



***Le dedico mi silencio* de Mario Vargas Llosa: la novela final y la utopía discreta, pero tenaz, de reconstrucción individual y nacional**

Mario Vargas Llosa's Le dedico mi silencio: The Final Novel and the Discreet but Tenacious Utopia of Individual and National Reconstruction

🌱 María Luisa Martínez M. **

* Procedencia del artículo:

Este artículo fue escrito dentro del marco de un proyecto de reedición ampliada del libro *La trampa de los sueños. La narrativa de Mario Vargas Llosa* (2013), de mi autoría, publicado por la Editorial de la Universidad de Concepción, Chile.

** Doctora en Literatura latinoamericana Pontificia Universidad de Concepción, Concepción, Chile
marmartinez@udec.cl

Recibido: 29 de septiembre de 2025

Aprobado: 15 de abril de 2026

Artículo de reflexión

¿Cómo citar este artículo en MLA? - How to quote this article in MLA?:

Martínez, María Luisa. "Le dedico mi silencio de Mario Vargas Llosa: la novela final y la utopía discreta, pero tenaz, de reconstrucción individual y nacional". *Poligramas*, 63 (2026): e.30315302. Web.
Fecha de acceso (día, mes en mayúscula y abreviado, y año).
<https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i63.15302>

Resumen

Le dedico mi silencio (2023) de Mario Vargas Llosa es una ficción ensayística que examina la relación dialéctica entre ideología y utopía, y la vincula con el carácter distópico que es inherente al sueño de la reconstrucción nacionalista. El carácter nostálgico, restaurador y retrotópico del ideal se expresa en la heterotopía textual que imagina *Le dedico mi silencio*, y señala los cruces entre música y literatura. La narración en contrapunto exhibe los sueños de Lalo Molino –el héroe total– y de Lalo Azpilcueta –el héroe discreto de la novela–, y establece puentes con la realidad extratextual: la nostalgia por la imposibilidad del retorno y el silencio musical que la literatura intenta permear. Este artículo se estructura a partir de un análisis hermenéutico de *Le dedico mi silencio* para señalar los cruces entre música y literatura, expresiones artísticas intrínsecamente utópicas, la imposibilidad del regreso al *nostos* perdido en un pasado irrecuperable y el afán totalizador de reconstrucción verbal que se percibe tras la narración *mise en abyme*. La lectura propuesta concluye que *Le dedico mi silencio*, aunque enrostra la mediocridad de un presente que exige sueños modestos, se constituye en una novela de utopías discretas, pero tenaces, y en la *dedicatoria final* de Vargas Llosa para sus lectores.

Palabras clave: anagnórisis; huachafería; ideología; música criolla; retrotopía; utopía.

Abstract

Le dedico mi silencio (2023) by Mario Vargas Llosa is an essayistic fiction hybrid that examines the dialectical relationship between ideology and utopia, linking it to the dystopian nature inherent in the desire of a nationalist reconstruction. The nostalgic, restorative, and retrotopian dimension of the ideal is expressed in the textual heterotopia imagined in *Le dedico mi silencio*, highlighting the intersections between music and literature. The contrapuntal narrative displays the dreams of Lalo Molino—the total hero—and Lalo Azpilcueta—the novel's discreet hero—while establishing bridges with extratextual reality: the nostalgia for the impossibility of return and the musical silence that literature attempts to permeate. This article is structured around a hermeneutic analysis of *Le dedico mi silencio* in order to examine the intersections between music and literature, artistic expressions that are intrinsically utopian; the impossibility of returning to a lost *nostos* located in an irrecoverable past; and the totalizing drive of verbal reconstruction that can be perceived behind the novel's *mise en abyme*. The reading proposed here concludes that *Le dedico mi silencio*, although it confronts the mediocrity of a present that demands modest dreams, ultimately constitutes a novel of discreet yet tenacious utopias, as well as Vargas Llosa's final dedication to his readers.

Keywords: anagnorisis; huachafería/mawkishness; ideology; Música Criolla; retrotopia; utopia.



Le dedico mi silencio (2023) clausura la extensa producción narrativa de Mario Vargas Llosa. La novela, desde una perspectiva superficial, no sólo parece más breve que muchos de sus textos anteriores, fundamentalmente de sus proyectos más ambiciosos y en buena medida responsables del reconocimiento literario del autor, sino que también podría considerarse, desde una lectura complaciente y complacida, la narración aparentemente simple y adecuada de las desventuras de un hombre obsesionado con la música criolla peruana. La recepción crítica de la novela ha sido, en general, positiva, aunque deja traslucir un tono inconformista respecto de las expectativas de sus lectores, quizás anhelantes de un texto de mayor alcance para dar término a una producción narrativa tan descollante y vasta. Cito tres reseñas que dan cuenta de lo anterior. Omar Guerrero destaca la nostalgia que se desprende de la ficción, “si bien no hay momentos de grandes destellos narrativos en la novela, como las técnicas a las que ya nos tenía acostumbrados nuestro Premio Nobel” (s/nº); Bettina Pacheco señala que se trata de una novela “breve y amena [aunque] es cierto que al final, su cierre, es su gran debilidad, algo flojo e intrascendente, máxime si la comparamos con sus grandes novelas” (226-227); y Eduardo Cajandilay plantea que “el libro es una historia bien contada cuyo final que parecía trágico resulta ser esperanzador” (198). Vargas Llosa publica *Le dedico mi silencio* en 2023, sesenta años después que *La ciudad y los perros* (1963), su primera novela, y dos años antes de morir en abril de 2025. El autor se ha referido ampliamente en entrevistas y reportajes a la importancia que la literatura ha tenido en su vida, y, si se considera la nota que cierra el libro en la que Vargas Llosa señala “creo que he finalizado ya esta novela. Ahora me gustaría escribir un ensayo sobre Sartre, que fue mi maestro de joven. Será lo último que escribiré” (Vargas Llosa, *Le dedico* 303), es evidente el carácter testamentario del texto.

Le dedico mi silencio es, además de una ficción novelesca, una novela de tesis. Ambos géneros, el ficcional y el ensayístico, dan cuenta de una construcción en abismo a lo largo de 37 capítulos en contrapunto. Los capítulos impares narran la historia de Toño Azpilcueta, erudito en música criolla y, al mismo tiempo, un intelectual fracasado. Azpilcueta había obtenido el título de bachiller en San Marcos con una tesis sobre el vals peruano, investigación que pensaba continuar en una tesis doctoral sobre los pregones de Lima, los que el protagonista considera que expresan la nacionalidad peruana ligada a la música y al canto populares. Para su desdicha, la universidad cierra la cátedra doctoral tras la jubilación de su maestro y mentor, Hermógenes A. Morones, razón por la que Azpilcueta ve frustradas sus ilusiones académicas y debe conformarse con dar clases de dibujo y música en un colegio de monjas, un trabajo apenas

alimenticio, y con escribir artículos periodísticos precariamente remunerados, además de subvalorados por la élite intelectual “al tanto de las modas filosóficas francesas” (Vargas Llosa, *Le dedico* 14). Esta primera gran derrota será significativa y depositará en su alma un resentimiento más o menos agazapado que se manifiesta emocional y corporalmente en un prurito que lo atormenta y que se expresa como un rechazo visceral hacia las ratas, una peste que abunda en los callejones de Lima, y que será una digresión significativa que invadirá la novela:

Las ratas traen la corrupción, la enfermedad y la debilidad, y menoscaban el espíritu colectivo que la música ha forjado. Más que una cuestión estética, es una prioridad moral acabar con estos bichos. Apelo al buen juicio de las autoridades competentes. (Vargas Llosa, *Le dedico* 42)

Una noche, en el distrito colonial de Bajo El Puente, Azpilcueta oye a Lalo Molfino, un guitarrista excepcional, por primera y única vez en su vida. La experiencia lo impresiona y conmueve, y lo lleva a escribir un artículo exultante en la revista *Folklore Nacional*, pero luego le pierde el rastro al músico y sólo recibe noticias fantasmales de que ha viajado a Chile con el conjunto Perú Negro y, posteriormente, que ha abandonado el grupo para tocar junto a Cecilia Barraza, una cantante muy popular en el Perú. Es entonces cuando Azpilcueta se entera de que Molfino ha muerto prematuramente de tuberculosis y toma una decisión crucial que afectará profundamente su vida: escribirá un libro sobre Molfino, que será un homenaje póstumo al músico y que contribuirá a derrocar los grandes problemas nacionales. Los capítulos pares de la novela incluyen los artículos periodísticos y el libro de Azpilcueta¹, una “biografía casi imposible, dado el misterio que entraña la corta vida del músico en cuestión” (Pacheco 225). Los vacíos en la biografía del guitarrista (su nacimiento en Puerto Eten, su adopción a cargo de un cura italiano que le da su apellido, su talento prodigioso, su carácter autodidacta, su noviazgo con Maluenda, su excepcionalidad y su muerte) enfrentan a Azpilcueta con la duda de cómo abordar el proyecto escritural. Si Azpilcueta inventa los datos que no ha podido comprobar sobre Molfino, entonces su libro sería una novela, una ficción, pero él deseaba que el libro fuera una rigurosa investigación “sobre la huachafería, sobre el vals criollo y sobre esa figura desconocida que había decidido por sí mismo armar y tocar esa guitarra, ese gran instrumento del valsecito que había venido a personificar la música peruana” (Vargas Llosa, *Le*

¹ Los artículos de Azpilcueta se confunden con los capítulos de su libro sobre Molfino, rasgo que acentúa la voz personal de su autor y el tono no cientificista en la investigación que aborda.

