

UNIVERSIDAD NACIONAL DANIEL ALCIDES CARRIÓN

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

ESCUELA DE FORMACIÓN PROFESIONAL DE EDUCACIÓN

SECUNDARIA



T E S I S

**Valor literario de la música cerreña en los carnavales de
antaño de Cerro de Pasco**

**Para optar el título profesional de:
Licenciada (o) en Educación
Con Mención: Comunicación y Literatura**

Autores:

Bach. Vivian Rebeca CHAVEZ SOVERO

Bach. Victor Angel ESPINOZA CAPCHA

Asesor:

Dr. Pablo Lenin LA MADRID VIVAR

Cerro de Pasco – Perú - 2024

UNIVERSIDAD NACIONAL DANIEL ALCIDES CARRIÓN

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

ESCUELA DE FORMACIÓN PROFESIONAL DE EDUCACIÓN

SECUNDARIA



T E S I S

**Valor literario de la música cerreña en los carnavales de
antaño de Cerro de Pasco**

Sustentada y aprobada ante los miembros del jurado:

Dr. Teófilo Félix VALENTIN MELGAREJO
PRESIDENTE

Mg. Ulises ESPINOZA APOLINARIO
MIEMBRO

Mg. Moisés AGUSTIN CRISTÓBAL
MIEMBRO



Universidad Nacional Daniel Alcides Carrión
Facultad de Ciencias de la Educación
Unidad de Investigación

INFORME DE ORIGINALIDAD N° 109 - 2024

La Unidad de Investigación de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional Daniel Alcides Carrión ha realizado el análisis con exclusiones en el Software Turnitin Similarity, que a continuación se detalla:

Presentado por:

CHAVEZ SOVERO, Vivian Rebeca y ESPINOZA CAPCHA, Victor Angel

Escuela de Formación Profesional:

Educación Secundaria

Tipo de trabajo:

Tesis

Título del trabajo:

Valor literario de la música cerreña en los carnavales de antaño de Cerro de Pasco

Asesor:

LA MADRID VIVAR, Pablo Lenin

Índice de Similitud:

6%

Calificativo:

Aprobado

Se adjunta al presente el informe y el reporte de evaluación del software Turnitin Similarity.



Firmado digitalmente por VALENTIN
MELGAREJO Teofilo Felix FAU
20154806048 soft
Motivo: Soy el autor del documento
Fecha: 21.05.2024 13:09:00 -05:00

DEDICATORIA

A mi amada madre, Reyna Sovero Camarena, aunque ya no esté físicamente presente. Tu amor incondicional y tu guía han sido mi inspiración constante a lo largo de este arduo camino académico. Cada paso que he dado en esta tesis ha estado impregnado de tu sabiduría y fortaleza. Aunque no puedo abrazarte físicamente, siento tu presencia en cada página escrita y en cada logro alcanzado. Gracias, mamá, por tu apoyo eterno desde el cielo. Este logro es tuyo tanto como mío, y siempre llevaré en mi corazón tu amor y tus enseñanzas.

Vivian Chavez.

La presente tesis está dedicada a Dios, a mi madre Paulina Capcha Jara y hermanos Hipólito, Jonathan quienes han creído en mí siempre, dándome ejemplo de superación, humildad y sacrificio; enseñándome a valorar todo lo que tengo y nunca rendirme en la vida.

Victor Espinoza.

AGRADECIMIENTO

Queremos agradecer a todas las personas que nos han ayudado en la realización de nuestra tesis. A nuestros padres, quienes con su apoyo incondicional nos han dado las fuerzas para continuar. A la biblioteca Municipalde Cerro de Pasco, a nuestro asesor, quien con su dedicación ha conducido con rigor esta tesis.

RESUMEN

El objetivo general de la tesis fue el de analizar el valor literario de la música cerreña manifestada en los carnavales de antaño en Cerro de Pasco. Música que ha perdurado en el tiempo y tiene un valor literario muy importante que hace que sus letras se sigan interpretando hasta la actualidad. Metodológicamente nos apoyamos en las estrategias del enfoque cualitativo, especialmente en el análisis bibliográfico, documental o análisis del discurso; con ello, se ha planteado una serie de reflexiones acerca del valor literario de la música cerreña. Se ha identificado las canciones más importantes. Los resultados muestran el valor literario de la música cerreña en los carnavales de antaño de Cerro de Pasco, de la misma manera como los compositores musicales reflejan la vida del minero enclavado en el trabajo de los socavones, una vida de dolor y sufrimiento que padecen en las minas; a la vez, describen la vida cotidiana de los pobladores de la ciudad, sus conductas amorosas, enamoradizas, su fino humor y sarcasmo para reflejar la vida del poblador cerreño. Asimismo, los resultados muestran el uso del lenguaje retórico en las composiciones musicales. Todo ello ha demostrado que la música cerreña tiene características propias que la diferencian de los estilos y melodías de las demás manifestaciones musicales del Perú y que hasta hoy está vigente a pesar que muchas de sus composiciones se han creado hace casi cien años para los concursos carnavalescos de la época.

Palabras Clave: Música cerreña, carnavales, huaynos, mulizas.

ABSTRACT

The general objective of the thesis was to analyze the literary value of Cerro music manifested in the carnivals of yesteryear in Cerro de Pasco. Music that has endured over time and has a very important literary value that means its lyrics continue to be interpreted to this day. Methodologically we rely on the strategies of the qualitative approach, especially on bibliographic, documentary analysis or discourse analysis; With this, a series of reflections have been raised about the literary value of Cerro music. The most important songs have been identified. The results show the literary value of Cerro music in the ancient carnivals of Cerro de Pasco, in the same way that musical composers reflect the life of the miner immersed in the work of the mines, a life of pain and suffering that they suffer in the mines; At the same time, they describe the daily life of the city's residents, their loving, infatuated behaviors, their fine humor and sarcasm to reflect the life of the Cerreño residents. Likewise, the results show the use of rhetorical language in musical compositions. All of this has shown that Cerreña music has its own characteristics that differentiate it from the styles and melodies of the other musical manifestations of Peru and that it is still valid today despite the fact that many of its compositions were created almost a hundred years ago for carnival competitions. of the time.

Keywords: Cerreña music, carnivals, huaynos, mulizas.

INTRODUCCIÓN

Estudiar la música cerreña, especialmente la calidad de las letras desde el aspecto literario, es uno de los temas poco investigado en los estudios sobre la literatura, y por qué no decir, en las investigaciones realizadas en la Universidad Daniel Alcides Carrión. Si se repasa las canciones que se han creado a lo largo de la historia, especialmente en los primeros treinta años del siglo XX, nos vamos a dar cuenta que, los compositores cerreños han demostrado un gran trabajo artístico, una conciencia por el arte de hacercanciones, por dotarle a sus letras de un contenido literario para que perdure enel tiempo. Por ello, el tema es un compromiso para investigar y otorgar el valor correspondiente desde la academia, tratando de establecer valores literarios a las canciones cerreñas, especialmente a los huaynos y mulizas de antaño, que es el tema de la investigación.

El título de la tesis *Valor literario de la música cerreña en los carnavales de antaño de Cerro de Pasco* se ha dividido en cuatro capítulos. El primer capítulo el de la introducción, se remite a lo que se ha trabajado en el proyecto de investigación, la identificación y determinación del problema, asimismo, se redactó los objetivos y se hizo conocer la importancia y justificación de la tesis, a la vez se informó sobre las limitaciones que se han presentado en el trabajo. En el capítulo II, se trabajó el marco teórico, repasando los antecedentes de estudio que se han hecho antes de la investigación, desde el marco internacional, nacional y local; luego se investigó los fundamentos teóricos que van a respaldar la tesis. Es así que se repasó los conceptos de la música y su relación con la poesía. Se revisó las principales composiciones musicales que se han hecho en Cerro de Pasco. La revisión bibliográfica mostró el lugar histórico y el grado de relevancia que han adquirido en el tiempo los huaynos y mulizas cerreñas; luego se definió algunos términos que son laves dentro del estudio. En el Capítulo III, se proporcionó información sobre la metodología de investigación utilizada y en el capítulo IV, se desarrolló la tesis propiamente dicha: La sistematización de la información recogida, el análisis literario de cadauno de las canciones; con ello,

se demostró que existe un gran valor literario en las composiciones de las canciones cerreñas que ayudan a que perduren en el tiempo, para finalizar con las conclusiones, las recomendaciones, las referencias bibliográficas y la inclusión de los anexos.

Por tanto, expresamos en este primer capítulo, cómo se ha planificado la tesis desde la identificación de los problemas, objetivos e importancia de la investigación.

ÍNDICE

DEDICATORIA	
AGRADECIMIENTO	
RESUMEN	
ABSTRACT	
INTRODUCCIÓN	
ÍNDICE	

CAPÍTULO I

PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

1.1. Planteamiento del problema	1
1.2. Delimitación de la investigación	3
1.3. Formulación del problema.....	4
1.3.1. Problema general	4
1.3.2. Problemas específicos	4
1.4. Formulación de objetivos	4
1.4.1. Objetivo general	4
1.4.2. Objetivos específicos.....	4
1.5. Justificación de la investigación	5
1.6. Limitaciones de la investigación.....	5

CAPITULO II

MARCO TEORICO

2.1. Antecedentes de estudio	7
2.1.1. A nivel internacional	7
2.1.2. A nivel nacional	8
2.1.3. A nivel local	9
2.2. Bases teóricas – científicas.....	11
2.2.1. El huayno como género musical.....	11
2.2.2. El huayno tradicional peruano	13

2.2.3. El huayno contemporáneo peruano.....	15
2.2.4. La música cerreña.....	16
2.2.5. Sobre los carnavales cerreños.....	23
2.2.6. La hermenéutica literaria como base para la interpretación de la música cerreña.....	25
2.3. Definición de términos conceptuales.....	26
2.3.1. La música cerreña.....	26
2.3.2. El huayno.....	27
2.3.3. La muliza.....	27
2.3.4. Los carnavales de Cerro de Pasco.....	28
2.4. Enfoque filosófico – epistémico.....	29

CAPITULO III

METODOLOGIA Y TECNICAS DE LA INVESTIGACION

3.1. Tipo de investigación.....	31
3.2. Nivel de investigación.....	32
3.3. Característica de la investigación.....	32
3.4. Método de investigación.....	32
3.5. Diseño de investigación.....	33
3.6. Procedimiento de muestro.....	33
3.6.1. Población.....	33
3.6.2. Muestra.....	33
3.7. Técnicas e instrumentos de recolección de datos.....	33
3.8. Técnicas de procesamiento y análisis de datos.....	33
3.9. Orientación ética.....	34

CAPÍTULO IV

PRESENTACIÓN DE RESULTADOS

4.1. Presentación, análisis e interpretación de resultados.....	35
4.1.1. Análisis del valor literario de la música cerreña.....	35

4.1.2. Análisis del valor literario de la música cerreña que se manifiesta en los huaynos en los carnavales de antaño en Cerro de Pasco.....	37
4.1.3. Análisis del valor literario de la música cerreña que se manifiesta en las mulizas en los carnavales de antaño en Cerro de Pasco.....	47
4.2. Discusión de resultados.....	53
4.2.1. Los carnavales cerreños como escenario de divulgación de la música cerreña.....	54
4.2.2. Privilegio del tema del dolor y el sufrimiento.....	54
4.2.3. Retratos de la vida cotidiana de Cerro de Pasco.....	55
4.2.4. La ironía popular.....	56
4.2.5. La tipicidad de la música cerreña.....	57

CONCLUSIONES

RECOMENDACIONES

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANEXOS

CAPÍTULO I

PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

1.1. Planteamiento del problema

La música, como las artes son tan antiguas como el hombre; desde las primeras civilizaciones de la humanidad, siempre se ha formado en el ser humano el gusto por las artes y la música; así, se puede vislumbrar en las primeras formas de vida civilizada de Egipto, Mesopotamia, la India y zonas de Europa, muestras del arte y música, cuyas evidencias son los instrumentos de viento y cuerda que se han registrado en la historia. Sin embargo, América no ha sido ajena al gusto por la música; por el contrario, a la par de los europeos, africanos y asiáticos, con similar calidad, se han identificado muestras del gusto por la música en las primeras civilizaciones americanas, caso el Perú. Se tiene registro que en Caral, la población más antigua de América (3,000 años antes de Cristo) se encontraron muestras de las primeras antaras y quenás con tres y cuatro orificios que servían para hacer música; la identificación de estos instrumentos musicales de viento, testifican que en Caral, ya se hacía música para acompañar las celebraciones y rituales religiosos como para alegrar a la población en sus festividades y vida cotidiana; posteriormente estos instrumentos evolucionarán en el periodo pre incaico, como en el incanato para la definitiva forma de la quena con siete orificios y uno en el lado posterior donde

se puede ya ejecutar todas las notas musicales. Por tanto, el Perú, es un país, cuya tradición musical es reconocida desde los cantos harawis o takis que se ejecutaban en el imperio incaico y se prolonga hasta la colonia y época contemporánea como la manifestación artística más emblemática del pasado peruano.

