dejar-de-hablar-el-subalterno-peruano.html)

“Palacio Dorado Hotel (O. Chuquiruna).” *Kitsche Architecture*, 15 Ago. 2012,

[kitscharchitecture.blogspot.com/2012/08/palacio-dorado-hotel-o-chuquiruna.html](https://kitscharchitecture.blogspot.com/2012/08/palacio-dorado-hotel-o-chuquiruna.html)

Pinglo Alva, Felipe. “El plebeyo.” C. 1931. *Musixmatch*, [musixmatch.com/es/letras/Felipe-Pinglo/El-Plebeyo](https://musixmatch.com/es/letras/Felipe-Pinglo/El-Plebeyo)

Polo Campos, Augusto. “Limeña.” 1962. *Letras*, [letras.com/augusto-polo-campos/limena/](https://letras.com/augusto-polo-campos/limena/)

“Recordando a Leonidas Carbajal.” *YouTube*, Césare, 14 Nov. 2021, [youtube.com/watch?v=4ulOyIAquSc](https://youtube.com/watch?v=4ulOyIAquSc)

Robles Mendoza, Román (2000). “Introducción de las bandas de músicos en el Perú.” *La banda de músicos: Las bellas artes musicales en el sur de Ancash*. Universidad Mayor de San Marcos - Facultad de Ciencias Sociales, pp. 74-75.

Salazar Bondy, Sebastián. *Lima la horrible*. Ediciones Peisa, 1974.

Salazar, Luis. “La zamacueca en el Perú según Carlos Vega.” *Músicas del Perú*, 24 Sep. 2020, [folcloremusicalperuano.blogspot.com/2020/09/la-zamacueca-en-el-peru-segun-carlos.html](https://folcloremusicalperuano.blogspot.com/2020/09/la-zamacueca-en-el-peru-segun-carlos.html)

Salinas, Pedro. “Le dedico mi silencio | RajesDelOficio 233.5.” *YouTube*, Rajes del Oficio – Temporada 2023, 18 Nov. 2023, [youtube.com/watch?v=MVWlwO0NJA](https://youtube.com/watch?v=MVWlwO0NJA)

Valdivieso Payva, Jimmy. “11. Apuesta por el pasado y rechazo al presente: una inquietante visión de futuro para Barrios Altos.” *Comunicación y cambio*. Comp. Carla Colona Gualupe, y Juan Jorge Vergara Gerstein. Fondo de Cultura Económica, 2017.

Vaisman, Rebeca. “Personajes femeninos que revolucionaron el Perú del siglo XX: Peruanas de Avanzada.” *Revista Cosas*, 4 Abr. 2020.

Vargas Llosa, Mario. *Conversación en La Catedral*, Seix Barral, 1969.

---. *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. 1996. Alfaguara/Santillana, 2008.

---. “Mario Vargas Llosa habla sobre su última novela: *Le dedico mi silencio*.” Entrevista con PenguinRandom House, reproducida por *Forbes Colombia*, 28 Oct. 2023, [forbes.co/2023/10/28/forbes-life/entrevista-mario-vargas-llosa-novela-le-dedico-mi-silencio](https://forbes.co/2023/10/28/forbes-life/entrevista-mario-vargas-llosa-novela-le-dedico-mi-silencio)  
*Le dedico mi silencio*. Alfaguara, 2023. Kindle.

---. “Mario Vargas Llosa | Una vida en palabras.” Entrevista con Álvaro Vargas, Centro Ricardo

B. Salinas Pliego, productor ejecutivo Sergio Sarmiento, productora Bertha Pantoja Arias. *YouTube*, adn40Mx, 22 Oct. 2023, [youtube.com/watch?v=XT8soRA3XL8](https://youtube.com/watch?v=XT8soRA3XL8)

---. *Pantaleón y las visitadoras*, 3ra. Edición. Seix Barral, 1973.

---. “¿Un champancito, hermanito?” *El Comercio*, 28 Ago. 1983. Reproducido por [tumblr.com](https://tumblr.com/robalviso/4852727241/un-champancito-hermanito-la-huachafer%C3%ADa-por), [tumblr.com/robalviso/4852727241/un-champancito-hermanito-la-huachafer%C3%ADa-por](https://tumblr.com/robalviso/4852727241/un-champancito-hermanito-la-huachafer%C3%ADa-por)

Vera Béjar, Augusto. “El vals criollo, pasado y presente.” Universidad Católica San Pablo, [ucsp.edu.pe/el-vals-criollo-pasado-y-presente/](https://ucsp.edu.pe/el-vals-criollo-pasado-y-presente/)

Zeballos, Hilbert. Comentario al artículo “¿Un champancito, hermanito?” de Mario Vargas Llosa. *Arkin*, 29 Mar. 2012, 2:45 am, [arkivperu.com/un-champancito-hermanito-1983/](https://arkivperu.com/un-champancito-hermanito-1983/).