dedico 113). La escritura del libro representa para Azpilcueta su aporte a la solución de los grandes problemas que afectan al país en la década de los noventa, momento en que los atentados senderistas causan estragos en el Perú. El remedio para la violencia y el individualismo del presente se encuentra para Azpilcueta en la exaltación de la fraternidad del pasado y en los orígenes de la música peruana, los que expresan el espíritu nacional libre de prejuicios sociales, raciales, intelectuales y políticos:

El maestro superior de la huachafería sería Lalo Molfino, que había pasado por esta vida como una exhalación y quien, posiblemente sin quererlo ni saberlo, había creado con su guitarra esa música que a él, Toño Azpilcueta, lo había transportado a unas alturas de una intensidad única. (Vargas Llosa, *Le dedico* 70)

Vargas Llosa había narrado con anterioridad la búsqueda incansable del ideal y de la esperanza que moviliza las acciones humanas y que, en clave monumental o privada, exhibían sus personajes. El desencanto respecto de la realidad ya se percibe en la frustración de los ideales que experimentan los adolescentes de *La ciudad y los perros*, y puede considerarse como el puntapié inicial para el aprendizaje de los sueños fracasados en los ámbitos privados, históricos y políticos de los que dan cuenta los protagonistas de sus novelas posteriores:

El trazo que unifica la obra de Vargas Llosa es el sueño utópico, la imaginación de otra realidad posible que nunca se concreta. La respuesta al despertar del sueño es el descontento, la desarmonía con la realidad asfixiante, chata y oscura. En esa inconformidad radican la rebelión y la resistencia, en la indocilidad para aceptar con obediencia bovina el orden inmutable de nuestras sociedades. (Martínez 20)

Le dedico mi silencio es la expresión narrativamente sobria del largo aprendizaje que entraña el despertar del sueño y que permite distinguir una tercera línea narrativa, elidida de las dos historias centrales narradas en contrapunto. Esta la constituye la “novela autogenerada; es decir, una novela en la que el protagonista escribe la novela que leemos los lectores de la vida real” (De la Jara 3) y que narra el proyecto utópico del propio Vargas Llosa, agazapado tras la voz autoral de Azpilcueta y tras la misteriosa figura de Molfino. Roxana de la Jara postula que Vargas Llosa busca distanciarse de la identificación que el lector pueda establecer entre las ideas del autor y las del protagonista de la novela; este último, un narrador no confiable debido a la locura que lo asalta, quien postula una tesis disparatada sobre la función social que el poder unificador de la música ejercería en el Perú; de acuerdo con De la Jara, la confusión y la

desconfianza serían estrategias intencionales del autor para “desmarcarse de la descabellada tesis de Azpilcueta: una mera ilusión, un sueño irrealizable” (23). Sin embargo, son justamente los sueños desmesurados los que guían los trayectos de los personajes de Vargas Llosa y, en la totalizadora obra del autor, el sueño de Azpilcueta es un eslabón más en la narración de la búsqueda del ideal:

Sí, en cierta forma es una utopía, que es un tema que siempre me ha perseguido. Son utopías que terminan mal, pero que ayudan a vivir, y en este caso la utopía consiste en que la música criolla va a unificar al Perú de forma definitiva, que el Perú va a descubrir el extraordinario aporte de la ‘huachafería’ peruana a la cultura universal, y que eso va a generar un orgullo nacional que integre por fin a todos los peruanos. Es una idea exagerada, un sueño ditirámico, como todas las utopías, pero ayuda a Toño a vivir. (Vargas Llosa, “Mario Vargas...” s/nº)

La frustración de los sueños del séquito de miserables que acompañan al Consejero en *La guerra del fin del mundo* (1983) o los de Flora Tristán y Paul Gauguin en *El paraíso en la otra esquina* (2003) o el de Roger Casement en *El sueño del celta* (2010), por nombrar sólo algunos de los textos de Vargas Llosa, es tan estrepitosa y descomunal como las historias en las que se enmarca el fracaso. La obra del autor también presenta sueños privados, quizás menores en su magnitud, pero igualmente ambiciosos en el deseo, como los de Pantaleón Pantoja en *Pantaleón y las visitadoras* (1973) o los de Pedro Camacho en *La tía Julia y el escribidor* (1977) o los de don Rigoberto en *Elogio de la madrastra* (1988). Considero que Vargas Llosa no busca desmarcarse de Azpilcueta; por lo demás, la huachafería retórica o los rasgos obsesivos de los que da cuenta este último son elementos que el autor exalta.² El sueño de Azpilcueta no es más disparatado en su intención perturbadora y en su carácter crítico respecto de las deficiencias que ofrece la realidad que los ideales enarbolados por los protagonistas de otros textos de Vargas Llosa, aunque sí es más secreto:

La música, el vals peruano, han sido para mí un punto de unión con mis orígenes, y ha jugado un papel de unión de actitudes y de ciudadanos, como dices. Esa alegría que da la música a Azpilcueta debería ser el patriotismo al que alude el narrador. Me siento muy

² Vargas Llosa señala que las ideas sobre el poder aglutinante de la música y sobre la huachafería, además de la obsesión con las ratas que expresa Azpilcueta, son ideas suyas, provienen de él (ver “Mario Vargas Llosa habla sobre su última novela *Le dedico mi silencio*”, 2023).

identificado con el personaje, con su amor y orgullo por lo propio, e incluso con sus ilusiones utópicas. (Cruz s/nº)

La excepcionalidad de Azpilcueta, Molfino y Vargas Llosa se expresa en la personalísima función que estos le atribuyen a la música y a la huachafería en la (re)construcción de la idea de nación, y en la imaginación social y cultural que proponen. *Le dedico mi silencio* es más que la historia y la tesis de un orate, quien sueña con un Perú que ya no existe y que podría ser resucitado gracias al poder benefactor de la música criolla; es la *novela final*, y también la *discreta novela total*, que resume las obsesiones, las filias, las fobias y los sueños, a veces disparatados como todos los sueños, de su autor. Destaco la elección de un personaje *discreto* como protagonista de la *novela final* de Vargas Llosa y considero que no se trata de una elección ingenua ni banal la que da término a una larga trayectoria vital ligada a la literatura, porque los sueños de raigambre más modesta, alejados de las heroicidades decimonónicas y de los delirios políticos totalizadores del siglo XX, ya estaban presentes en *El héroe discreto* (2013), novela que establece hilos conductores con *Le dedico mi silencio* y que, considero, ha sido subvalorada por un sector de la crítica especializada:

El lector, durante casi trescientas páginas, alterna las historias de Felícito y don Rigoberto esperando el momento en que se crucen y cuando Vargas Llosa las hace coincidir se encuentra ante una solución facilona; tanto, que ni la explicación del caos azaroso resulta válida [...] Es una lástima que una historia que podía haber sido una gran novela se haya quedado en una novela correcta, sin más. Viniendo del escritor al que se le otorgó el Nobel 'por su cartografía de las estructuras del poder y sus imágenes mordaces de la resistencia del individuo, su rebelión y su derrota', resulta doloroso. (Olivares s/nº)

Algunos textos críticos han observado que *Le dedico mi silencio* es una novela simple en el plano formal y en el temático, pero considero que la novela es sobria y no simplista. En primer lugar, porque tanto la complejidad de las técnicas narrativas como la magnificencia de las historias narradas en las novelas anteriores de Vargas Llosa decantan en textos aparentemente más asequibles, pero tenaces en su propulsión utópica. En segundo lugar, porque el tema de la música criolla, que podría desorientar a un sector de la crítica especializada, es central en

muchas novelas de Vargas Llosa³ y no debiera extrañar que sea este el motivo en torno al cual orbitan los personajes y sus deseos en *Le dedico mi silencio*:

Siempre he sentido una atracción grande por la música criolla, así que a la hora de escribir es inevitable que se cuele en mis personajes. Pero hasta este momento nunca había sido un asunto tan central de una novela mía. He tenido que esperar a mis ochenta y siete años para que lo sea. (Vargas Llosa, “Mario Vargas...” s/nº)

La biografía de Azpilcueta sobre Molfino “se decía, tendría una orientación ideológica y defendería una tesis” (Vargas Llosa, *Le dedico* 71): la música criolla y la huachafería, cuyo representante máximo es Molfino, representan “el aporte más sublime del Perú al mundo” (Vargas Llosa, *Le dedico* 25). Considero que el carácter del sueño de Azpilcueta, su ambigüedad entre utopía e ideología, es la particular manifestación de una preocupación central para el autor. Vargas Llosa ha señalado que las razones de la pauperización política, social y cultural del Perú, esa inquietud que lleva a Zavalita a preguntarse cuándo se jodió el Perú y cuándo se jodió él mismo, es una pregunta que lo ha perseguido en términos personales y literarios:

Cuando nosotros miramos alrededor y vemos qué cosas son nuestros países y lo que hubieran podido ser, la pregunta es irresistible. ¿En qué momento nosotros nos jodimos? ¿Qué es lo que ocurrió en nuestro pasado para que de pronto empezáramos a declinar? ¿Para que perdiéramos una y otra vez las oportunidades que otros países aprovechaban? [...] Yo creo que a nosotros nos mató la ideología. Nosotros teníamos una idea de sociedad perfecta, alimentada por la ideología, y no admitíamos nada que estuviera por debajo de ese ideal absoluto. (Vargas, Llosa, “Mario Vargas...” s/nº)

Este artículo examina la relación dialéctica entre ideología y utopía, y la vincula con el carácter distópico que es inherente al sueño de la reconstrucción nacionalista, una aspiración que recuerda ciertos aspectos de las utopías socialistas decimonónicas. El ideal de Azpilcueta se expresa como una utopía nostálgica, restauradora y retrotópica en la heterotopía textual que imagina *Le dedico mi silencio*. Los sueños en abismo de Vargas Llosa y sus personajes transitan entre prefiguración y transfiguración, y se conjugan en la imaginación social, cultural y emocional de otro Perú que hace soñar al autor con “que los lectores refrendaran esas fantasías de Toño Azpilcueta junto conmigo” (Cruz s/nº).