Cerro de Pasco, la ciudad minera que inicia sus actividades extractivas hacia 1567 en el periodo colonial, no ha sido ajeno a este proceso. Ya, desde la llegada de los españoles, trajeron sus costumbres y artes para seguir perennizando sus costumbres en el periodo colonial; así se adaptaron muchas formas artísticas como la chunguinada, las danzas folclóricas, especialmente entre ellos la música que tomó un estilo propio e inconfundible como es la muliza y el huayno cerreño.

Para que perdure esta forma artística tuvo que aparecer los fenómenos sociales y artísticos de masa; es así, que desde 1880, en Cerro de Pasco, se recuerda los famosos carnavales cerreños que se instalan para la algarabía de la población y donde se muestra formas de diversión popular y a la vez, muestras de creación artística y euforia popular. De tal manera que se institucionaliza en Cerro de Pasco los carnavales como una gran fiesta anual que se llevaba siempre en los meses de invierno (febrero - marzo) como haciendo coincidir el calendario que rige la vida de los hombres e indicado como fiestas en todo el Perú. Los carnavales cerreños han sido reconocidos por los estudiosos como la manifestación más importante dentro del año en Cerro de Pasco y su grado de importancia radica en que se hacían en antaño (la segunda y tercera década del siglo XX) grandes concursos carnavalesco de la mejor muliza y huayno cerreño, que se premiaba a los compositores y músicos y este concurso significaba el trabajo de los poetas y artistas que competían con gran calidad y esmero para ganarse el premio. Fruto de este concurso, cada año se registraba significativas composiciones musicales, tanto en muliza como en huayno y así, estas

composiciones se difundían a través de los bandos carnavalescos y el pueblo los cantaba y los guardaba en su memoria como símbolo de la creación musical de Cerro de Pasco.

Lamentablemente, existen muy poquísimos estudios para revalorar la música cerreña, estas composiciones que eran símbolos en antaño, poco a poco se van perdiendo y cayendo en el olvido por falta de registros musicales y traspararlo al pentagrama para que no se pierda de la memoria popular; asimismo, es importante hacer un estudio del valor y significado literario de sus letras, de sus mensajes y del discurso poético que encierran dichas composiciones; es urgente guardar este legado histórico para que las nuevas generaciones sepan que aquí en Cerro de Pasco, hubo una gran actividad artística y creación literaria que es necesario valorarlo casi a más de cien años de haberse compuesto dichos textos musicales; de allí que nuestro proyecto de investigación de tendencia cualitativa enfoca este problema y trata de enfatizar su revalorización artística y literaria; de allí que formulamos problemas que acarrearán la investigación.

1.2. Delimitación de la investigación

De acuerdo con las disposiciones que se emanan en el Reglamento de Grados y Títulos vigente (2022) la tesis es de enfoque cualitativo, cuyo carácter principal es eminentemente bibliográfico con énfasis en la revisión documental, por lo que se delimitó investigar el valor literario de la música cerreña y Los carnavales en Cerro de Pasco. Por un lado, el trabajo analizar e interpreta cuáles son los valores literarios que tienen los huaynos y mulizas de antaño. Para este caso se ha delimitado el tiempo entre las tres primeras décadas del siglo XX, sólo mulizas y huaynos más importantes que se han registrado en los pocos textos que existen; luego se revisó la importancia de los carnavales cerreños de antaño, aquellos en los que se hacían los concursos artísticos y en los cuales participaban memorables poetas y literatos de nuestro medio. Este proceso

histórico que delimitamos, sirvió para interpretar su valor y significado que es el objetivo central de nuestra investigación.

Por otro lado, la tesis prioriza la revisión documental, por lo que se registró en, los documentos históricos, las mulizas y huaynos de antaño y aquellas que todavía se cantan en la actualidad. No se ha realizado encuestas a los estudiantes ni se ha utilizado la estadística para demostrar la hipótesis; eso es propio de la investigación cuantitativa; la investigación se enfocó de acuerdo con lo que determina las investigaciones cualitativas, un conjunto de reflexiones sobre el valor literario de los huaynos y mulizas de antaño en Cerro de Pasco. Esta postura nos permite que las nuevas generaciones puedan saber la significancia de estas composiciones y perduren en el tiempo para que no los borren la historia.

1.3. Formulación del problema

1.3.1. Problema general

¿Cuál es el valor literario de la música cerreña que se manifiesta en los carnavales de antaño en Cerro de Pasco?

1.3.2. Problemas específicos

- a. ¿Cuál es el valor literario de la música cerreña que se manifiesta en los huaynos en los carnavales de antaño en Cerro de Pasco?
- b. ¿Cuál es el valor literario de la música cerreña que se manifiesta en las mulizas en los carnavales de antaño en Cerro de Pasco?

1.4. Formulación de objetivos

1.4.1. Objetivo general

Analizar el valor literario de la música cerreña manifestada en los carnavales de antaño en Cerro de Pasco.

1.4.2. Objetivos específicos

- a. Analizar el valor literario de la música cerreña que se manifiesta en los huaynos en los carnavales de antaño en Cerro de Pasco.

- b.** Analizar el valor literario de la música cerreña que se manifiesta en las mulizas en los carnavales de antaño en Cerro de Pasco.

1.5. Justificación de la investigación

Son poquísimos los estudios que se han desarrollado sobre la importancia de la música cerreña en la vida de la población y el registro musical de la región Pasco; asimismo, este dato se agrava cuando tampoco se estudia el valor que ha significado la realización de los carnavales cerreños que datan desde finales del siglo XIX. Por tanto, es un tema de trascendencia por la importancia que ha significado los huaynos y mulizas en la vida de la población y que a veces se canta en la actualidad sin conocer a sus autores y sin saber la historia de su origen. Por ello se ha escogido como tema de investigación desarrollar un conjunto de interpretaciones para valorar el origen y registrar el valor literario de la música cerreña. En tal sentido, se justifica la tesis porque orienta la lectura a los jóvenes de la música cerreña. Por otro lado, se enfatiza en el valor literario que encierran los huaynos y mulizas dignas de ser registradas en un libro porque sus creadores fueron grandes compositores que plasmaron en sus creaciones musicales de la población de antaño de Cerro de Pasco.

1.6. Limitaciones de la investigación

Una de las limitaciones que se presentó al emprender esta investigación es la carencia de muchos registros bibliográficos que han estudiado este fenómeno. En las bibliotecas de la ciudad no se ha encontrado mucha información; por ejemplo, en la biblioteca municipal de Cerro de Paso, existen algunos libros, pero específicamente no hablan sobre los temas que se ha tratado; sin embargo, se sabe que existen evidencias de fuentes de algunos ensayos escritos en la época, pero que no están en las bibliotecas de la ciudad; por ello, se ha acudido a los especialistas y literatos de la ciudad para pedir su apoyo y registrar las fuentes que nos permitan hilvanar nuestras ideas de este

proyecto, felizmente, algunos de ellos no han proporcionado información valiosa que nos ha servido para esta investigación.

Por otro lado, todavía no hay una atención regular en la biblioteca de nuestra universidad, no se puede hacer la consulta a los textos que tienen allí, recién están regularizando su atención después de la pandemia del COVID 19; lo mismo sucede con otras fuentes de consulta. Asimismo, en la biblioteca virtual, existen pocos textos digitalizados sobre los carnavales de Cerro de Pasco, este problema se superó con los textos que proporcionaron los investigadores de la ciudad y por la generosidad de algunos pobladores de antaño que todavía siguen vivos.

CAPITULO II

MARCO TEORICO

2.1. Antecedentes de estudio

2.1.1. A nivel internacional

Prati Caros (1993) en su trabajo académico “El carnaval y sus rituales: Algunas lecturas antropológicas”: Algunas lecturas antropológicas”, donde hace una revisión de la importancia del carnaval desde la significancia antropológica; en las cuales desarrolla las ideas de los rituales cósmicos del carnaval, que viene desde la cultura romana, los rituales de la fertilidad, que debe ser analizada como sinónimo de abundancia, los rituales de la inversión, todos festejados bajo los principios de la comicidad, los rituales de la ostentación, donde reina la inversión y la competencia para realizar bajo carros alegóricos y todo tipo de disfraces para su escenificación. Concluye el autor que en los carnavales se percibe la extraordinaria complejidad que difícilmente se deja encorsetar en clisés más o menos estereotipadas.

Arévalo (2009) en su trabajo: “Los carnavales como bienes culturales intangibles. Espacio y tiempo para el ritual”, donde explica lo siguiente:

El texto aborda la significación social y simbólica de los rituales festivos, y especialmente los carnavales, como bienes culturales intangibles. Desde una perspectiva novedosa se abordan teóricamente y revisan

críticamente algunos de los planteamientos más originales formulados por las ciencias sociales, especialmente por la antropología y la semiótica. La base empírico-etnográfica procede del trabajo de campo que dirigí y realicé, entre 1999 y 2001, en el marco del proyecto intitulado: El patrimonio festivo en Extremadura (Tiempo y espacio para el ritual) (p. 2).

2.1.2. A nivel nacional

Carrasco (2022) en su trabajo: “Análisis del huayno moderno: la organización rítmica interpretada desde lo tradicional”, en cuyo resumen sintetiza:

El presente trabajo tiene su inicio en la exploración bibliográfica acerca del huayno en el Perú, proceso en el que se evidenciaron las carencias teóricas musicales en los mismos cultores residentes en Lima que pertenecían a conjuntos de folclore de instituciones privadas y gestionadas por el Estado. Estos cultores solo respondían de forma interpretativa los huaynos que provenían de sus zonas. Por lo tanto, esta tesis plantea el trabajo comparativo de los diferentes huaynos en el Perú, los cataloga de acuerdo con su base rítmica y toma como base fundamental las alturas sonoras encontrados en los instrumentos acompañantes de cuerda, que en otros casos se encuentran en los instrumentos de percusión y coinciden rítmicamente en ambos. Entonces, hemos incluido referentes importantes del huayno peruano que consideramos esenciales para el análisis musical de nuestro trabajo. Los hemos tomado de diferentes producciones discográficas y de la bibliografía escrita acerca de la producción y comercialización del huayno en la segunda mitad del siglo XX. En adelante, los nuevos cultores presentarán sus propuestas musicales con los ritmos del huayno «antiguo» estudiados y plasmados en los huaynos «modernos». En conclusión, el análisis realizado ayudará a comprender cómo los nuevos

intérpretes del huayno —y por qué no decirlo, de otros géneros musicales— mantienen las rítmicas de los huaynos tradicionales, con el propósito de ubicarse en el contexto andino o peruano. (p.2).

Ingaroca (2018) en su trabajo: “La historia de la Muliza en la Provincia de Tarma”, resalta que los arrieros argentinos conectaron a los pobladores, antes del origen de la muliza. La creación de una intendencia administrativa congregó a varias personas, originando la muliza. De la misma manera, afirma que la gente de Tarma practicaba la Chimaycha que, al relacionarse con la Vidalita argentina, dio paso al nacimiento de la muliza.