³ El influjo de la música criolla se presenta, por ejemplo, en una de las líneas narrativas de *La tía Julia y el escribidor*, la que constituye la historia romántica entre Varguitas y su tía.

Utopía e ideología

Paul Ricoeur (2006) plantea que utopía e ideología son dos fenómenos intrínsecamente vinculados con el problema de la imaginación dentro del pensamiento filosófico y que ambos fenómenos comparten aspectos positivos y negativos, es decir, cada uno de ellos posee una dimensión constructiva y otra peyorativa. El rasgo constitutivo de la utopía y de la ideología es que ambas permiten reflexionar sobre el sistema de ideas (teóricas y prácticas) que gobiernan la vida; el carácter patológico de ambos fenómenos se relaciona con que la utopía es generalmente comprendida como un sueño irrealizable, mientras que la ideología se asocia con los imperativos de un poder autoritario y totalizador que anula cualquier forma de disidencia. A pesar del carácter aparentemente estático que presentan las utopías, estas son creaciones idiosincráticas, distintivas de un autor y declaradas como un género literario que “está siempre en el proceso de realizarse” (Ricoeur 292) en un tiempo futuro; la ideología, en cambio, se inscribe en una autoría anónima e incierta que nunca se declara desde el nombre propio (la autoría siempre procede de otros) y que presenta cierta inercia respecto de la realidad, porque es “la legitimación del orden existente” (Ricoeur 292) y, por consiguiente, se dirige más bien hacia el pasado.

Fernando Ainsa (1997) señala las variaciones etimológicas que ha experimentado el concepto de utopía (utópico, utopista, utopismo) desde el sentido original que este tiene en el texto de Tomás Moro y agrega que el alcance del adjetivo *utópico* se completa a partir del sustantivo al que determina. Privilegio el sentido del término *utópico* referido a “un estado de espíritu, sinónimo de actitud mental rebelde, de oposición o de resistencia al orden existente por la proposición de un orden que fuera radicalmente diferente” (Ainsa 18) para comprender el carácter de los sueños de Azpilcueta y lo relaciono con lo planteado por Karl Mannheim respecto de ese sentido:

Un estado de espíritu es utópico cuando resulta incongruente con el estado real dentro del cual ocurre. La incongruencia es siempre evidente por el hecho de que semejante estado de espíritu, en la experiencia, en el pensamiento y en la práctica, se orienta hacia objetos que no existen en una situación real. (242)

El proyecto de Azpilcueta, inicialmente ideológico y posteriormente utópico en la medida en que se orienta hacia la praxis de las ideas que postula, se plasma en un éxito tardío, pero

efectivo. Al inicio escribe y reescribe el libro sobre Molfino con una certeza heroica y trágica, basada en la importancia capital que el libro tendría en su vida:

Sería el primero y el último que escribiría, porque tenía la seguridad de que, después de trabajar en su redacción a lo largo de algunos años, al terminarlo se moriría, agotado y de cáncer al estómago, y les dejaría aquellas páginas perfectas a Matilde y Collau para que las publicaran. (Vargas Llosa, *Le dedico* 166)

Azpilcueta no sólo publica *Lalo Molfino y la revolución silenciosa*, libro que expone su tesis sobre el Perú, sino que también concluye y defiende su tesis doctoral postergada e ingresa como académico de la cátedra de Quehaceres Peruanos en San Marcos. El reconocimiento de su obra se extiende hacia el extranjero cuando la universidad Adolfo Ibáñez lo invita a Chile a dictar una conferencia, tras la cual Azpilcueta llega a la conclusión de que debe darle a su sueño una dimensión americana y que “si eso era válido para América Latina, ¿no lo sería para el mundo entero, para la humanidad en su conjunto?” (Vargas Llosa, *Le dedico* 266). Azpilcueta, menos lúcido en su juicio respecto de los poderes y alcances académicos que Vargas Llosa, interpreta auspiciosamente el sorpresivo y reciente interés académico por su obra. El libro tiene una segunda edición, en la que el autor agrega pasajes y comentarios que le permitirían “anticiparse a posibles críticas y reafirmarse en sus ideas con mayor determinación” (Vargas Llosa, *Le dedico* 243), y que incluye sus ideas respecto de temas tan variopintos como la afición taurina, el fútbol, la religión católica y la fe. Esta intención totalizadora, que subyace tras las plasmaciones de los sueños utópicos, también está presente en los textos de orientación ideológica, como señala Humberto Giannini: “toda ideología –o cualquier teoría que implique una decisión social– en la medida en que absolutiza su propuesta, queda a merced de ser instrumentalizada por *el texto invisible* (por los enemigos solapados del texto). Sin contrapeso ideológico, se vuelve un discurso ideologizado, ahora en el sentido peyorativo que se suele dar al término: de servir de pretexto para fines de poder” (14). Pero, a pesar de las objeciones que le hacen Antenor Cabada, su editor (otro idealista, aunque más sensato que Azpilcueta), y el doctor Quispe, su psiquiatra (un ente represor que intenta normalizarlo con psicoterapia), Azpilcueta insiste en su propósito: “no me voy a exponer a que usted mate las obsesiones que han iluminado mi vida y que me han servido para escribir mi libro. Yo atravesé la ciudad entera sólo por unas pastillas” (Vargas Llosa, *Le dedico* 254). La incapacidad de Azpilcueta para normalizar su compartimiento lo condena al fracaso y puebla su sueño de tintes distópicos. Respecto de esto último es preciso recordar que “la distopía explicita y desarrolla hasta sus últimas consecuencias las

propensiones aterradoras que actúan en el mundo entorno. En la medida en que estas tendencias tienen su origen en la utopía convertida en programa de acción, la distopía se constituye en la advertencia contra el devenir antiutópico de las utopías una vez instaladas en la realidad” (Alonso et al. 31).⁴ La tercera edición de *Lalo Molino y la revolución silenciosa* es una irracionalidad absoluta, aunque su autor la defiende:

Su libro había mejorado mucho. Hablaba de todo. Estaba llamado a ser un éxito en el Perú y en el continente. Era cuestión de tiempo. ¿Quién no querría leer un libro así de ambicioso, que daba respuesta a todas las inquietudes humanas? (Vargas Llosa, *Le dedico* 287)

La desmesura sella el fracaso de Azpilcueta, quien sufre un colapso nervioso y debe ser atendido de urgencia cuando San Marcos decide cerrar la cátedra de Quehaceres Peruanos. Tras algunos años, el héroe, cada vez más *discreto*, dice reconocer su error ante Cecilia Barraza, su amiga y amor secreto, con quien se encuentra para tomar una taza de chocolate.⁵ Aparentemente el mundo ha cambiado; la pareja ya no se encuentra en el Bransa frente a la Plaza de Armas, ahora lo hace en Miraflores y, aunque los atentados senderistas han terminado, las tiendas que abundan no son elegantes ni las calles han conservado la gracia que le daban los vendedores callejeros. “Nos hemos acholado, Toño” (Vargas Llosa, *Le dedico* 292), le dice Barraza

⁴ El devenir distópico de la narración sobrevuela en las pastillas que el psiquiatra le niega, las que recuerdan el soma que consumen los personajes para enfrentar los sinsabores de la realidad en *Un mundo feliz* (1932) de Aldous Huxley. La advertencia contra el programa de acción que emprende Azpilcueta también recuerda las torturas y los horrores a los que son sometidos quienes resisten la vigilancia y el control representados por la Policía del Pensamiento en *1984* (1949) de George Orwell.

⁵ El carácter distópico del presente encuentra un espacio de fuga representado en el amor de Azpilcueta hacia Cecilia Barraza, aunque sea un amor destinado al fracaso. Cecilia Barraza es el nombre real de una figura que actúa como puente entre la realidad y la ficción: “La relación entre Vargas Llosa y Cecilia Barraza tuvo bases reales. Se conocieron en los años 80, cuando el escritor visitó una peña limeña donde la artista se presentaba. ‘Me escuchó y le gustó mi voz. Ese día hablamos sobre la narrativa latinoamericana’, contó Barraza en una entrevista con *La República*” (Noriega s/nº). Vargas Llosa, a su vez, ha dicho sobre la cantante: “Es posible que otras sean más vistosas y estrafalarias pero, para mí, Cecilia Barraza es la esencia misma de la música peruana. Y he pasado muchas tardes aquí, en la soledad de Madrid, escuchándola y llorando a mares, como debe ser” (Cruz, 2023: s/nº). Barraza, dentro de la ficción, es el vértice de un amor compartido por Molino y Azpilcueta, pero se trata de un amor imposible, no correspondido en ambos casos. Molino *le dedica su silencio* cuando ella debe despedirlo de su compañía, mientras que Azpilcueta sabe que son sólo amigos, aunque “él sólo acariciaba una fantasía: que su libro lo pusiera al mismo nivel de Cecilia Barraza y que su prestigio venciera esas resistencias que le impedían a ella verlo como una máscara opción de espécimen peruano, apetecible para el ayuntamiento carnal y apto para acompañarla en el camino de la vida” (2017-2018). Cecilia Barraza ya había aparecido como personaje en *El héroe discreto* (2013), novela en la que es el amor secreto de Felícito Yanaqué, quien se había enamorado de su voz desde que la oyó cantar “Alma, corazón y vida” (el vals favorito de Vargas Llosa), un elemento ficticio que, un sector de la crítica, proyecta como un amor secreto del autor.

a Azpilcueta mientras percibe el cambio que también él ha experimentado; su amigo habla con una extraña prudencia del doctor Quispe y con una perturbadora calma:⁶

–Fueron años de confusión. Matilde me ha enseñado a vivir con los pies en la tierra, no puedo sino estarle agradecido –dice Toño, entrecerrando los ojos.

–¿Y tus ideas? ¿Y tus proyectos?

–Se esfumaron, para fortuna mía. (Vargas Llosa, *Le dedico* 298)

El encuentro entre Azpilcueta y Cecilia Barraza establece un guiño intertextual con el último encuentro de la pareja protagonista de 1984; no sólo la inercia de Azpilcueta recuerda la de Winston en la novela de Orwell, sino que también la alusión a las ratas es fundamental porque ellas son el mayor terror tanto de Azpilcueta como de Winston y son la causa de la traición que lleva a este último a traicionar a Julia en la novela de Orwell durante la tortura a la que es sometido:

Lo peor del mundo —continuó O'Brien— varía según cada persona. Puede ser morir enterrado vivo, o empalado u otras cincuenta muertes diferentes. En algunos casos es algo mucho más trivial, ni siquiera mortal [...] En tu caso —dijo O'Brien— lo peor del mundo son las ratas. (348)

⁶ Azpilcueta ni siquiera parece atormentado por las ratas, una repulsión que abre la novela y la cruza, como si ellas hubieran tomado el poder sobre su vida y sus sueños. Azpilcueta siente un rechazo visceral hacia “esos animalitos obscenos que, decía él, lo perseguían desde su más tierna infancia” (Vargas Llosa, *Le dedico* 9), una fobia que imaginativamente extiende a Molfino debido a la precariedad de su cuna. Cuando aparece la primera edición de *Lalo Molfino y la revolución silenciosa*⁶, Azpilcueta escucha en el Bransa que dos hombres conversan sobre su libro y que uno de ellos considera a su autor, o sea él, como “un loquibambio, más bien, te lo digo yo. Pasa de la música a las ratas. Tiene una obsesión enfermiza con los roedores” (203). El tema de las ratas aparece y reaparece obsesivamente en Vargas Llosa: uno de los radioteatros de Pedro Camacho en *La tía Julia y el escribidor* (1977) está dedicado a la historia de Federico Téllez Unzátegui (de apellido vasco como Azpilcueta), quien se ha propuesto como meta vital “el exterminio de todos los roedores del territorio nacional” (2008: 182) desde que estos últimos se comieran viva a su hermana recién nacida, aniquilación que también alcanza a las ratas en el relato marco de Pedro Camacho, quien pide a Varguitas en una ocasión que lo acompañe a comprar veneno para ratas, porque “estos bigotudos se comen mi sustento, cada noche mordisqueaban las provisiones que dejo tomando el fresco en la ventana. No hay más, debo exterminarlos (2008: 205); la obsesión por las ratas también se presenta en el cuento “Los vientos”, donde el protagonista dice: “Siempre detesté a esos horribles roedores. Se me ponen los pelos de punta cuando pienso que viven ahora en tantas casas alimentadas y mimadas por sus dueños, que les dan de comer en la boca y sin duda las meten a su cama para que no tengan frío en las noches de invierno. Menos mal que a los gatos no han podido erradicarles el instinto homicida contra los roedores a los que siguen despanzurrando cada vez que se ponen a su alcance. ¡Vivan los gatos! Por las ratas he dejado de pasear en el Retiro las mañanas de buen tiempo, algo que antes me encantaba” (2021: s/º). Vargas Llosa señala en una entrevista a propósito de *Le dedico mi silencio* y la presencia de las ratas en la novela: “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. Ya he contado que en Londres, en los años sesenta, encontramos ratones en mi casa y vivimos toda una aventura con los responsables de librarnos de ellos. He tenido pesadillas con estos animales, así que no es raro que un personaje mío tenga esa enfermedad” (Vargas Llosa, “Mario Vargas...” s/nº).

Sin embargo, la normalización de Azpilcueta es sólo aparente: aunque ha vuelto a escribir artículos cada vez peor remunerados, a sobrevivir precariamente gracias a Matilde, a mostrarse resignado ante la mediocridad de su vida⁷ e incluso a decir que el doctor Quispe es “un gran hombre” (Vargas Llosa, *Le dedico* 297),⁸ la semilla sediciosa sigue viva en su interior y en la libretita de notas que se le cae del pantalón y que alberga su sueño todavía latente:

Una locurita de ésas, Cecilia. Mejor no te cuento ahora, porque todo está muy verde todavía. Pero si hago algunos progresos, te prometo que tú serás la primera en saberlo. Y en leerlo. Además, si sale bien, te dedicaré el libro a ti. (Vargas Llosa, *Le dedico* 300)

Giannini señala que “cabe describir la ideología *como un sistema de ideas* esencialmente históricas (cómo están y cómo han llegado a ser las cosas humanas), *de ideales* (cómo deberían ser) y *de métodos y estrategias* (cómo hay que actuar para revertir la situación)” (13). Giannini plantea que la interpretación histórica, por consiguiente, es consustancial a la ideología, aunque Ricoeur señala que el método de análisis histórico es propio de las utopías debido a “cierta afinidad entre el género literario y el enfoque histórico” (290). La utopía tiene espacio en *ningún lugar* y en una anacronía textual y, de esta manera, mantiene la distancia con el sistema social al que se confronta; pero, al mismo tiempo, señala un espacio y un tiempo inactuales que permiten reflexionar sobre nuestra vida social posible:

La utopía introduce variaciones imaginativas en cuestiones tales como la sociedad, el poder, el gobierno, la familia, la religión. En la utopía trabaja ese tipo de neutralización que constituye la imaginación entendida como ficción. Propongo pues que la utopía, tomada en su nivel radical como la función del “ningún lugar” en la constitución de la acción social o simbólica, sea la contrapartida de nuestro primer concepto de ideología.⁹ (Ricoeur 58)

⁷ El final de Pantaleón Pantoja resuena en el de Azpilcueta. Los dos personajes regresan a una condición semejante a la inicial, pero no se trata de la misma situación ni ellos son tampoco los mismos. Pantaleón es rebajado por el Ejército y Azpilcueta es enviado a un psiquiátrico, pero en ambos sigue brillando el sueño utópico inextinguible: Pantaleón, ahora en la puna, se levanta a las 5 de la mañana a supervisar los desayunos de los soldados y lleva una esclava regalada por las visitadoras en la muñeca como un recordatorio del sueño; y Azpilcueta carga con su libretita de notas para un próximo libro en el pantalón.

⁸ El hecho de que Azpilcueta se refiera a Quispe en términos tan respetuosos inquieta a Cecilia Barraza, quien le contesta que el psiquiatra “era un cojudo, no hizo nada por ti. Ni siquiera quiso darte esas pastillas” (Vargas Llosa, *Le dedico* 297). La cura de Azpilcueta, como la Winston en *1984*, parece haber surtido efecto y haberlo llevado a amar a su propio Gran Hermano.

⁹ Ricoeur se refiere con esto a la ideología comprendida, en su primera función, como imagen invertida de la realidad.

Azpilcueta pretende abordar en su libro todas las variaciones imaginativas posibles que confrontan los poderes establecidos y que señalan la relación dialéctica entre ideología y utopía ante un mismo problema que enfrentan: el de la autoridad. Mientras la ideología prefigura, integra y legitima la autoridad, la utopía la deforma para “exponer la brecha de credibilidad presente en todos los sistemas de autoridad que [...] exceden nuestra confianza en ellos y nuestra creencia en su legitimidad” (Giannini 59). La relación dialéctica entre ideología y utopía se expresa en *Le dedico mi silencio* desde un principio rector, la autoridad del texto: el narrador omnisciente, identificable con el autor a partir de elementos biográficos y autoficcionales, quien escribe un texto sobre un *intelectual proletario*, quien a su vez escribe una biografía a medias inventada sobre un guitarrista virtuoso (Molfino) y sobre temas variopintos e incluso absurdos que abarcan ámbitos culturales, sociales y amorosos diversos. Si se disponen estas tres subjetividades en un flujo escritural, las tres están guiadas por la propulsión utópica. Molfino encarna la imagen del artista decimonónico: joven, descollante, prematuramente muerto de tuberculosis; el individuo excepcional por antonomasia, que rehúsa los valores comunitarios que se conjugan en el vals peruano, el que “no se ha creado para ser interpretado o escuchado en soledad, como otras músicas” (Vargas Llosa, *Le dedico* 99). El sueño de Molfino es desconocido, porque sus acciones y motivaciones son silenciadas en la novela; cuando el músico muere, sólo queda su silencio, que se oye en los espacios vacíos que el ensayo de Azpilcueta fabula y llena, y que Vargas Llosa ficcionaliza. La vida trágica de Molfino y su muerte temprana lo equiparan a Felipe Pinglo Alva, Pedro Bocanegra o Alberto Condemarín, por nombrar algunos, los verdaderos héroes de la novela, quienes cambiaron al Perú y le dieron un lugar en el mundo:

Humildes, modestos, cholos y huachafos [...] iban a los callejones de un solo caño, y a los barrios más populares y más pobres, como Mercedarios, los Barrios Altos, el Rímac, Malambo, el Chirimoyo y cien más. Bebían pisco y se pasaban tres días cantando, tocando la guitarra y bailando. Morían jóvenes, con los pulmones destrozados, víctimas de la fiebre amarilla, la viruela, el paludismo o la tuberculosis. Eran unos héroes y no lo sabían. (Vargas Llosa, *Le dedico* 142-143)

Azpilcueta, a diferencia de Molfino, sueña con el carácter colectivo y unificador de la música que representa el espíritu de la nación:

El ser humano no era un átomo, se decía, no estaba hecho para navegar por la vida en solitario, necesitaba formar parte de algo más grande, de una comunidad, de una patria que le diera sentido y lo protegiera. Sin esa tribu, ¿qué era acaso el hombre? (Vargas Llosa, *Le dedico* 97)

El homenaje póstumo a Molfino, es decir el libro de Azpilcueta, es también el homenaje de Vargas Llosa a sus héroes privados. La utopía tanto de Azpilcueta como del narrador omnisciente los lleva a organizar la ficción en términos productivos y a desplegarla en el contraespacio de la novela que leemos. Michel Foucault denomina contraespacios, utopías localizadas o heterotopías a las “impugnaciones míticas o reales del espacio donde vivimos” (21). La voluntad de Azpilcueta de que su libro encierre tanto la historia de Molfino como sus teorías respecto de la huachafería y, en las ediciones posteriores de *Lalo Molfino y la revolución silenciosa*, sus ideas sobre el alma peruana, el Tahuantinsuyo, los toros, los animalistas y hasta las brujas y los brujos del Perú convierte al libro en un contraespacio total localizado en un recorte singular del tiempo (el tiempo presente en diálogo con el pasado) y en un espacio textual que se abre a la imaginación y sueña con todos los lugares posibles. Un sugestivo pasaje, al final del capítulo XXX, presenta un fragmento del libro de Azpilcueta que imbrica el silencio de Molfino (Azpilcueta ha tomado el mando de la narración) con el deseo del narrador omnisciente, quien se dirige apelativamente al lector de la novela y tiende puentes entre la realidad y la ficción:

Si el Perú abandonara su mentalidad de pura supervivencia y se convirtiera en una nación próspera gracias a su música, acaso iría cambiando también su situación dentro del panorama mundial, logrando infiltrarse dentro de ese grupito de países donde todo se decide, la paz y la guerra, las grandes catástrofes o las alegrías que de tanto en tanto vienen a hacer feliz a la gente. Es seguro que yo no lo veré, pero la vida y obra de Lalo Molfino, acompañada de las ideas que aquí han sido consignadas, contribuirán a que así sea. Como los *Siete ensayos* de Mariátegui, o la poesía de César Vallejo, o las tradiciones de Ricardo Palma, este 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 día lo agobian y hunden. Que así sea. (Vargas Llosa, *Le dedico* 241)

Si bien es cierto que la proposición del narrador es persuasiva y, por lo tanto, más parece ideológica¹⁰ que utópica, también es evidente la brecha de credibilidad que el narrador omnisciente establece con Azpilcueta cuando este se deja llevar por el delirio y contradice su premisa anterior: “la revolución que vendrá no será dictada por las fuerzas de producción como creían Marx y José Carlos Mariátegui [...], sino por los compositores y cantantes de valsos y de marineras” (Vargas Llosa, *Le dedico* 203). La confusión de Azpilcueta se hace evidente cuando su sueño transita desde el plano ideológico hacia el utópico. Azpilcueta comprende que su sueño tiene un futuro inauténtico, pero insiste en creer que tendrá un futuro auténtico, el que, de acuerdo con Bloch, radica en todavía-no-ser, “cuando lo que se desea, lo que se ambiciona, todavía no está dado” (Bloch 36).¹¹

Otra variación imaginativa respecto del poder de la autoridad se refiere a la relación contradictoria que Azpilcueta sostiene con la religión. La importancia de esta, lejos de ser banal o una caricaturizada expresión de la dispersión de temas que intenta abarcar en su texto, es fundamental en toda construcción utópica. Bloch señala que la religión es el primero de los dos centros fundamentales (el segundo es la idea del bien supremo, que se desprende del primero) de la utopía:

¹⁰ Giannini plantea lo siguiente respecto de las ideologías: “su gasto esencial está, pues, en convencer acerca de lo que debe ser, y este logro será la prueba más contundente de la veracidad de sus argumentos explicativos. Por lo mismo, la proposición ideológica apunta tanto a ser verdadera (decir las cosas tal como ellas son) como a ser convincente, es decir, ‘llegar’ al destinatario del discurso y predisponerlo a la acción. El estilo más propio de la ideología es el retórico, en el que el discurso ya es la acción misma” (13).

¹¹ Es posible advertir coincidencias entre las biografías de Azpilcueta y de Vargas Llosa, las que señalan una posible identificación extensible a la biografía ficcional sobre Molfino, ya que el misterio en torno a la vida de este último impide comprobar rigurosa y *científicamente* los hechos que la determinan, y Azpilcueta debe llenar los espacios vacíos con imaginación e interpretación especulativa. Una de las coincidencias biográficas de Molfino, Azpilcueta y Vargas Llosa radica en la orfandad que padecen: Molfino tiene un origen incierto, porque es abandonado en un basural lleno de ratas y cucarachas, origen que se representa como una pesadilla para Azpilcueta, quien busca hermanarse con el músico hasta el grado de temer y fantasear con que quizás también él haya sido recogido de la calle, mientras que Vargas Llosa se cría con su madre y se reencuentra con su padre, a quien creía muerto, cuando ya es un muchachito. Otra coincidencia entre Molfino, Azpilcueta y Vargas Llosa es la que se relaciona con su educación escolar: Molfino es educado por “un curita italiano excepcional, el padre Molfino” (Vargas Llosa, *Le dedico* 80), quien funda Santa Margarita, la escolita fiscal de Puerto Eten, bajo la misma doctrina religiosa que Azpilcueta y Vargas Llosa recibieron, el primero de ellos en la ficción y el segundo en la vida real, en el colegio de La Salle. Pedro Caballero, el único amigo de Molfino en tiempos de Santa Margarita, le cuenta a Azpilcueta sobre el carácter hermético del músico: “La relación con los otros niños fue bastante mala. Por la manera de ser de él, que era huraño y desconfiado. Y porque se decía que eso de vivir con un curita era anormal” (Vargas Llosa, *Le dedico* 94). Azpilcueta proyecta la vida de Molfino en la suya a causa del desarraigo que, cree, ambos comparten (también él es hijo de un migrante italiano, peruanizado y de apellido vasco, pero continuamente piensa en su origen y duda respecto de su filiación biológica con el padre) y los aúna también en la fe que heredan: “Algunos días creo y otros descreo de esas cosas que me enseñaron mi padre, que, como buen italiano, fue muy creyente, y los hermanos en el colegio de La Salle de la avenida Arica, en el centro de Lima” (Vargas Llosa, *Le dedico* 224). Vargas Llosa también ha sido crítico en sus ficciones respecto del rol que la Iglesia Católica ha cumplido en la sociedad y ha señalado en su autobiografía *El pez en el agua* (1993) que su alejamiento de la religión se debe al abuso que experimentó a los 12 años a manos de un religioso del colegio de La Salle.

La idea del paraíso y la escatología de Jerusalén celestial como los dos arquetipos religiosos. En ellos reina el modo subjuntivo: la inquietud se aplaca, recibe un consuelo, existe una esperanza fundada que llega incluso tal vez a tomar la forma estática de la confianza. Éste es, en todo caso, la más alta manifestación de la conciencia utópica, del Eros platónico, de la *hormae*, del anhelo de la materia hacia Dios, como dice Aristóteles. (48)

Bloch plantea que las utopías sociales dependen de la determinación y que éstas tienen su origen en el sentido de la posibilidad, es decir, deben presentarse las condiciones necesarias para que la utopía tenga lugar. Bloch agrega que, en el terreno del arte, tanto en la pintura como en la poesía, existe la imaginación del paisaje anhelado como visión anticipada del sueño que se busca, pero que es la música el territorio *totalmente* utópico:

Este estar en todas partes y en ninguna al mismo tiempo del sonido posibilita el peculiar estar en suspensión de la música que todo el mundo comprende inmediatamente y nadie puede decir lo que significa. Un núcleo utópico, al menos como en la utopía social, radica en la música. (48)

La variación imaginativa respecto de la función de arte (la música y la escritura) se expresa en la determinación obsesiva y en la voluntad subversiva que rigen los destinos de los personajes vargallosianos y que los lleva a un sueño totalizador. *Le dedico mi silencio* postula que la música es la plasmación artística encargada de intervenir creativamente en la historia para recrearla y corregir sus falencias. Azpilcueta primero cuestiona la verosimilitud de ciertas composiciones musicales que presentan una imagen edulcorada de los siglos coloniales, pero más tarde se arrepiente de su juicio y plantea:

No hay que tener prejuicio alguno respecto a la música. Esa lección me la dio Chabuca Granda, a quien debemos que la burguesía peruana se apropiara del folclore nacional. Los libros de canciones no son libros de historia y sus autores pueden añadir o restar lo que quieran –eso lo entendí por fin–, pues esos textos vivirán por lo que cuentan, aunque todo sea pura fantasía. (Vargas Llosa, *Le dedico* 183)

La excepcionalidad de Molfino, apreciable exclusivamente para Azpilcueta, es el agente propulsor que le permite desplegar su propia excepcionalidad incomprensida. La utopía de Vargas Llosa, motivada por Molfino y por Azpilcueta, se traduce en la ficción que permite

narrar sueños, incluso disparatados y banales, que encuentran un lugar de realización en la novela.