2.1.3. A nivel local

Bernal (1978) en su libro *La muliza cerreña*, aborda asuntos sobre la muliza cerreña. Es el primer estudioso de la muliza cerreña quien sentó las bases teóricas modernas de su estudio desde la perspectiva moderna los valores de la muliza cerreña. Según Salazar (2014) los aportes fundamentales que hace Bernal sobre la muliza son las siguientes:

- a. “Traza un método de análisis para desentrañar el origen de la muliza cerreña donde sostiene la tesis que la muliza es canción de muleros; se forma en un proceso histórico entre 1700 a 1800 producto del arrieraje y el negocio de mulas que venían desde Argentina al centro del Perú¹. Para Bernal existen tres espacios donde con mayor intensidad se difundió la muliza: Cerro de Pasco, Tarma y Jauja. Cada una de estas expresiones musicales difiere uno del otro en la temática y en la música”.

¹ El arriero mulero jugó un papel fundamental en la creación de la muliza, en sus largas jornadas de travesía desde el norte argentino al centro del Perú, en noches de descanso o en el trayecto, expresaban canciones al compás de las guitarras, cuyas composiciones espontáneas las expresaban en cantinas o casas de hospedaje que eran asumidas por los pobladores cerreños. Bernal sostiene que los muleros eran argentinos y peruanos. Los argentinos traían especialmente canciones como la vidala que fue asimilada por los arrieros peruanos y como todo proceso de creación folclórica, la vidala se transformó en muliza. Más tarde, los poetas y cantores cerreños expresaron este género musical en los carnavales con gran éxito y se difundió en la población del centro del Perú. (Bernal 1978: 60-64).

- b. “Realiza un registro considerable de muchas mulizas de Cerro de Pasco y Tarma que se difundieron en los carnavales cerreños y los periódicos de la ciudad desde 1889 hasta 1940. Clasifica las mulizas por la temática de sus versos en cinco grandes secciones: Quejas, amatorias, sociales, irónicas y líricas. Alguna de estas melodías de mulizas cerreñas se registra en el pentagrama para que perdure y no se pierda en la oralidad y el olvido”.
- c. “Postula que la música folclórica peruana, especialmente en Pasco, no viene nítidamente del pasado incario sino de una mixtura con la música española que se fusionaron a través del tiempo descartando la posibilidad de que la muliza cerreña sea originariamente andina; más bien propone sus influencias que viene de la tradición folclórica árabe como el zéjel, el romance español, la “vidala” argentina que se asimilan en la muliza como canción testimonial de muleros”.
- d. “Contribuye a la investigación histórica del carnaval cerreño, de su manifestación popular y de los textos literarios irónicos y burlescos que se difundían a través de los “bandos carnavalescos” (p. 279)

Pérez (1994) en su libro Folclore literario del Cerro de Pasco, registra una cantidad considerable de huaynos y mulizas, la mayor parte recogidas del libro de Dionicio Rodolfo Bernal, pero también escogidas de los bandos carnavalescos que se distribuían en las calles de Cerro de Pasco en los carnavales. Su mérito es haber hecho ese registro de huaynos que se iban perdiendo en el olvido.

Casquero (1984) realiza un estudio, en su libro, La muliza cerreña, sobre la muliza y sus características, también hace un registro de las mejores mulizas cerreñas, una de ellas que viene desde 1889, clasificándolo por géneros y temas. Este es un valioso documento que sirvió para la realización de la tesis.

2.2. Bases teóricas – científicas

2.2.1. El huayno como género musical

El huayno es el género musical más importantes del mundo andino en el Perú, parte de Bolivia y Argentina. Su historia se remonta al periodo pre hispánico, a la música que se cantaba en las ceremonias religiosas y cotidianas del antiguo Perú, pero que en su proceso histórico ha sufrido significativas transformaciones cuyo producto es ahora el huayno moderno que se difunde en todo el Perú. Existen muchos trabajos antropológicos que pretender dar sentido a la evolución del Huayno peruano, pero muy pocos con rigor científico y explicación musical. Por ello, la presente tesis no abarca el campo antropológico ni explicación musical del pentagrama ni musical; el estudio se centra en el valor literario que sus composiciones en un periodo clave de la historia de Cerro de Pasco. Los carnavales, eran los espacios de difusión del huayno y que se ha convertido el periodo de esplendor y florecimiento de este género musical para Cerro de Pasco. Por lo tanto, es importante, recoger algunas premisas teóricas de los estudios que han tratado de encontrar las raíces del huayno peruano.

El término huayno proviene del quechua que significa varias cosas; entre ellas: Huailas, en el Valle del Mantaro, más usado en el centro del Perú: Wuayñu en Cusco y Ayacucho y es un género musical propio de esas regiones. El huayno también se refiere al baile con mucho zapateo y según Loyola y Cádiz (s.f.) quienes citan el vocabulario aymara de Ludovico Bertonio la palabra wayñu que significa danza o sarao, asimismo, Loyola y Cádiz recuerdan que la argentina, la etnomusicóloga, Isabel Aretz en sus estudios ha afirmado que el huayno abarca desde el norte de Argentina hasta el Ecuador.

Es especialmente común a lo largo del Perú, el occidente de Bolivia, el norte de Argentina y el norte grande de Chile: Se dice que fue practicado antes de la llegada de los españoles, incluso por las culturas pre incaicas porque existen testimonios de instrumentos musicales que se han encontrado, incluso

desde la cultura Caral, que es la más antigua civilización de América (5,000 años atrás). Aunque existen muy pocos registros por parte de los cronistas, se dice que fue practicado por una variedad de grupos étnicos que conformaban el Tahuantinsuyo, especialmente el pueblo quechua.

La historia de Huayno se remonta al periodo colonial peruano, como una combinación de música folclórica rural tradicional y música popularailable urbana. El huayno se relaciona con el canto y el baile, en el canto la temática apunta a contar historias de amor, mientras que en baile son los movimientos rítmicos los que la acompañan.

Para Carrasco (2022) el huayno tiene varios nombres:

Los referentes musicales antiguos del huayno son desconocidos. Existe mucha información a manera de testimonio, pero poca información científica dejada por los cronistas de la época virreinal. Uno de los primeros documentos donde encontramos el término huayno es el diccionario quechua de Diego Gonzales Holguín. Él registró muchos términos, entre ellos palabras que incluyen huayno acompañados de sufijos, ya que el quechua es aglutinante. No se encuentra el término huayno sin sufijos ni prefijos. En diferentes lugares del Perú, el huayno tiene muchas denominaciones, que probablemente vienen del mismo tronco musical, pero con el tiempo han cambiado su denominación y han dejado de llamarse huayno [...] El huayno, según Arguedas (1940), ha sido para los pobladores de los Andes la expresión máxima del hondo sentir. Él decía al respecto:

En el waynu ha quedado toda la vida, todos los momentos de dolor, de alegría, de terrible lucha, y todos los instantes en que fue encontrado la luz y la salida al mundo grande en que podía ser como los mejores y rendir como los mejores. El waynu anónimo encuyos versos está el corazón del pueblo, desnudo y visible, el waynu del norte del sur, del oeste y del oriente, de la quebrada y de

la puna alta, del indio de la puna grande, solitario, aislado y dominado por la fuerza y la imagen que en su interior guarda de los 'apus' (montañas); del indio de quebrada, negociante, enamorado y frecuente visita de las ciudades comerciales (Arguedas, 1940, citado en Carrasco, 2022)

2.2.2. El huayno tradicional peruano

Se tiene información por los dibujos de Guamán Poma de Ayala y los textos de El Inca Garcilaso de la Vega, que el huayno es un género musical que viene del periodo pre hispánico. Es un ritmo alegre que acompañaba las festividades agrícolas y religiosas. De allí cuando se hace la clasificación de la poesía quechua, aparece "Wayñu" como el género que interpretaban en el imperio de los incas; sin embargo, hay que reconocer que el conocimiento de los instrumentos musicales en el Perú, datan desde el periodo pre incaico.

Por lo que la tradición musical en el Perú antiguo está comprobada. El descubrimiento de instrumentos musicales como la flauta ya evidencia que estas culturas practicaban la música y el género más difundido en el imperio incaico fue el "Wayñu", que se modificó en el periodo colonial como "waynu" y/o "huayno". De allí que, los instrumentos musicales que servían para acompañar el huayno eran instrumentos de viento (flauta, quena, zampoña, antara) junto a los instrumentos de percusión (tambores, tinyas, etc.).

Ya en el periodo colonial, con la llegada de los españoles, cuya actitud cultural estaba encaminada a los procesos de destrucción de la cultura andina y reemplazarlo por la cultura española, el huayno sufrió modificaciones en su estructura y en el acompañamiento.

José María Arguedas, desde una visión antropológica, manifestó que los nativos peruanos se apropiaron de los instrumentos españoles y lo acomodaron a su servicio. Es así, que fueron los pobladores del ande que, con mayor acierto, incorporaron instrumentos españoles para acompañar las canciones quechuas. Especialmente los instrumentos de cuerda. La guitarra es el instrumento de

cuerda que llegó con los españoles, pero se adaptó en todas las regiones del Perú.

Con similar tiempo llegó la mandolina europea, un instrumento más pequeño que la guitarra, pero de sonido más agudo y con dos cuerdas unidas que es el mismo sonido de la primera, segunda y así sucesivamente. Pero la mandolina cuando llegó a América, los andinos se apropiaron de este instrumento y fabricaron una modificatoria que se va emplear mucho en el acompañamiento del huayno peruano. Por tanto, los andinos se apropiaron del sonido de la mandolina y fabricaron un instrumento más apropiado a sus gustos y lo incorporaron a su folclore para componer canciones donde el ritmo del charango era primordial. Otros instrumentos claves en la difusión del huayno en el mundo andino son el arpa y el violín. Por eso, el arpa fue adaptado a la música indígena, pero especialmente en la música religiosa, para acompañar las misas. En algunas pinturas del siglo XVIII aparecen imágenes de andinos tocando arpa; esto confirma el gran interés que pusieron los indígenas por interpretar el arpa. En la actualidad, el arpa es un instrumento muy utilizado en la música folclórica del Perú, que va desde Anchas, la sierra de Lima, Paso, Huánuco, el sur peruano y parte del norte chico. La mayoría de las canciones de artistas contemporáneas como Dina Paúcar, Sonia Morales, y los más antiguos como los Lucio Pacheco entre otros, el arpa es el instrumento musical que lleva la melodía de sus canciones.

El otro instrumento que mayormente fue adaptado por los indígenas para incorporarlo como acompañamiento de sus canciones fue el violín. Este instrumento muy difundido en Europa, fue traído por los músicos europeos que llegaron al Perú para que puedan hacer música en las iglesias y componer melodías religiosas en los actos solemnes de la iglesia; la población indígena que asistía a las misas, observaba con asombro la ejecución del sonido fino de un violín que quedó prendido en su conciencia. Este instrumento, como cuentan

los cronistas y viajeros extranjeros que visitaron el Perú, de día estaba al servicio de la iglesia, pero en las noches, se escapaba a las cantinas comunes, donde allí se ejecutaba no música religiosa, sino música popular europea: De allí que los andinos asimilaron este sonido, se consiguieron el instrumento, aprendieron a tocar y lo incorporaron en sus melodías propias como el huayno. Como afirma Carrasco (2008): “el violín poco a poco empezó a ser parte de la tradición en los pueblos y algunas zonas urbanas, como lo demuestran los dibujos realizados por Baltazar Martínez de Compagnon”.