Nostalgia restauradora

Azpilcueta escarbará en los fragmentos que recoge de la misteriosa vida de Molfino y que, como los restos de Francisco Pizarro, parecen entremezclarse con “huesos de animal andino” (Vargas Llosa, *Le dedico* 153). El sueño de la nación mestiza, que recoge una tradición que entrevera en su origen música española y sevillana, y la hermandad de las fiestas populares, es como la sepultura del cuerpo de Pizarro, donde también se encuentran huesos de llamas y de vicuñas. El sueño de Azpilcueta está impregnado de un vaho ideológico que por momentos se asemeja a una utopía de extraña y contradictoria raigambre en la que resuenan el nombre de Mariátegui, el ensayo *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (1996) de Vargas Llosa, y el sueño bolivariano; pero la falta de rigor analítico y su locura lo llevan a confundir el sueño de una utopía de reconstrucción con la ideología nacionalista y, posteriormente, con la ideología del mundo global. Giannini señala lo siguiente respecto del nacionalismo:

El nacionalismo, en la medida en que es una ideología –y no un mero sentimiento patrio–, corresponde a una metafísica compendiada: desde su propia cosmovisión, debería permitirnos, entonces, evaluar una sociedad y hacernos, como militantes, partícipes inteligentes en el proceso histórico. Ahora bien, como ideario político-social el nacionalismo ofrece un texto visible bastante exiguo. (15)

El nacionalismo se fundamenta, en el plano ideológico, en el reconocimiento del principio de autoridad y, por consiguiente, niega los partidismos y suprime la participación democrática en la idea de nación; cualquier doctrina que cuestione los conceptos de unidad promulgados es vista como una idea extranjera que pone en riesgo las bases irracionales del sistema político. Azpilcueta, como se ha señalado anteriormente, plantea variaciones imaginativas al poder de autoridad y, en ese sentido, su sueño es utópico; su afán totalizador se expresa en la imaginación de todos los temas posibles que harían posible *un regreso* al mundo *anterior*, en el que la música es el principio rector que permite la fraternidad:

¿Qué cosa es la compadrería, si no? Otra manera de relacionarse y tender puentes de parentesco con los demás. Y el vals peruano, cuando no exalta la nostalgia por el pasado, favorece la amistad, el compañerismo y, por supuesto, el amor. (Vargas Llosa, *Le dedico* 102).

La variedad de temas que preocupan a Azpilcueta se fundamenta en la heterodoxia propia de las utopías socialistas decimonónicas (las de Saint-Simon, Fourier, Proudhon) que “son tratadas por el marxismo como ideologías” (Ricoeur 49) debido al enfoque precientífico que ostentan. El socialismo utópico se expresa en “ingredientes tan diversos como el liberalismo democrático, el nacionalismo popular, el radicalismo y las corrientes renovadoras del catolicismo, así como movimientos vanguardistas de las artes, las letras y las ciencias sociales” (Ainsa 167), aunque la nostalgia de Azpilcueta por los valores del pasado nacional, sobre todo los artísticos, pone en entredicho el carácter liberal de la sociedad que imagina. Su proyecto no es vanguardista, sino que más bien se acerca al romanticismo político, que coincide con el primer socialismo utópico, aunque posee rasgos conservadores¹² que, según Mannheim, constituyen una forma de la mentalidad utópica:

Sólo el contraataque de las clases de la oposición y su tendencia a rebasar los límites del orden existente, hace que la mentalidad conservadora inquiete las bases de su propio dominio, y produce necesariamente entre los conservadores reflexiones históricas y filosóficas respecto de ellos mismos. Así surge una contrautopía que sirve como medio de orientación y defensa. (281)

La apertura del sueño de Azpilcueta se presenta tras su visita a Chile, cuando equivoca las señales y concluye que a su libro le falta “una dimensión americana, señalar que todos los conflictos continentales –la rivalidad con los chilenos, por ejemplo– podrían solucionarse gracias a la música popular latinoamericana” (Vargas Llosa, *Le dedico* 266). Este sueño, que lo lleva a afirmar que “el vals peruano es una institución social” (Vargas Llosa, *Le dedico* 99) que puede extenderse al resto del continente, expone el germen cosmopolita del socialismo utópico, “la tensión dinámica entre nacionalistas e internacionalistas, entre arraigo y evasión, [entre] dualismos y antinomias de vastas repercusiones en la definición de lo que se considera lo

¹² Ainsa señala los primeros movimientos feministas como uno de los rasgos del socialismo utópico que dan cuenta de la tensión entre nacionalismo y cosmopolitismo, un tema en el que Azpilcueta revela su naturaleza conservadora y, por consiguiente, su distancia del socialismo utópico. Azpilcueta le cuenta a Cecilia Barraza que sus hijas ya han terminado el colegio y que ahora estudian. Barraza celebra este hecho, porque considera que las mujeres deben ser profesionales y abandonar el lugar relegado que históricamente han ocupado en el Perú, mientras “Toño asiente, por darle gusto. No está muy de acuerdo con lo que ocurre con las mujeres aquí en Lima, que cada vez son más insolentes e insubordinadas, pero se calla” (296).

americano” (Ainsa 167). El sueño americano de Azpilcueta se completa con la función unificadora del idioma español “que materializó la hazaña de integrar al continente, al menos en su manera de hablar y de pensar” (Vargas Llosa, *Le dedico* 222), y que señala su alejamiento del nativismo:

Es claro que los americanos no se entendían entre ellos y por eso se entremataban en guerras locales o continentales. Ésa fue la América Latina con que se encontraron los primeros conquistadores españoles: una orgía de sangre por las mil batallas que soportaba. (Vargas Llosa, *Le dedico* 221)

Azpilcueta no profesa simpatía ni por el Tahuantinsuyo ni por los tres siglos coloniales, aunque de ambos momentos rescata elementos apreciables (el dominio del primero sobre Ecuador y Bolivia, y también sobre una parte de Chile y Colombia; y la erudición y cultura que legaron figuras como Pedro Peralta y Barnuevo, y su defensa de la lengua española). La utopía de Azpilcueta es reconstructiva, aunque no arcaica, porque no se orienta hacia el indigenismo promulgado en el sueño de Arguedas. La revolución con la que sueña Azpilcueta tampoco será dictada por las fuerzas de producción, como promulgaron Marx y Mariátegui, ni se incubaba en el sueño bolivariano ni en el aprismo; la verdadera revolución será musical. El sueño utópico de Azpilcueta es el de la huachafaría expresada en el vals peruano, que señala una estética particular, una determinada manera de sentir y de vivir, y de expresarse. Su reino es la clase media y su tono es urbano, antirracionalista y sentimental, y el emblema de ese ideal para toda la nación se lo atribuye al amor más allá de los prejuicios sociales y raciales de sus amigos Toni Lagarde y Lala Solórzano, aunque ellos mismos presenten objeciones a esa idealización:

Mi parecer es que los blanquitos, como los indios, deben desaparecer tragados por el inmenso mestizaje. A éste hay que impulsarlo por todos los medios –y el vals, en particular, y la música criolla en general, cumplen esa función, la de crear aquel país unificado de los cholos, donde todos se mezclarán con todos y surgirá esa nación mestiza en la que los peruanos se confundirán. (Vargas Llosa, *Le dedico* 146)

Svetlana Boym (2015) plantea que la nostalgia consiste, desde su origen en el siglo XVII, en una expresión patológica y algo melancólica del patriotismo que residía en un lugar inexacto del cuerpo. La patologización moderna de la nostalgia consiste fundamentalmente en la imposibilidad del retorno al tiempo mítico, signado por la ritualidad del tiempo de la pérdida

y la renovación constantes. La medicina, durante los siglos XVIII y XIX, busca el lugar exacto del cuerpo donde se origina esta afección que puede comprenderse como una suerte de *hipocondría del corazón* producida por el amor a la patria y que experimenta un cambio fundamental desde la manifestación provinciana del *nostos* griego hasta convertirse en un mal que, en la era moderna, se difunde hacia todas las fronteras como una emoción histórica. La nostalgia se erotiza durante el romanticismo¹³ para adquirir posteriormente un carácter institucional:

A finales del siglo XIX, la nostalgia ya había adquirido un estilo y un espacio públicos. El 'archivo' de tradiciones que Herder¹⁴ había encontrado en las canciones populares no se podía dejar al azar. Había que fijar el lugar evasivo de la nostalgia, el hogar nómada de la imaginación, para poder conservarlo. Había que elaborar catálogos de fichas con las señas de la nación. (41)

Boym señala que los avances tecnológicos y la aceleración de la historia se orientan, a principios del siglo XX, hacia el futurismo; la segunda mitad del siglo, en cambio, señala el resurgimiento de la nostalgia como un mecanismo de defensa que exalta el valor de lo local en un mundo globalizado y que “tiene una dimensión utópica, aunque se basa en una utopía que no se proyecta sobre el futuro. A veces la nostalgia tampoco se proyecta sobre el pasado, sino sobre los márgenes” (14). Zygmunt Bauman (2017) considera los planteamientos de Boym respecto del predominio de la nostalgia como el mal que afecta al mundo moderno y del surgimiento de sueños nacionalistas que proponen una restauración de los mitos antimodernos, aunque señala que el “aquí y el ahora” (13) es apenas uno de los mundos posibles pasados, presentes y futuros, y que la añoranza “sólo es un miembro más de la muy extensa familia de relaciones de afecto con *otro lugar*” (13). Bauman señala que el mundo utópico plasmado por Moro ha sufrido una doble negación en los quinientos años transcurridos desde su aparición: la primera negación consiste en desligar la felicidad de un *topos* determinado, regido por una autoridad benevolente, y la segunda negación radica en el resurgimiento del sueño de la felicidad privatizada y gobernada por el individuo:

¹³ Boym señala que “el romance es la ficción fundacional de las nuevas naciones que surgieron en América Latina” (38), que buscaba un vehículo en la liberación nacional y en el deseo de un mundo mejor en algún lugar.

¹⁴ Boym se refiere a Johann Gottfried von Herder, quien en 1773 observa que la añoranza nostálgica de las canciones de los campesinos letones constituía el archivo popular, y al margen de la historia, de su tiempo.

De esa doble negación de la utopía de corte moroano –es decir, de su rechazo, primero, seguido de una resurrección– surgen actualmente *retrotopías*, que son mundos ideales ubicados en un pasado perdido/robado/abandonado que, aun así, se ha resistido a morir, y no en ese futuro todavía por nacer (y, por lo tanto, inexistente) al que estaba ligada la utopía dos grados de negación antes. (14)

La nostalgia, la utopía arcaica y la retrotopía rondan en el sueño restaurador de Azpilcueta, quien dedica su vida al estudio del folclore nacional –y se debe considerar el valor de la música como disciplina artística particularmente vinculada al surgimiento de utopías–, pero es el encuentro con Lalo Molino aquello que le permite observar su propia vida en términos individuales y como una emoción histórica. Boym plantea que “la nostalgia tiene que ver con la relación que existe entre la biografía individual y la de los grupos o naciones, entre la memoria personal y la colectiva” (2017). La escritura de la biografía de Molino es la manera en la que Azpilcueta reflexiona sobre el pasado y es también el modo que le permite acceder a su propia biografía para construir una nueva vida posible, pero imaginada en un retorno imposible. *Le dedico mi silencio* es una reconstrucción biográfica ficcional de Molino y de Azpilcueta, y también señala una posible reconstrucción biográfica de Vargas Llosa¹⁵; la música, lejos de ser un pretexto banal en esa revisión biográfica, es un elemento central y pleno de significado que tiene la propiedad de hacer surgir algo que “tiene lugar en instantes decididamente afortunados” (Bloch 149-150) en los que se representa la anagnórisis:

Anagnórisis es un reencuentro con personas –con amigos o también con enemigos, pero, en cualquier caso, más con amigos– y al mismo tiempo es el topos para un destello espantoso en un instante que, por ello, se vuelve espantoso, y en el que la música tiene que mostrar su poder. (Bloch 155)

Molino es la representación de la anagnóris que, en la revisión tanto del folclore como de la propia vida de Azpilcueta, permite buscar el origen del vals y conectarlo con el Perú del futuro. La raigambre mestiza que surge tras la violencia del descubrimiento y de la conquista española se integra en figuras esenciales del siglo XIX (Felipe Pinglo Alva y muchos otros

¹⁵ El autor se ha referido en numerosas entrevistas y reportajes a su relación con la música peruana y a la importancia que ésta ha tenido en su vida, además de haber señalado que la novela le demandó un trabajo de documentación acucioso que también involucró visitar Puerto Eten, “que tenía en algún lugar de la memoria porque había ido de chico con mis abuelos” (2023: s/n°), viaje que se ha registrado en el documental “Un viaje por *Le dedico mi silencio*, la última novela de Mario Vargas Llosa”, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=qhqu4m8Gn8>.

compositores de la Guardia Vieja, La Palizada y otras peñas) y, aunque no existe un consenso respecto del origen real del vals, “qué importaba su origen, lo que valía era su mera existencia, ahora y siempre. Felipe Pinglo Alva era un mito y todos los mitos tenían orígenes diversos y hasta contradictorios” (Vargas Llosa, *Le dedico* 71). Destaco ese retorno imposible al tiempo mítico que sueña Azpilcueta, poblado de monstruos personales (como la historia de la relación con su padre) y colectivos (el futuro del Perú) y planteo que el proyecto individual de Azpilcueta es, en este sentido, más que una enfermedad individual, una añoranza histórica que da cuenta de la intensidad del lazo que Vargas Llosa establece con la literatura decimonónica y los estrechos vínculos de ésta con el ideal de nación del presente. Bloch plantea que la anagnórisis es el tema y el problema del arte y, por consiguiente, de la literatura; ese *destello espantoso* que la música expresa es particularmente difícil en la literatura “en tanto que la música ya no llena la pausa y las palabras deben, por ello, ser elegidas aún de modo más cuidadoso” (155). La huachafería¹⁶ es el procedimiento retórico elegido por Vargas Llosa para evidenciar el ‘destello espantoso’ que se produce cuando Azpilcueta escucha por primera y única a Lalo Molino; es la huachafería también el tono de los artículos, del libro de Azpilcueta y de *Le dedico mi silencio*, y el encuentro entre música y literatura es el espacio privilegiado para exhibirla, porque “donde mejor se pueden apreciar las infinitas variantes de la huachafería es en la literatura, porque, naturalmente, ella está sobre todo presente en el hablar y en el escribir” (Vargas Llosa, “¿Un champancito...?” s/n°). La anagnórisis, como señala Bloch, tiene lugar en “instantes decididamente afortunados” (149-150), precedidos por una pausa o por el silencio que anticipa el vaciamiento posterior al encuentro y al reconocimiento de la experiencia estética, que se alcanzan fundamentalmente en la música por sobre las demás artes. Cuando Azpilcueta acude a Bajo el Puente a escuchar a Molino, y éste toca los primeros acordes con su guitarra, percibe un “silencio taurino” (Vargas Llosa, *Le dedico* 32), un “mutismo formidable que dominaba la noche” (Vargas Llosa, *Le dedico* 33), “un silencio profundo” (Vargas Llosa, *Le dedico* 34) en los asistentes, porque cree percibir que “la música había imantado las almas de todos los presentes al punto de que cualquier diferencia social, racial, intelectual o política pasaba a segundo plano [y provocaba en ellos] síntomas evidentes de amor fraterno, de amor de patria” (Vargas Llosa, *Le dedico* 34). Azpilcueta reconoce, gracias al encuentro con Molino y su música, la encarnación de la utopía y proyecta el primer acto de su contribución al Perú que imagina: la

¹⁶ Vargas Llosa señala en “¿Un champancito, hermanito?” que la huachafería 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” (s/n°).

crónica que escribirá al día siguiente, que titulará “El silencio se hizo bajo el puente”, y que tendrá el tono huachafo de los artículos y de los fragmentos del libro sobre Molfino que leemos al interior de *Le dedico mi silencio*. La novela comparte así, en el ámbito literario, la retórica huachafa del ámbito musical criollo, determinado por una expresividad “intuitiva, verbosa, formalista, melódica, imaginativa, y, por encima de todo, sensiblera [...] indispensable para entender un vals criollo y disfrutar de él” (Vargas Llosa, “¿Un champancito...?” s/nº). Pero quizás lo más notable de esa apropiación del efecto estético que causan la música y la biografía de Molfino es el silencio impenetrable, imposible de situar en un espacio y en un lugar fijos, que se presenta con su muerte temprana en la ficción: Azpilcueta se entera de que Molfino ha muerto en la página 45 de la novela, cuando José Durand Flores le da la noticia y le dice que hay quienes piensan que se suicidó, lo que agrandará su mito. Poco después, en la página 49, Cecilia Barraza confirma esta noticia y le cuenta a Azpilcueta que debió despedir a Molfino de su compañía, porque no sabía tocar en grupo y esto molestaba a los demás músicos. Molfino, presumiblemente enamorado de Cecilia Barraza, se despide de ella y le dice *le dedico mi silencio*. Ese silencio infranqueable, el del mito que se añora, es el que la novela textualiza y musicaliza en las 250 páginas que siguen.

La nostalgia de Azpilcueta es, mayoritariamente, restauradora y, a ratos, reflexiva¹⁷. Esta última, según Boym, se percibe en la proposición ética y creativa del regreso a un lugar feliz que “se desarrolla gracias a la *algia*, a la propia añoranza, y retrasa el regreso al hogar irónica y desesperadamente. La nostalgia restauradora [en cambio] no se considera a sí misma nostalgia, sino verdad y tradición” (19). Mientras la nostalgia restauradora protege la verdad absoluta, la reflexiva la cuestiona y, en ese sentido, comparte la “absorción e incorporación de las contribuciones/correcciones practicadas por su predecesor inmediato” (Bauman 17-18) que presentan las retrotopías. Considero interesante este aspecto, ya que la relación entre el sueño personal y el nacional, y su extensión a todo el universo, plantea una contradicción entre la tesis final de Azpilcueta y la que se podría atribuir a Vargas Llosa. Ángel Esteban (2025) plantea que el proyecto utópico de Azpilcueta no parece muy lejano del proyecto colectivo de nación que promulgaba José María Arguedas y del que Vargas Llosa había expresado distancia, lo que deriva en una paradójica conclusión, porque “el proyecto civilizatorio de carácter liberal que fue afianzándose, sobre todo a partir de los noventa, basado en libertades individuales y la concepción de la vida como esfuerzo, lucha y tesón para elaborar la idea del crecimiento ligada

¹⁷ Boym plantea dos tipos de nostalgia: la restauradora y la reflexiva, y señala que la primera “es una pieza clave de los recientes *revivals* nacionales” (19) que intenta reconstruir el *nostos* perdido, mientras que la segunda rechaza su propia condición nostálgica y cuestiona la tradición.

al mérito y la superación, acaba aquí en la propuesta de una forma de desarrollo de tipo colectivo, al encajar en el conjunto de los habitantes de un país” (Esteban 129). Azpilcueta observa en su propia vida las contradicciones de su tesis: la música criolla, lejos de unirlo con Matilde, su mujer, había abierto un abismo que marcaba las diferencias entre el idealismo perfeccionista de él y el realismo de ella. Las modificaciones al libro lo hacen pensar en la necesidad de revisar sus ideas y en moderar sus planteamientos o en reescribir su propia vida. Pero el entusiasmo y el optimismo desbordados no le permiten ver con claridad y se embarca en un proyecto cada vez más exigente que recuerda el afán totalizador de Pedro Camacho, quien también sucumbe a la locura escritural y confunde los personajes y los temas de sus propios radioteatros. La retrotopía de Azpilcueta se confunde con la utopía arcaica cuando el autor realiza correcciones e incorpora cada vez más comentarios divergentes y estrafalarios a su libro. El sueño presenta grietas por donde se cuelan las resistencias y transgresiones al afán totalizador del tono narrativo cuando las fisuras alcanzan al lenguaje, el que hasta ese momento era estrictamente huachafo y prudente. Un pasaje representativo del desborde expresivo es el capítulo dedicado a los brujos y las brujas del Perú –quienes, según Azpilcueta, encarnan la ignorancia, el primitivismo y la suciedad que dominan la región, y señalan otros males asociados al oficio–. Así como Pedro Camacho evidencia su locura emergente cuando se refiere a los argentinos, a quienes adjudica todos los vicios de la sociedad, Azpilcueta salta desde el tema de las brujas y los brujos hasta los drogadictos y, por primera vez en el texto, aparecen exabruptos que rompen con la armonía del estilo privilegiado por el personaje:

La brujería era una profesión que se heredeaba en silencio, al margen de la legalidad. Y estaba esa maldición subsiguiente, las drogas, la marihuana, las píldoras, los cigarrillos cargados [...] Azpilcueta estaba por que los que quisieran se volvieran drogadictos –allá esos conchasumadres–, pero a los niños había que cuidarlos [...] Al amparo de las brujas y los brujos, gentes ignorantes se entregaban a la adoración a Lucifer, bailaban frenéticas danzas y a veces hacían el amor al revés del común de los mortales, o sea, por el ano o la boca, y tenían agarrones colectivos, creyendo, los muy imbéciles, que de este modo honraban al demonio y a sus secuaces [...] Según esa realidad, el Perú que Toño Azpilcueta quería resucitar no podía renunciar a elementos arraigados en el humus popular de la nación, por mucho que a él lo horrorizaran. Ni a éstos ni a muchos otros, que debían hacer síntesis cada vez más abarcadoras y totales. Ése era el camino, claro, pero ¿cómo integrar el valsecito, la brujería y el satanismo? (Vargas Llosa, *Le dedico* 275-276)

La integración de los problemas que ocupan la escritura de *Lalo Molino* y *la revolución silenciosa*, como la integración del Perú gracias a la música, son las utopías que aborda *Le dedico mi silencio*. El silencio de Molino, el héroe total, expresa el opuesto absoluto del verborreico sueño de Azpilcueta, el *héroe discreto* y falible de la ficción, quien lanza una tercera edición de su libro que es un completo fracaso y una “irracional desmesura” (Vargas Llosa, *Le dedico* 286). Vargas Llosa contrapone ambos sueños y nos ofrece su propia visión, compuesta de silencio y exceso, de un resurgimiento nacional imposible, pero materializable en la ficción novelesca.

Conclusiones

Le dedico mi silencio es la *novela final*, y también la novela que cierra el ciclo de héroes discretos en la narrativa de Vargas Llosa. Los sueños en abismo de Toño Azpilcueta y Lalo Molino se enmarcan en la narración omnisciente de una voz que puede identificarse con la del autor de la novela, y señalan la prefiguración y la transfiguración de la imaginación social, cultural y emocional de un Perú (im)posible. La novela indaga en la relación dialéctica que se establece entre ideología y utopía, y exhibe el carácter distópico que es inherente al sueño de la reconstrucción nacionalista. La utopía de Azpilcueta, nostálgica, restauradora y retrotópica, se plasma en la heterotopía textual que imagina *Le dedico mi silencio*, y señala los cruces entre música y literatura, expresiones artísticas intrínsecamente utópicas: el silencio profundo de Molino es el sueño que la música atisba y que consiste en una imaginación infranqueable, pero que la literatura intenta permear. Azpilcueta pierde el rumbo de regreso al *nostos* perdido en un pasado irrecuperable cuando su proyecto se convierte en un afán totalizador de reconstrucción verbal. Molino y Azpilcueta transitan por diferentes avenidas de un mismo sueño, pero el primero se configura como el *héroe total* mientras que el segundo alcanza la dimensión de un *héroe discreto* cuando la vida le enrostra la mediocridad de un presente que exige sueños modestos. “Le dedico mi silencio”, la frase con la que Molino se despide de Cecilia Barraza, es también el título de la novela que Vargas Llosa escribe y el mecanismo de defensa de Azpilcueta cuando vuelve a la condición de intelectual proletario que poseía al inicio del texto; ese silencio, expresado o sugerido, es la música que acompaña la novela y que, a pesar de la nostalgia por la imposibilidad del retorno, es la ‘dedicatoria final’ de Vargas Llosa: una novela de utopías discretas, pero tenaces; un texto aparentemente menor en su ambiciosa obra narrativa y, por consiguiente, eventualmente subvalorado como sucede con los sueños particulares, pero que señala un lugar

concreto de realización en un trazo que, tras la muerte del autor, se proyecta hacia los lectores que oirán ese silencio cuando lean sus páginas.

Referencias bibliográficas

Ainsa, Fernando. *La reconstrucción de la utopía*. México: Correo de la Unesco. 1997. Impreso.

Alonso, María Nieves, Blum, Andrea, Cerda, Kristov, Cid, Juan, Oelker, Dieter, Sánchez, Marcelo, Triviños, Gilberto, & Villavicencio, Manuel. (2005). "Donde nadie ha estado todavía: utopía, retórica, esperanza". *Atenea*. 491. 2005. 29-56. [Impreso](#).

Bauman, Zygmunt. *Retrotopía*. Barcelona, España: Paidós. 2017. Impreso.

Bloch, Ernst. *¿Despedida de la utopía?* Madrid, España: A. Machado Libros. 2017. Impreso.

Boym, Svetlana. *El futuro de la nostalgia*. España: Machado Grupo de Distribución. 2015. Impreso.

Cajandilay, Eduardo. "Le dedico mi silencio de Vargas Llosa, M. (2023). *Syntagmas*. Vol. 3, N° 1. Enero-junio 2024. 195-199. Impreso.

Cruz, Juan. "Mario Vargas Llosa sobre su última novela: "Es casi la que más cariño me despierta". 2023. Web 1 Oct. 2025. https://www.clarin.com/cultura/mario-vargas-llosa-ultima-novela-carino-despierta_0_ek0kGSDwiI.html

De la Jara, Roxana. "¿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". *Argus-a Artes y Humanidades*. Vol. XIII, 51. 2024. 1-29. Impreso.

Esteban, Ángel. "Mario Vargas Llosa, entre las utopías arcaicas y las liberales". *Cultura Latinoamericana*. Vol. 42, número 2, julio-diciembre 2025: 112-130. Impreso.

Foucault, Michael. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión. 2010. Impreso.

Giannini, Humberto. "El lugar propio de la utopía". *Atenea*. 491. 2005: 11-22. [Impreso](#).

- Guerrero, Omar. Reseña *Le dedico mi silencio* de Mario Vargas Llosa, “La última novela de Mario Vargas Llosa”. 2023. 1 Sept. 2025. <https://elhablador.com/blog/2023/12/29/resena-le-dedico-mi-silencio-2023-de-mario-vargas-llosa/>
- Mannheim. Karl. *Ideología y utopía. Introducción a la sociología del conocimiento*. México: Fondo de Cultura Económica. 2004. Impreso.
- Martínez, María Luisa. *La trampa de los sueños: la narrativa de Mario Vargas Llosa*. Concepción, Chile: Editorial Universidad de Concepción. 2013. Impreso.
- Noriega, Pedro. “Mario Vargas Llosa: ¿Quién es la cantante de música criolla que lo enamoró con su voz e inspiró su último libro?”. 2025. Web. 1 Oct. 2025. <https://www.infobae.com/peru/2025/04/19/mario-vargas-llosa-quien-es-la-cantante-de-musica-criolla-que-lo-enamoro-con-su-voz-e-inspiro-su-ultimo-libro/>
- Olivares, P. “El héroe discreto”. 2021. 1 Sept. 2025. <https://www.enestadocritico.com/critica-literatura/el-heroe-discreto/>
- Orwell, George. 1984. Buenos Aires, Argentina: Lumen. 2021. Impreso.
- Pacheco, Bettina. (2024). “*Le dedico mi silencio*. Mario Vargas Llosa”. *Contexto*. Vol. 28, nº 30. 2024. 224-227. Impreso.
- Ricoeur, Paul. *Ideología y utopía*. Barcelona, España: Editorial Gedisa. 2006. Impreso.
- Vargas Llosa, Mario. *Le dedico mi silencio*. Santiago de Chile: Alfaguara. 2023. Impreso.
- Vargas Llosa, Mario. *La tía Julia y el escribidor*. Madrid: Punto de Lectura. 2008. Impreso.
- Vargas Llosa, Mario. (2023). “Mario Vargas Llosa habla sobre su última novela *Le dedico mi silencio*”. 2024. Web. 1 Sept. 2025. <https://forbes.co/2023/10/28/forbes-life/entrevista-mario-vargas-llosa-novela-le-dedico-mi-silencio>
- Vargas Llosa, Mario. “Mario Vargas Llosa: la realidad y la utopía”. 2010. Web. 1 Sept. 2025. <https://www.nexos.com.mx/?p=13998>

- Vargas Llosa, Mario. “¿Un champancito, hermanito?”. 2024. Web. 1 Sept. 2025. <http://blog.pucp.edu.pe/blog/fernandotuesta/2024/04/28/un-champancito-hermanito-por-mario-vargas-llosa/>
- Vargas Llosa, Mario. “Un viaje personal por *Le dedico mi silencio*: la última novela de Mario Vargas Llosa”. Web. 1 Oct. 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=qhqu4m8Gn8>
- Vargas Llosa, Mario. “Los vientos”. 2021. Web. 1 Oct. 2025. <https://letraslibres.com/ficcion/los-vientos/>