2.2.3. El huayno contemporáneo peruano

Es en el siglo XX, donde el huayno adquiere su configuración propia y a la vez se va diversificar en números estilos y formas de interpretar de acuerdo a las regiones del Perú. Hay que entender que no hay un solo huayno peruano. Hay varios estilos de huayno peruano. Este estilo difiere por el uso de los instrumentos musicales en su ejecución. Muchos los hacen sólo con instrumentos de cuerda; en otros lugares se combinan instrumentos de viento con instrumentos de cuerda, en otras, solo con saxofones y sus variantes, en otras con trompetas y trombones, y una mixtura de variantes que hoy en día, los grupos musicales intentan incorporar la modernidad tecnológica de instrumentos electrónicos (guitarras eléctricas, bajo, batería, etc.) como también conservar su tradición. Estas variantes del huayno según las regiones se clasifican huaynos modernos o antiguos; así se habla de huayno ayacuchano, cusqueño, cajamarquino, limeño, huaracino, huancaíno, y por supuesto huayno cerreño.

Una de las características del huayno es que, hasta mediados del siglo XX, su ejecución sólo se hacía con instrumentos tradicionales, las guitarras, el charango, los saxofones, el violín eran instrumentos que podían acompañar sus melodías, y los sonidos graves, eran ejecutados por las cuerdas bajas de la guitarra (quinta y sexta cuerda); sin embargo, a partir de los años ochenta, con la gran migración de las poblaciones rurales a la capital, el huayno se ha

modernizado en su ejecución, los artistas han incorporado la modernidad tecnológica musical; es así que, para estar al nivel de los otros géneros como el rock, la salsa, la cumbia y otros, incorporaron instrumentos eléctricos como la guitarra eléctrica, el bajo electrónico, la batería, el violín y el arpa, todos incorporados con micrófonos disponibles para ser incorporado a un amplificador de sonido. Estos instrumentos le han dado características de masificación popular, de hacer presentaciones ante un gran público y esta actividad ha crecido que, en la actualidad, podemos tener conciertos de artistas de huaynos que puedan llenar hasta 50 mil personas. Por tanto, el huayno moderno, contemporáneo, pese a su diversificación de estilos de acuerdo a cada región, se ha convertido en un producto comercial que ha llegado a todos los estratos sociales y ha roto las barreras de las ciudades. Hoy, en Lima, en los conos y centro de la ciudad, existen espectáculos de artistas que cantan huaynos con la tecnología de estos tiempos para masificar su arte.

Sin embargo, es necesario aclarar que no todos los huaynos tienen el mismo ritmo musical; existen algunos que son de tono rápido como se interpreta en los carnavales ayacuchanos o sureños, otros que son moderados como los huaynos en Cerro de Pasco, Ancash, Cajamarca, otros más lentos, como la tunantada, el huayno de Huancayo; y otras que son las famosas cachuas ancashinas donde el inicio es más lento y termina con un estribillo con un zapateo parecido al Huaylas. Todos estos estilos de huaynos, responden a las características de su región y a la difusión de sus artistas que son divulgados por los masivos medios de comunicación (radio, televisión, etc.).

2.2.4. La música cerreña

a. El huayno cerreño

El huayno cerreño es un género que se deriva del huayno peruano, pero que en Cerro de Pasco adquiere características propias que lo identifican y que difiere sustancialmente del resto de las regiones.

Es una expresión musical que nace de las composiciones de los mineros, de aquellos hombres que trabajan en el socavón cuyas experiencias de vida son plasmadas en sus letras. Los andinos que vinieron de sus pueblos del Chaupihuaranga, del valle del Mantaro de otras provincias afincaron en la ciudad de Cerro de Pasco para trabajar en las minas; ellos, en un proceso histórico, se convirtieron de campesinos a mineros, y es aquí, en la mina donde adoptaron otras formas de relación con sus compañeros trabajadores y la dinámica laboral que significan las minas; de allí que el huayno cerreño adquiere su estructura musical, su composición influenciado por dos grandes corrientes musicales.

Por una parte, la influencia de los europeos que se afincaron en Cerro de Pasco; se sabe que muchos extranjeros vivieron con la compañía americana La Cerro de Pasco Corporation para trabajar como operarios, oficinistas, empleados, para copar la plana administrativa de la mina; estos hombres eran letrados, gente preparada que, en sus ratos de descanso, muchos de ellos se dedicaron a la música. Ellos trajeron la guitarra, el violín, el saxofón, el clarinete, la mandolina que fueron los primeros instrumentos que llegaron a Cerro de Pasco. Con estos instrumentos tocaban música extranjera que, los pobladores de Cerro de Pasco, poco a poco asimilaron y lo introdujeron para tocar huaynos y mulizas.

Por otra parte, la influencia de los campesinos que se convirtieron en mineros. Estos campesinos, trajeron sus costumbres, su música, su tradición que lo compartieron con sus compañeros y en esa mixtura, dieron nacimiento a un estilo de música, un estilo de huayno, que más tarde se llamara huayno cerreño que se fue perfeccionando poco a poco hasta alcanzar su madurez en los

primeros treinta años del siglo XX, donde alcanzó su esplendor y que este estilo nos acompaña hasta ahora en el siglo XXI.

b. Características del huayno cerreño

1. Es una variante del huayno peruano, con matices propios, por una parte, es de tono lento, con una entrada, mayormente cuatro versos de cuatro sílabas y un estribillo, que es una música más acelerada, parecida a la cachua ancashino o al Huaylas huancaíno, compuesta para ser zapateada bajo el influjo del ritmo acelerado.
2. Se toca con instrumentos de cuerda. Principalmente la melodía lo lleva la mandolina, acompañamiento de guitarra, donde uno hace el bordón, y otro el rasgueo. Luego el violín que acompaña la melodía junto a la mandolina. Generalmente un conjunto de música cerreña estaba compuesto por tres guitarras: primera, rasgueo y bordón. Dos violines, primera y segunda (dueto), una mandolina que hacía en una octava más alta la melodía de la primera guitarra. Más adelante con el tiempo se adicionó el saxofón, algunas veces el clarinete y el saxofón soprano.
3. En el huayno cerreño contemporáneo, a partir de los años 80, se incursiona en instrumentos electrónicos como el bajo eléctrico, la batería eléctrica, las guitarras con pastillas para que dichos instrumentos sean ejecutados con ayuda de amplificadores de sonido.
4. Le canta al obrero desarraigado, que sufre las inclemencias del trabajo minero, el sufrimiento en la mina, los peligros que tiene que sortear en los socavones. La añoranza del mundo agrícola, de sus costumbres y tradición andina; le canta al amor no

correspondido, a la amada que se fue, a las añoranzas de un amor perdido y a la vida cotidiana de Cerro de Pasco.

5. El huayno cerreño Tiene una característica de entrada donde se combina las siete notas musicales. Luego sigue la melodía, la voz de los cantantes, el estribillo, con música más veloz, rematando con una tonada de Cachua o Huaylas para el zapateo. Está compuesta para cantar a dos voces: una primera y otro dueto. Con ello se logra un efecto musical importante.

c. La muliza

Dionicio Rodolfo Bernal es uno de los primeros estudiosos peruanos en dar una explicación teórica a los orígenes de la muliza, él, cerreño de nacimiento ha estudiado comparándolo con los otros géneros musicales del mundo. Según Salazar (2014) asevera que, para Bernal:

La muliza es canción de muleros; se forma en un proceso histórico entre 1700 a 1800 y tiene mucho que ver con los arrieros que transportaban gran cantidad de mulas desde el norte argentino: Tucumán, Salta, Corrientes y Jujuy al centro del Perú, especialmente hasta la tablada de Tucle entre Jauja y Huancavelica, Tarma y Cerro de Pasco. Las mulas eran requeridas por los mineros para el transporte de carga del mineral que iba desde Cerro de Pasco hasta Lima, por la ruta de Canta; para ello se necesitaba grandes piaras de mulas que según las fuentes de “Concolorcorvo” se vendían en Cerro de Pasco hasta dos mil mulas diarias. El arriero mulero jugó un papel fundamental en la creación de la muliza, en sus largas jornadas de travesía desde el norte argentino al centro del Perú, en noches de descanso o en el trayecto, expresaban canciones al compás de las guitarras, cuyas

composiciones espontáneas las expresaban en cantinas o casas de hospedaje que eran asumidas por los pobladores cerreños. Bernal sostiene que los muleros eran argentinos y peruanos. Los argentinos traían especialmente canciones como la vidala que fue asimilada por los arrieros peruanos y como todo proceso de creación folclórica, la vidala se transformó en muliza. Más tarde, los poetas y cantores cerreños expresaron este género musical en los carnavales con gran éxito y se difundió en la población del centro del Perú (p. 292).

Hay tres espacios donde con mayor intensidad se produjo la muliza: Cerro de Pasco, Tarma y Jauja. Según Bernal, cada una de estas expresiones musicales difiere uno del otro en la temática y en la música, afirma que “La muliza cerreña es triste”:

Siempre tiene un sentido de queja, que en última instancia es un hondo fatalismo, se queja del dolor del hombre, por sentirse incapaz de dominar el medio geográfico hostil que lo rodea, por no haber logrado conquistar el amor de su serafín por quién muere. Pero la queja sentimental es la queja amorosa, pero que en esencia es alegría, acaso en esto exista algo de andaluz o gitano; y que se canta por la victoria o por el desprecio. De allí que la muliza cerreña canta tristezas, alegrías, anhelos, desesperanzas” (Bernal, 1978: 83, citado por Salazar, 2014, pp. 293).

Otra cosa importante en las apreciaciones de Bernal, según Salazar, es que él. no se atreve a afirmar que la muliza es originaria de Cerro de Pasco, sino que es muy cuidadoso sobre lo que dice (A diferencia de César Pérez Arauco que afirma que la muliza es de origen cerreño). Más bien plantea que la muliza se masificó en el centro del Perú. Esto supone: Cerro de Pasco, Tarma y Jauja.

Claro, las deducciones de otros críticos, desde una posición telúrica, expresan que la muliza pertenece a Cerro de Pasco, algunos autores tarmeños como Pedro Macassi dice que la muliza es de origen tarmeño, y otros que es de Jauja, incluso muchos afirman que la muliza se creó en Huancavelica y Ayacucho.

Ninguna de estas propuestas se debe desechar, adolece todavía un estudio más riguroso sobre el origen de la muliza en el centro andino, rastreando las composiciones de fines del siglo XIX e inicios del siglo XX, comparándolas con las creaciones recientes en más de 150 años de historia. Lamentablemente la bibliografía y datos de esos tiempos son casi inubicable por ahora, es importante hacer notar que los estudiosos del folclore peruano acrecientan su interés por este tema que esperemos en un corto tiempo develen sus misterios. Sin embargo, Bernal es cuidadoso, induce de manera muy sutil que la muliza cerreña es más productiva que la tarmeña; las composiciones son tantas que hace un registro de cada una de ellas, que supera en número a las mulizas tarmeñas y a las escasas mulizas jaujinas. Esta manera sutil de decir las cosas, de manera indirecta, hacen suponer que, por la mayor producción y representatividad, la muliza tendría su origen en Cerro de Pasco. Bernal se inclina a favor de esta tesis, dado a la formación de una tradición tan arraigado en estas tierras, apoyado en las cualidades musicales de sus letras y sus melodías. (Salazar, 2014, p. 294).

d. Influencias en la muliza cerreña

Según el propio Bernal, la muliza no nació de la nada, sino que fue influencia a lo largo de su proceso de formación, por varios géneros musicales, este proceso es rastreado por el investigador cerreño que a continuación mencionamos:

Tiene influencia del Zéjel, que fue una música popularizada en España y que cantaban los juglares más o menos en el siglo XII. Fue un canto más usado en los cantos populares de España, que vino con los árabes cuando conquistaron España. Para corroborar esta propuesta, Bernal copia un zéjel y una muliza y compara las similitudes:

ZEGEL

MULIZA

Pero mi corazón

Y en el más dulce embeleso

está lleno de dulzura

morir de amor a tu lado,

hacia aquella

dulcemente torturado

que me maltrata

por la fiebre de tus besos(Salazar, 2014,

p. 286).

Asimismo, tiene influencia de la vidala, música que se popularizó en Argentina y que llegó al Perú a través de los muleros gauchos que venían a Cerro de Paso con sus grandes caravanas de mulas. Lo que lo emparenta es que ambas canciones se ejecutaban en época de carnavales como cantares populares y ambas no están hechas para ser bailadas, sino solo para ser escuchadas, con una melodía lenta:

VIDALA

MULIZA

No se puede no se puede

No se puede no se puedeme

pongo a pensar

olvidar a quien se quiere olvidar lo que se

quiere

pues el amor verdadero mis ojos por verla

junto a la tumba

muere lloran sin cesar.

(Salazar, 2014, p. 288).

Por otro lado, también tiene influencia del romance español:

En España, los romances en el siglo XVI se repartían en hojas

impresas y pliegos sueltos al público; de igual forma, la muliza, especialmente en los carnavales, se reparte al público que asiste a estos festejos para que lo canten. Estas hojas impresas forman el testimonio más fidedigno de la tradición carnavalesca cerreña llamados “bandos carnavalescos” y tienen la virtud de conservar la memoria viviente de la música cerreña (Salazar, 2014, p. 289).

2.2.5. Sobre los carnavales cerreños

Cerro de Pasco, como registra la historia, se forma más o menos hacia 1567, época donde se hace los primeros denuncios mineros, los españoles vieron a este lugar como su salvación, porque las minas de Potosí que fueron descubiertas hacia 1545 se inundaron en 1625, y para suerte de los invasores, las vetas alcanzaban asombrosas leyes de plata y oro. En el siglo XVIII la fama de Cerro de Pasco alcanzó a todo el mundo, más de 1600 mineros explotaban cerca de dos mil bocaminas instaladas en la ciudad. Así sus calles crecieron a merced de los denuncios mineros y no hubo ningún proyecto urbanístico de ordenarlos. Las casas se levantaban encima de los socavones, los corrales se alargaban para acoger a las mulas y así se extendieron los años; después de los españoles, en el siglo XVIII forasteros ambiciosos invadieron la ciudad: Austriacos, polacos, italianos, alemanes, chinos, japoneses, húngaros, croatas etc., trajeron sus costumbres y retos. Entonces, el apogeo de la ciudad estaba en las minas, mientras las riquezas salían con dirección al mar, la ciudad sólo se llenó de títulos nobiliarios: “La nueva Potosí”, “ciudad opulenta”, “Ciudad real de minas”, “Villa minera de Cerro de Pasco”.

En este escenario, en estas condiciones, se arraiga una fiesta tan popular en el mes de marzo como son los carnavales. Su origen data desde mediados del siglo XVIII, pero es en 1880 que alcanza institucionalidad popular. Fue el acaudalado minero español don Calixto de la Gascaña quien organizó las carnestolendas el 2 de marzo de 1880, el ingenio de don Calixto fue armar una

comparsa muy diferente a las demás y original en su desplazamiento. El trayecto por donde vinieron fue desde su hacienda mineral de Huarmipucuquio (cerca de 10 kilómetros de la ciudad) hasta las calles céntricas de Cerro de Pasco, entusiastamente adornó vistosas carrozas que recorrieron la ciudad ante el aplauso y alegría de la población, acompañaban un grupo de 60 músicos cabalgados en briosos caballos que rasgueaban guitarras y mandolinas y cantaban con voces roncas y asmáticas un repertorio de huaynos y mulizas. El Club Calixto con que se denominó a este grupo de fervorosos seguidores del carnaval, seguramente en honor a su fundador, es la primera referencia histórica de esta fiesta que llega renovado hasta nuestros días. Según Malpartida (2000) don Calixto falleció después de un carnaval cuando “recibió inmisericordes baldazos de agua que le ocasionaron una grave afección bronquial”. Este Club carnavalesco desapareció después de 32 años, presentamos aquí la primera muliza cantada en un carnaval oficial compuesto por Juan José Calle, abogado de profesión

Después de este grupo carnavalesco que también se denominó Cayena aparecieron otros clubs que siguieron la tradición como: Bonifacio, Marisco, Mefistófeles y trataron de perdurar en la memoria colectiva de los ciudadanos a través de un “ritual carnavalesco” caricaturizando la entrada a la ciudad de Cerro de Pasco a don Calixto y haciendo comedia su resurrección. Cada año se repetía este ritual para que la gente no olvidara al hombre que instituyó formalmente estas fiestas. Es así como surgen las “calistradas” comparsa de numerosos jinetes brindando desde su encabalgadura huaynos y mulizas que originariamente debían llamarse “calixtradas” en honor a don Calixto, más tarde, esta tradición se expandió hacia Tarma y Junín.

En 1906 nace el club Vulcano que va constituirse en la memoria de los festejos carnavalesco en Cerro de Pasco, su actividad es vigente hasta nuestros días y guarda con mucho celo en su archivo una cantidad significativa de

premios, trofeos, vestuario, composiciones musicales. Sus preclaros socios hacen posible su existencia a través de familias tradicionales de la ciudad. Más tarde aparecieron clubs como Juventud Apolo (1922) lira del ande, lira cerreña, filarmónico andino, hijos del Tahuantinsuyo, los diamantes, etc. Las dos primeras décadas del siglo XX fueron años muy intensos del carnaval. Fue en uno de estos carnavales que se compuso una de las piezas musicales más bellas de la historia de Cerro de Pasco. La muliza Añoranzas.

Después de un tiempo de receso por los años 80, en la década del 90, los club carnavalescos se reconstituyeron, en la actualidad existen más de 10 club carnavalescos en Cerro de Pasco como: Vulcano, Apolo, grupo cultural Japiri, Diamantes, Centro Cultural Musical Alma cerreña, Los Amautas, Sociedad Cultural Paragsha, etc., cerca de un año se hacen los preparativos para participar en los concursos carnavalescos que se realizan en el mes de marzo, La Municipalidad Provincial de Pasco es la encargada de la organización del concurso (Salazar, 2007, pp. 434-436).

2.2.6. La hermenéutica literaria como base para la interpretación de la música cerreña

La hermenéutica literaria es una disciplina que se ocupa de la interpretación y comprensión de los textos literarios. Su origen se remonta a la antigüedad clásica, con figuras como Aristóteles y Platón, quienes reflexionaron sobre la interpretación de los textos poéticos y dramáticos. Sin embargo, la hermenéutica literaria como campo de estudio específico se desarrolló principalmente en el siglo XX.

A finales del siglo XIX y principios del XX, la hermenéutica literaria se vio influenciada por el movimiento del historicismo, que enfatizó la importancia de situar los textos en su contexto histórico y social. Autores como Wilhelm Dilthey y Hans-Georg Gadamer contribuyeron a la hermenéutica literaria con ideas

sobre la fusión de horizontes, la comprensión histórica y la interpretación como diálogo entre el texto y el lector.

Fue Gadamer quien llevó la hermenéutica literaria a un nivel más profundo con su obra principal, "Verdad y Método", publicada en 1960. Gadamer argumentó que la comprensión no es simplemente un proceso cognitivo, sino que está influenciada por las experiencias previas y los prejuicios del lector. También subrayó la importancia del lenguaje y la tradición en la interpretación de los textos literarios.

Otro enfoque importante en la hermenéutica literaria es el desarrollado por Paul Ricoeur (citado en Gadamer, s.f.) quien planteó la noción de una "hermenéutica de la sospecha". Ricoeur argumentó que los textos literarios pueden contener significados ocultos o subyacentes que deben ser desentrañados a través de la interpretación crítica. Propuso un enfoque que combina la comprensión y la sospecha, reconociendo tanto la intencionalidad del autor como la autonomía del texto.

En las últimas décadas, la hermenéutica literaria ha seguido evolucionando y se ha enriquecido con diversas corrientes teóricas, como el estructuralismo, el posestructuralismo y los estudios culturales. Estas corrientes han ampliado los horizontes de la hermenéutica literaria al considerar aspectos como el poder, el género, la identidad y la recepción del texto.

En resumen, la hermenéutica literaria tiene sus raíces en la antigüedad, pero se consolidó como disciplina en el siglo XX. A través de las contribuciones de pensadores como Schleiermacher, Gadamer y Ricoeur.

2.3. Definición de términos conceptuales

2.3.1. La música cerreña

Es el conjunto de manifestaciones folclóricas oriundas de Cerro de Pasco, generalmente son los huaynos, las mulizas, las cachuas y chimaychas que viene de un legado histórico prehispánico, pero que se adaptaron en el periodo colonial

y tomaron forma en el periodo republicano. La música, como todos los bienes culturales, tienen influencias de los demás pueblos y viajan con rapidez de un lugar a otro, por ello, las similitudes entre los géneros musicales se hacen evidentes entre una región a otra. Por ejemplo, en la música cerreña, existe una gran influencia de la música ancashina, especialmente aquellas que se ejecutan con instrumentos de cuerda como la mandolina, el violín y la guitarra; de la música de Huancayo, se tiene la influencia del saxo y el clarinete y de la música sureña, algunas melodías de la cachua y los estribillos; sin embargo, la música cerreña adquiere particularidad y estilo propio, en la tonada, en el ritmo más lento, su contribución a la música peruana es significativa.

2.3.2. El huayno

Ferrier (s. f.) asevera que el huayno tiene una historia de más de 5 siglos y como proceso musical y poético sufrió cambios de aculturación. Es un género musical festiva y alegre que se expone a acontecimientos públicos. Se ha popularizado en los andes del Perú, como Cerro de Pasco y a la vez ha generado nuevos ritmos musicales:

La estructura musical del huayno surge de una base pentatónica de ritmo binario, característica estructural que ha permitido a este género que se convierta en la base de la creación de nuevos ritmos contemporáneos, ritmos híbridos desde la chicha hasta el rock andino gracias a su estructura musical simple y flexible (Robles Torre, 2003 , citado en Ferrier, s.f.).

El huayno como danza y canto se ha popularizado en todo el Perú, tal es así que en las fiestas patronales se canta y se baila huayno durante toda la fiesta.

2.3.3. La muliza

Es la melodía más original que se ha dado en Cerro de Pasco y que es producto del mestizaje y de la acción del arrieraje. Su origen se remonta a la época de la colonia, donde cientos de muleros argentinos y peruanos

transportaron las mulas desde el norte de Argentina para que dichos equinos sirvan al transporte de mineral de Cerro de Pasco hasta Lima. En ese trayecto del transporte de mulas, los arrieros entonaban muchas canciones como la vidala argentina, el romance español, y fruto de ese mestizaje poco a poco se dio origen a la muliza que era cantada en los carnavales de Cerro de Pasco. De allí que Dionicio Bernal lo llama “canción de muleros”, porque la muliza se asemeja al compás de la mula, está hecha para ser cantada, con ritmo pausando y lento, acompañado por la vihuela (guitarra pequeña) que traían los muleros.

Sobre su origen existe polémicas ya que las regiones de Cerro de Pasco, Tarma y Jauja se disputan su origen; sin embargo, es más probable que la muliza sea originaria en Cerro de Pasco porque es en esta tierra donde se dio el proceso de la venta de mulas para el trabajo en la minería en el siglo XVIII y XIX.

2.3.4. Los carnavales de Cerro de Pasco

Es una de las festividades pueblerinas más importantes que se da en Cerro de Pasco, generalmente se hace en el mes de marzo de cada año con un desfile alegórico de carros, personajes disfrazados, conjunto de músicos, danzas, comparsas, calixtradas, etc. Esta festividad tiene una singularidad propia distinta a las que se realizan en las demás regiones, manteniendo su estilo propio. Su origen data desde mediados del siglo XVIII, pero es en 1880 que alcanza institucionalidad popular. Fue el acaudalado minero español don Calixto de la Gascaña quien organizó una carnestolendas el 2 de marzo de 1880, el ingenio de don Calixto fue armar una comparsa muy diferente a las demás y original en su desplazamiento. El trayecto por donde vinieron fue desde su hacienda mineral de Huarmipuquio (cerca de 10 kilómetros de la ciudad) hasta las calles céntricas de Cerro de Pasco, entusiastamente adornó vistosas carrozas que recorrieron la ciudad ante el aplauso y alegría de la población, acompañaban un grupo de 60 músicos cabalgados en briosos caballos que rasgueaban guitarras y mandolinas y cantaban con voces roncas y asmáticas un

repertorio de huaynos y mulizas. El club Calixto con que se denominó a este grupo de fervorosos seguidores del carnaval, seguramente en honor a su fundador, es la primera referencia histórica de esta fiesta que llega renovado hasta nuestros días. Según Carlos Malpartida (2000) don Calixto falleció después de un carnaval cuando “recibió inmisericordes baldazos de agua que le ocasionaron una grave afección bronquial” (Salazar, 2007, pp. 434-435).

2.4. Enfoque filosófico – epistémico

El enfoque filosófico que respalda nuestra tesis se basa en la filosofía contemporánea surgida a inicios del siglo XX. En esta época surgen nuevas corrientes de pensamiento en el mundo. Fue la corriente positivista la que predominó a inicios del siglo XX que orientaron a las investigaciones en el terreno científico para que sea absorbido por las ciencias exactas, las ciencias naturales y el tipo de investigación era a partir del enfoque cuantitativo, por medio del método hipotético-deductivo, esta corriente de pensamiento, va tener su oponente con el surgimiento de las ciencias sociales, del naturalismo y la reflexión humana a través del pensamiento crítico. Así, surgen corrientes como la fenomenología, el existencialismo, el estructuralismo, el post estructuralismo y las semióticas, todas ellas orientadas desde el enfoque cualitativo.

Por tanto, nos apoyamos en las corrientes de pensamiento de las ciencias humanas, de la fenomenología y especialmente de la corriente social crítica que enfoca una manera distinta en las investigaciones de tipo cualitativo, apoyada en las ciencias humanas, como el análisis del discurso, que es una forma de analizar e interpretar textos literarios.

Por ello, nuestra tesis, cuya característica principal es el análisis del discurso desde la investigación bibliográfica y documental, priorizará el análisis de las letras de la música cerreña. Se ha escogido memorables huaynos y mulizas que se cantaban en los carnavales cerreños y que hasta la actualidad siguen vigentes. Este periodo de tiempo de vigencia, es el motivo central para

valorar a los compositores, el valor estético de sus letras y la extraordinaria melodía con que fue plasmada en las escalas musicales.

CAPITULO III

METODOLOGIA Y TECNICAS DE LA INVESTIGACION

3.1. Tipo de investigación

Investigación cualitativa

Se ha preferido investigar en esta tesis haciendo uso del enfoque cualitativo. El estudio se basó en las estrategias y procedimientos desarrollados desde la investigación bibliográfica, de análisis documental, que consiste en la revisión de la teoría de la información teórica respecto al tema, por ejemplo, se revisó la bibliografía de los huaynos y mulizas que se han escrito en antaño en Cerro de Pasco a través de fuentes bibliográficas que serán analizadas bajo este enfoque cualitativo. Asimismo, revisaremos los procedimientos de interpretación para darle un juicio de valor literario y estos conceptos sean los resultados de la investigación.

Hernández-Sampieri, et al. (2015) afirma que la investigación cualitativa es necesario cuando se quiere explorar fenómenos que necesitan ser profundizados e interpretados mediante distintos significados, además menciona que el enfoque de investigación cualitativa se basa en la inducción.

3.2. Nivel de investigación

Básico, que es el nivel de exigencia para una tesis de pre grado, según el Reglamento de Grados y Títulos de la UNDAC.

Según el investigador Muntané (2010) la investigación básica es:

Pura, teórica o dogmática. Se caracteriza porque se origina en un marco teórico y permanece en él. El objetivo es incrementar los conocimientos científicos pero sin contrastarlos con ningún aspecto práctico (p. 221).

3.3. Característica de la investigación

Bibliográfico: Revisión documental/ análisis del discurso

Las investigaciones son abordadas de varias modalidades, no existe un solo enfoque, ya que se está trabajando con resultados de los investigadores; por ello, en la investigación cualitativa existen modelos de investigación como la investigación etnográfica, narrativa, estudio de casos, investigación-acción, teoría fundamentada, investigación documental, entre otros. La característica de la investigación es de análisis documental, de revisión bibliográfica, de análisis del discurso, (como se denomina actualmente a este tipo de investigaciones). Para el caso, nos vamos a proponer analizar a profundidad un conjunto de huaynos cerreños escrito por compositores de Cerro de Pasco y le vamos a dar un valor literario a dichas composiciones para ponerlos en valor y rescatar el valor de identidad cultural que se busca fomentar en los estudiantes.

3.4. Método de investigación

- Método hermenéutico
- De análisis e interpretación de textos literarios

La hermenéutica literaria es un método particular de interpretación de textos especialmente acondicionado para el análisis literario a profundidad. Es en realidad un análisis más complejo donde el éxito de dicha metodología es aprehender los mensajes, relacionándolo con los procesos históricos de un

pueblo, donde la habilidad del investigador, apoyado en las fuentes teóricas, construye un nuevo conocimiento sobre determinados textos literarios.

3.5. Diseño de investigación

El diseño utilizado fue el fenomenológico, diseño que se enmarca dentro de la investigación cualitativa. Para Salgado (2007) los diseños fenomenológicos responden a las experiencias de las personas frente a un fenómeno. Partiendo del fenómeno musical y literario se ha empleado el mencionado diseño por la experiencia profesional de los investigadores.

3.6. Procedimiento de muestro

3.6.1 Población

El conjunto de la música cerreña difundidos en Cerro de Pasco

3.6.2. Muestra

Selección de 3 huaynos y 2 mulizas cerreñas emblemáticos que dan cuenta de la vida cotidiana de Cerro de Paso.

3.7. Técnicas e instrumentos de recolección de datos

Según Caro (s.f.) la técnica de documentos y registros examina la información en documentos como libros, actas, informes, base de datos, periódicos, etc. Tomando como referencia la técnica cualitativa señalada por Caro, se ha trabajado con la técnica documentos y registros. Y el instrumento empleado fue la ficha de análisis e interpretación que sirvió para el análisis e interpretación de los huaynos y mulizas cerreñas.

3.8. Técnicas de procesamiento y análisis de datos

- Análisis de los huaynos y mulizas emblemáticas sobre Cerro de Pasco
- Interpretación de los huaynos y mulizas cerreñas dentro de los procesos del carnaval cerreño, resaltando su valor literario en los procesos de identidad cultural del pueblo.
- Sistematización del valor literario de los huaynos y mulizas cerreñas

- Redacción de conclusiones y recomendaciones
- Sistematización formal de la tesis.
- Redacción del informe final.

3.9. Orientación ética

La investigación ha sido puramente bibliográfica, de análisis documental, lo que en la actualidad se denomina “análisis del discurso”, por ello, una vez seleccionado el material bibliográfico, se trabajó por analizar dicha documentación, fundamentalmente para analizar el valor literario de la música cerreña y cómo se da en el proceso de los carnavales de antaño de Cerro de Pasco, en el marco de los años 20 al 50 del siglo XX. Esta temática cobra importancia en la medida que dichas canciones se siguen cantando hasta la actualidad y muchos de ellos no han sido superados por los creadores o músicos de hoy. Por ello, ha sido importante el rescate de estos textos para explicar en el capítulo IV sobre el valor de dichos textos musicales.

Se ha respetado la autoría de las canciones y de la bibliografía consultada. Eso es asumir un comportamiento ético en Investigación, respetando las opiniones de los estudiosos e identificando en los libros los pensamientos que corresponden a los investigadores. Lo que se hizo en esta tesis es presentar las propias ideas para que puedan ser evaluadas en el campo académico.

CAPÍTULO IV

PRESENTACIÓN DE RESULTADOS

4.1. Presentación, análisis e interpretación de resultados

4.1.1. Análisis del valor literario de la música cerreña

La música cerreña tiene como característica la tristeza, no es festiva como la música huancaína o norteña. Posiblemente ello se debe asu entorno del trabajo minero y al contexto agropecuario de los pobladores. Trabajar en las minas era toda una odisea por lo pesado de la labor minera y por los constantes accidentes, de la misma manera el trabajo en el campo significa mucho sacrificio. El sufrimiento minero es eltema de las canciones populares cerreñas de las primeras décadas del siglo XX, asimismo, el dejar el suelo del nacimiento era otro tema de las canciones del poblador de Cerro de Pasco. Los siguientes versos son unamuestra de las canciones cerreñas:

Siempre dan pena los que se quedan
siempre dan pena los que se van; los
que se quedan, quedan tristes, los
que se van, se van llorando; Siempre
dan pena los que se quedansiempre
dan pena los que se van.

(Ángel Cordero, citado en Pérez Arauco, 1997, p.55).

Los versos de Cordero indican que el autor utiliza la figura literaria denominada anáfora, asimismo, se observa la paradoja en los que se van y se quedan. Se puede interpretar que las letras del huayno indican la tristeza por la ausencia de la tierra. Otra de las características de la música cerreña es la pausada melodía de las canciones en comparación de la melodía estridente de canciones de otras regiones del país, un claro ejemplo, lo constituye las letras de la canción de Ángel Cordero y por supuesto la muliza A ti.

Los músicos cerreños, en los últimos años del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX, eran músicos empíricos no así profesionales, muchos de ellos no habían asistido a ninguna academia de música. La experiencia musical se relaciona con el oído en el sentido que para estos músicos escuchar canciones era algo así como un maestro de música, por lo que deberían haber tenido un buen oído. La música se compone de sonidos y ritmos que se escuchan mediante el oído para lo cual se debe tener mucha atención, se debe identificar el sonido con precisión y por último tener una buena memoria para recordar el sonido correcto al momento de la composición musical.

Los versos de las composiciones musicales cerreñas tienen un valor literario en sus mensajes que son tratados a través de una estética muy bien identificada y elaborada:

Rosa de nieve

Soy jardinero de Inca vestido A

y es mi jardín la Puna adusta: B

de mis vergeles traigo rendido, A

roda se nieve para mi ñusta B

Rosas de nieve – alma cerreña –

Aque blancas lucen pétalo helado Blas cultivo para mi dueña A

mi pecho andino enamorado B

Fue la pureza del Ande altivo A

de mis rosales la cuna amante, B

plata nativa de brillo vivo,

Apuso en mis rosas su luz radiante B

Letra: Daniel Casquero Música: Bernardino Ramos

(Autor Daniel Casquero, citado en Caballero, 2007, p. 184).

La rosa de nieve podría ser la nevada que es un pétalo helado, estos versos muestran un lenguaje figurado que con destreza el músico lo emplea. La rosa de nieve en la que el músico (poeta) se enamora es propia de Cerro de Pasco. El mensaje musical es transmitido por la belleza de la palabra. La rosa es el motivo para que el compositor se inspire e insinúe que la nevada es el alma cerreña. La riqueza léxica ayuda a que la canción tenga el efecto poético que el compositor ha conseguido con la música.

4.1.2. Análisis del valor literario de la música cerreña que se manifiesta en los huaynos en los carnavales de antaño en Cerro de Pasco.

4.1.2.1. Los huaynos más emblemáticos de Cerro de Pasco

Si rastreamos los huaynos más representativos que se han creado en Cerro de Pasco, tendremos más de cien composiciones memorables y más de un millar en forma general; este caudal de composiciones es muy difícil estudiarla uno por uno, por ello, nuestra muestra representativa serán tres huaynos y tres mulizas para entender cómo estas composiciones musicales revelan la grandeza, sufrimiento y vida cotidiana de cerro de Pasco.

Los huaynos cerreños expresan varios temas, en los cuales la inspiración de los poetas cantores estaba centrada en poetizar el amor no correspondido, la ingrata que se fue; otro ingrediente fuerte es la vida del

minero desarraigado, lleno de sufrimiento por el trabajo duro en la mina; el conflicto con “la patronal odueños de minas” y la vida cotidiana que ocurría en la ciudad, como consecuencia del trabajo minero. Estos temas se repiten tanto en el huayno como en la muliza cerreña, dos géneros propios de Cerro de Pasco. Para ello, vamos a presentar los textos más emblemáticos.

“El obrero”

Si te ofrezco mi cariño, si te
digo que te adoro,

tú me dices, yo no quiero,]	A	Rima
el amor de un carbonero.		A	perfecta

En vano niña pretendes despreciar así al minero,	A
olvidando que es sincero	A Rima
el amor del pobre obrero	A __ perfecta

De mi cara la negrura,	
no es un color permanente,	A
es color que diariamente	A Rima
baña el sudor de mi frente.	A __ perfecta

No hay para el amor distancia	A
ni tampoco inconveniente,	Rima
el color... y la elegancia,	A __ perfecta

y cruzadasaben en un punto juntarse

ESTRIBILLO

¿Cómo quieres, que yo siga, sin
esperanzas ninguna?

en las minas trabajando A Rima

¡la muerte! Sólo esperando. A ___perfecta

(Versión original de Maximiliano Gutiérrez, Música de Graciano Ricci – 1924)

a) Sobre el autor

Según Malpartida en su artículo “Los carnavales de Antaño y sus creaciones” (1924), afirma que el autor fue Maximiliano Gutiérrez y que fue poeta del asiento minero de Goyllarisquizga. En 1924 compone el huayno “El Obrero”, una de las canciones más simbólicas del movimiento minero del centro del Perú, complementado por la hermosa melodía creada por el músico Graciano Ricci. La canción fue presentada al concurso carnavalesco en febrero de 1924, donde ocupara el segundo lugar que ha merecido el aplauso y elogio de la población cerreña (Malpartida, 1924).

b) El valor literario del huayno “El obrero”

El huayno tiene un tono romántico donde se infiere que una dama desprecia a un hombre que se dedica a la labor minera en condición de carbonero, es decir, que se dedica a la extracción del carbón. El desprecio amoroso es un tema que ha estado presente en varios huaynos cerreños. Este detalle indica que las damas pasqueñas tenían ojos para los ingenieros y trabajadores estadounidenses, quizás por el color de su piel y por el prestigio económico, ello en desmedro de los mineros nativos de Pasco. Ya desde el título se señala al obrero como personaje principal de la canción. Y desde se evidencia el tono lastimero que el compositor infunde para que se sienta lástima por el carbonero: “ ¿Cómo quieres, que yo siga/sin esperanzas ninguna?/en las minas trabajando/

¡la muerte! Sólo esperando”, es decir que por ser minero se espera la muerte. Lo que no es tan cierto. Con ello el autor pretende que se tenga compasión por el minero.

La composición musical El obrero se ha estructurado en cinco cuartetos con rimas perfectas. El mensaje de la canción el primer cuarteto refiere a la declaración de amor a una dama y como esta no acepta el amor de un simple carbonero. En el segundo cuarteto el obrero que es el enamorado confiesa su amor sincero. En el tercer cuarteto el enamora explica que la negrura de su faz es producto del trabajo minero. El cuarto cuarteto afirma que cuando se ama no distancia que los separe y en último cuarteto el enamorado confirma que el trabajo en la mina es un camino a la muerte. En suma, el tema trata del amor no correspondido por el solo hecho de ser un minero.

Al respecto sostiene Salazar (2014):

El color, el olor a carbón marcarán su vida para siempre. En el texto se enfatiza que su infortunio por conseguir un amor es producto de su condición de minero miserable, pero a la vez, reclama desde el fondo de su alma que tiene un “corazón sincero” y que en algún momento será aceptado pese al contraste entre el color de su piel y su alma enamorado. Se insinúa que entre la “negrura de su piel” y la elegancia imaginada sólo los separa una delgada línea que en algún momento pueden juntarse (pp. 239-240).

Las letras extraordinarias de esta canción, en realidad representan un poema lírico por retratar la condición social del obrero que trabaja en las minas y que fruto de esa condición social de sufrimiento, vive una vida miserable, donde su sufrimiento se agudiza por un amor no correspondido. Uno de estos valores es que representa la vida del minero, del carbonero que trabaja en el socavón: En primer lugar, el

minero de carbón quiere ser reconocido, expresa un amor sincero hacia su amada, pero ese amor le es esquivo por su condición de minero; mejor dicho, por ser un minero, cuya marca es “la negrura” que lleva en el rostro, típico color con que esos mineros salen a la calle después de trabajar en las minas de carbón, por esa condición el amor le es ingrato y a la vez rechazado. El poeta enfatiza en describir esa triste condición de minero infeliz, de llevar siempre el color negro en su rostro, como una marca que lo identifica. Pero a la vez, es un síntoma de afirmación, el minero no niega su condición, por el contrario, acepta esa condición, no la rechaza; sino la asume. En ese mundo caótico de la mina, la vida pasa rutinariamente donde el sufrimiento y las condiciones pésimas de trabajo son cosa rutinaria, por tanto, la canción representa ese mundo caótico del socavón, especialmente de las minas de carbón.

Otro valor fundamental en el poema hecho canción es poner en tapete el amor no correspondido por culpa de su condición social. Claro, el minero, siempre sale de la mina embadurnado de polvo de mineral negro y por este motivo, no consigue el amor deseado; pero en el fondo de su alma, el minero tiene un corazón sincero, un alma enamorada, siente, ama, como cualquier otra persona que busca la felicidad y a la vez, desde la propia canción es un reclamo airado a la vida, un reclamo que no debe pasar con el solo por su condición de carbonero. Creemos que estos dos aspectos son los valores más fundamentales en el poema-canción “El obrero” de Maximiliano Gutiérrez.

¡Ay, mi Lourdes!

¡Ay, mi Lourdes,

ay, mi Lourdes

!se parece a un paraíso,
a las diez de la mañana,pintadito de colores,
con sus lindas cerreñitas
Lamparita, lamparita,lamparita de carburo,
Tú nomás estás sabiendola vida que voy pasando
En el castillo de Lourdes,hay una jaula de acero,
donde sube, donde baja,la vida del pobre obrero

ESTRIBILLO

No me gusta, no me agrada,El trabajo de la mina,
La pobreza me cautiva, Para seguir trabajando (Música de Jesús
Enciso)

c) **Sobre los autores**

El autor de las letras del huayno “Ay mi Lourdes” es Andrés Urbina Acevedo, uno de los más grandes compositores de música cerreña, poeta y artista que ha dejado a Cerro de Pasco las más grandes canciones de su acervo musical. Nació En Cerro de Pasco en 1902, hijo de Silverio Urbina, quien fuera director del periódico Los Andes de Cerro de Pasco. Cuando muere su padre, a los 25 años, asume la dirección del periódico Los andes que se va convertir en la tribuna y el medio de divulgación de las ideas de reivindicación de los mineros en su protesta contra la compañía minera La Cerro de Pasco Corporation. “Pr este hecho es varias veces encarcelado. Lamentablemente fallece en un accidente cuando se cae de las gradas del club La esperanza el 27 de setiembre de 1947. Dejando memorables canciones para la posteridad.

Sobre Jesús Enciso, se sabe que es uno de los mayores músicos que ha tenido Cerro de Pasco, en los primeros treinta años del siglo XX. Su nombre aparece en varias composiciones, especialmente

para los carnavales cerreños. Así, puso su ingenio de creación para ponerle música a letras de Ambrosio

Casquero, Lorenzo Landauro, Arturo Mc. Donald, Ramiro Ráez, entre los mejores compositores de música cerreña.

d) El valor literario del huayno ¡Ay mi Lourdes!

Este huayno es una de las expresiones musicales más bellas que se ha compuesto en Cerro de Pasco. No se sabe la fecha exacta de cuando fue compuesto este huayno, pero, según los registros que se tiene hasta ahora, este huayno fue cantado por el grupo Centro Social de Cerro de Pasco que participó en los concursos folclóricos que se organizaba en las pampas de Amancaes en El Rímac, Lima. En 1930, el conjunto cerreño ganó el concurso junto al grupo Atusparia. Por tanto, este huayno debió componerse para los carnavales de Cerro de Pasco entre 1928 a 1930. Los versos son de estilo libre donde no existe la métrica ni rima. Los versos presentan como temática central el sufrimiento del minero dentro de las minas: “Tú nomás estás sabiendo/la vida que voy pasando”, el castillo de Lourdes es el fiel testigo del sufrimiento del pobre obrero, él sabe los padecimientos mineros. El compositor con mucha claridad describe literariamente la función del castillo de Lourdes, al respecto Salazar (2014) sostiene:

Urbina tiene el gran mérito de captar las imágenes con mucha precisión para poetizarlas. Por ejemplo, ese castillo que existió en la vida real, se presenta como un espacio donde a las diez de la mañana es alborotada por cientos de mujeres que llevan el almuerzo a sus esposos mineros que trabajan en los socavones. La comida se envuelve muy bien en portaviandas, cada uno con su nombre, un coche los hará bajar por el castillo de Lourdes y los

encargados lo distribuirán en los distintos niveles. Esta imagen es poetizada para presentar al castillo como un “paraíso” porque “a las diez de la mañana de todos los días, esas mujeres pintarán de colores con sus polleras” el espacio. Urbina diferencia muy bien los espacios poéticos; si en la parte exterior la vida se parece a un paraíso, el mundo interior es inseguro y caótico. Para el minero, la lámpara de carburo que llevan adherida al casco es su única “compañía”, serán sus ojos, que define entre la luz y la oscuridad, entre la tranquilidad y la inseguridad, entre lo conocido y lo desconocido. Ahora, la “jaula de acero” no es un simple ascensor que transporta a los obreros, sino define el estado de ánimo de las personas que experimentan diariamente ese subir/bajar que marca la frontera entre la vida y la muerte. (pp. 201-202).

El título es un lamento. ¡Ay mi Lourdes!, desde el inicio al final la canción es un lamento, es una imagen que trasmite el sentir de los trabajadores en una sociedad minera que acompañado con el ritmo musical ayuda a que la canción sea auditivamente agradable.

“El aceitunal”

Borrachito, a dónde vas, si no te puedes parar...?

-Voy a casa de mi chola,
que me ha mandado llamar.

Ella dice que me quiere, aunque borrachito soy, porque todo lo que pide, con cariño se los doy.

¿Qué le darás si no tienes, en el bolsillo ni un real...?

¡Deja, deja le daré:

una de mi aceitunal...!ESTRIBILLO

¿Dónde estará, ese licor, “mulita” para olvidarte falta valor,
para olvidarte.falta valor.

(Letra y música de Ramiro Ráez Cisneros) Cerro de Pasco – 1937

e) Sobre el autor del huayno “El aceitunal”

Ramiro Ráez Cisneros, es el autor de las letras y la música de este huayno titulado “El aceitunal”, que es una de las más grandes composiciones musicales que se ha hecho en Cerro de Pasco. Nació en Huancayo el 18 de abril de 1901, estudia contabilidad y se viene a Cerro de Pasco para trabajar en el municipio de Pasco, luego la compañía minera norteamericana y el Colegio Americano. Sus artículos salieron en los periódicos de la época de Cerro de Pasco y allí demostró su buen humor, publicando artículos irónicos donde criticaba sobre las acciones que ocurría en Cerro de Pasco de manera sardónica, especialmente a las autoridades y gente pública. Fue un gran compositor de huaynos. Casi todos los clubes carnavalescos, lo buscaban a él para que compusiera sus canciones cuando se acercaban la fiesta de los carnavales, él no se negaba y así, compuso muchas canciones que están registradas en los bandos carnavalescos de cada año en los primeros cuarenta años del siglo XX. A sus 47 años enfermó y murió el 29 de febrero de 1948 en Cerro de Pasco.

f) El valor literario del huayno “El aceitunal”

Este huayno fue cantado por primera vez en los carnavales de 1937, y con el pasar del tiempo, se ha convertido en una de las melodías más populares y ha sobrevivido al tiempo, lo que demuestra que, hasta el día de hoy, a más de 80 años, se sigue cantado en fiestas, reuniones familiares y ocasiones festivas. Ramiro Raéz, ha dejado una cantidad considerable de huaynos cerreños que se han cantado

en los carnavales, ya que su talento para componer, ha sido demostrado a lo largo de su estadía en Cerro de Pasco.

Las letras de la canción fueron compuestas dentro de un contexto social minero, donde los beodos siempre han estado presentes en los festines de la sociedad. A la vez fueron compuestos dentro del arte menor en lo que se refiere a la medida de las sílabas y es el versolibrismo el que impera en el poema. Elaborados en cuartetos a excepción del estribillo que tiene cinco versos. La interrogación como figura literaria enfatiza las preguntas dentro de la canción.

El beodo se jacta que todo le da a la amada, lo que se infiere que también le ofrece su pene y es precisamente el aceitunal la metáfora del falo: “¿Qué le darás si no tienes/en el bolsillo ni un real...?/¡Deja, deja le daré:/una de mi aceitunal...! Estos versos también señalan que su chola lo quiere a pesar de no tener dinero, sino por su falo. Salazar (2014) afirma que es el falo del que se enorgullece el borracho:

La “espuela” o estribillo del huayno culmina con el destino que asume el borrachito. Busca la “mulita” para seguir bebiendo, (En el argot popular cerreño es una porción de aguardiente bien cargado que consumen los parroquianos en una cantina). Su vida está marcada por la bebida aludiendo a ese machismo iluso de mujeriego y parrandero, vida que retrata a cientos de pobladores en una ciudad minera como Cerro de Pasco.” (pp.230-231).

La mulita es un trago, un licor que los borrachitos beben para olvidar sus penas de amor, pero que a pesar de beber y beber no se puede olvidar a la amada, todo lo contrario, más se la recuerda ya que el borracho a pesar de estar borracho recuerda el camino de su chola, término que en la canción no es despectiva, sino que funciona como

mujer amada. Todos estos atributos poéticos figuran valores literarios en la muliza El aceitunal.

4.1.3. Análisis del valor literario de la música cerreña que se manifiesta en las mulizas en los carnavales de antaño en Cerro de Pasco.

4.1.3.1. Las mulizas más representativas de Cerro de Pasco

Añoranzas

Dónde están aquellos tiempos
de abundancia y bonanza de la más dulce esperanza que en
el cerro se acabó.

Mientras duren tus grandezas

todo es oro y mil promesas pero cuando se construya
cantaremos "aleluya"

Sólo las carretas ruedan

por distintas direcciones los cerreños de peones sin
conveniencia ninguna.

Ahora es dicha, ahora es gloria de un mineral sin igual
será infierno y fatal cuando quede sin caudal.

ESTRIBILLO

Sin embargo cerreñitas formemos arco de flores que ahí
vienen los cerreños trayendo oro por montones.

Letra y música: Pablo Morales Paredes Año: 1908

a) Sobre el autor y la época

El autor de la letra y música de esta bella muliza es Pablo Morales Paredes, quién compuso esta canción para el club carnavalesco "Mefistófeles" en 1908. Eran los primeros años en que la Compañía norteamericana LA Cerro de Pasco Corporation, se había instalado en Cerro de Pasco como la minera más poderosa del centro del Perú.

Los americanos vinieron en 1901, compraron casi todas las minas de Cerro de Pasco y trajeron el ferrocarril en 1904. Con ello, se intensificó la producción de minerales y a la vez, vinieron gran cantidad de personas de fuera para trabajar en las minas entre ingenieros extranjeros, funcionarios, empleados de muchos lugares del país y operarios de las comunidades vecinas de Pasco, Huánuco y Huancayo. La muliza, refleja este proceso histórico que iniciaba la ciudad minera.

b) El valor literario de la muliza “Añoranzas”

Esta muliza, es quizá, dentro de la música cerreña, el inicio de un tema tan trabajado por los artistas populares sobre la “destrucción minera” que va reinar en la ciudad de Cerro de Pasco. Tema que va ser trabajado por los poetas posteriores con mayor profundidad, pero que a inicios del siglo XX ya Pablo Morales había vaticinado el futuro de la ciudad. Sus letras reflejan el sentir de la población que empezaba a vivir y sentir la verdadera intención de una compañía minera norteamericana que empezó a deformar con los trabajos mineros, la fisonomía de la ciudad.

Por ello, bien lo sostiene Salazar al decir que esta muliza es “un poema- canción que reflexiona entre un antes y un después del destino de Cerro de Pasco. El antes corresponde a la época del emporio minero que se dio en la ciudad, cuya armonía entre la población y la minería parecía sostener un equilibrio que no desencadenaba en grandes conflictos, como se recoge en los testimonios de los grandes viajeros como Tschudi. El después se refiere a la llegada de los americanos que quiebran ese equilibrio ambiental y social de la ciudad. Es el presente sombrío que ha modificado las formas de vida de la población, la minería causa la

destrucción de su espacio, se acelera la depredación y, como va así, pronto la ciudad desaparecerá. Esta premonición trágica es muy bien percibida por Morales a sólo siete años de haberse iniciado la explotación acelerada de la minería que hace la compañía americana en Cerro de Pasco. La letra y música de la muliza “Añoranzas” le pertenece a Pablo Morales Paredes y fue compuesto para el club carnavalesco “Mefistófeles” en 1908, según el testimonio de su nieto, el escritor Jorge Morales Galarza en su libro Así canta cerro de Pasco (1992: 56) y es poco probable que esta muliza haya sido creada en 1903 como algunos sostienen, dado a que recién la compañía americana iniciaba sus trabajos en forma masiva y aún no había llegado el ferrocarril a Cerro de Pasco que lo hizo en 1904. En estos versos, los mineros están atrapados por el trabajo en los socavones, sus vidas ya no tienen rumbo, el sentido de realización personal está quebrado, todos caminan a la deriva sin horizonte.

La contradicción es la figura retórica empleada en la muliza: “Ahora es dicha, ahora es gloria/de un mineral sin igual/será infierno y fatal/cuando quede sin caudal”. Los versos afirman que la riqueza del mineral de Cerro de Pasco será a la vez su propia destrucción. Este detalle es importante porque hoy en el siglo XXI esta situación continúa, se observa al pueblo de Cerro de Pasco destruido por la minería, basta caminar por las calles de la antigua población para observar lo afirmado. En este punto la literatura se ha adelantado a la realidad.

La muliza “A ti”

De la vida en el camino Muchas veces encontramos

Al placer que va de prisa

Al dolor que va despacio

En el cielo de mi vida No luce ninguna estrella
Que todas las han nubladoLas sombras de mi tristeza
Ilusiones y esperanzas Que mueren una por una
En el alma tienen vida
Y en el alma tienen tumba
Cuando una flor se marchitaOtra flor brota en la tierra Cuando una
pena se acaba,Nace en el alma otra pena

ESTRIBILLO

Dicen que la vida es sueñoY que todos quieren soñar Sueño yo
cosas muy tristesQue quisiera despertar

(22 de febrero de 1925).

Letra: Mercedes de Velilla y Rodríguez. Adaptación: Mariano V.

Collao "Nitsuga".Música: Graciano Rixi.

c) **Sobre el autor de las letras de la muliza "A ti"**

Esta muliza titulada "A ti", es una de las más grandes melodías que se ha hecho en Cerro de Pasco y se ha constituido en la muliza más popular que sigue vigente hasta nuestros días; sin embargo, sobre su autoría se ha descubierto un hecho lamentable que pone en debate sobre el verdadero autor. "Frente al desarrollo de la actividad poética femenina en la capital peruana, la presencia de la poética de Mercedes de V. y Rodríguez constituye un caso excepcional en la poesía pasqueña de finales del siglo XIX, es la primera escritora que va sentar las bases de una poesía fundacional dentro de las letras pasqueñas en mérito a su estructura discursiva. Su descubrimiento es reciente, gracias a Daniel De la Torre Tapia, quién halló en el periódico El Minero Ilustrado de 1898, página 42, sección Literatura, un conjunto de versos titulado Cantares perteneciente a Mercedes de V. y Rodríguez quien publica 34 estrofas, cada una de ellas de

cuatro versos. Este hallazgo se dio a conocer en la revista Estribo de Plata (Nº 1, Cerro de Pasco, 1996) donde concede una entrevista el escritor Luís Pajuelo Frías y realiza un comentario. El descubrimiento de este poema ha puesto en cuestionamiento la “versión literaria” que se manejaba hasta hace poco y ha causado inquietudes para revisar con más detenimiento la cultura pasqueña. En 1925, en un concurso carnavalesco muy reñido, gana como “La muliza del año” la composición “A ti”, muliza que es firmado como autor por Mariano V. Collao y cuya música pertenece a Graciano Rixi que mereció “un diploma de honor” y se convirtió luego en “el himno de Cerro de Pasco”. Esta melodía sigue identificando a sus pobladores hasta la actualidad, quienes lo conservan en el alma con mucha devoción. Lo curioso es que los cerreños, durante más de 70 años, no sabían que cinco estrofas íntegras del poema Cantares eran entonados en la muliza “A ti”, sus letras habían sido copiadas del poema de Mercedes de V. y Rodríguez publicado en 1898” (Salazar, 2014, p. 106).

Quiere decir que la verdadera autora de la muliza “A ti” es Mercedes de V. y Rodríguez. Cinco estrofas de su poema “Cantares” han sido copiadas por Mariano V. Collao, quién le dio a Graciano Rixi para que compusiera la música y así fue presentada a los carnavales de 1925, donde ganó “una medalla de honor” por tan extraordinaria composición. Por tanto, es importante, reparar a la autora del texto y hacer conocer a la intelectualidad pasqueña, al pueblo que hechos como este no pueden pasar. Mariano V. Collao cometió plagio, nunca pudo luego componer canciones, porque su nombre no se registra en posteriores composiciones hecho para los carnavales cerreños.

Sobre Graciano Rixi, fue un extraordinario músico cerreño, le ha dado las melodías más importantes en los primeros treinta años del siglo XX a Cerro de Pasco. Fue un hombre que integró la banda militar en Lima, y con esos conocimientos, regresó a Cerro de Pasco y compuso las melodías más clásicas que se cantan hasta hoy.

d) El valor literario de la muliza “A ti”

Luis Pajuelo Frías ha escrito uno de los ensayos más importantes para analizar la muliza “A ti” bajo el título: “Anatomía del sufrimiento: Lectura interpretativa de la muliza A ti”, fascículo publicado por el INC en 1996, luego este estudio fue publicado como artículo en la revista Arqueología y sociedad de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, N° 13, en el año 2000. Es sin duda uno de los asedios más profundos al significado de dicho texto musical.

Una lectura inicial permitirá ordenar los repertorios vocabulares. A ti presenta dos: La primera gira en torno al núcleo “vida”. No es casual que cuatro veces y, en sentido diverso, se repita este vocablo: “De la vida en el camino (v1) “En el cielo de mi vida” (V5) “En el alma tiene vida” (v11) y “dicen que la vida es sueño” (17). En torno a este término se sitúan los sinónimos “camino”, “placer”, “cielo”, “estrella”, “ilusiones”, “esperanzas”, “flor”, “sueño”. El segundo repertorio, expresa un sentimiento contrario. Se ordena en torno al núcleo “muerte”. Aparecen una vez “que mueren una por una” (v10) Más, el sentimiento que genera, se insinúa persistentemente mediante los sinónimos “dolor”, “no luce”, “nublado”, “sombras”, “tristezas”, “tumba”, “marchita”, “pena”. Ambos repertorios (el primero, connotando la persistencia y, el segundo, el acabamiento del ser) chocan a lo largo del poema, impregnado en él, un carácter dramático. Esta tensión será el primer atributo del texto. Asimismo,

se hace evidente otra virtud: en las obras selectas, las palabras no se ubican en el texto de manera arbitraria, sino que construyen pequeñas constelaciones, produciendo un flujo de relaciones que producen en el lector emociones, sensaciones y sentimientos.

“A ti”, es una composición que, por su temática y carácter musical, propicia un espacio reflexivo de orden filosófico. Se impone, en este poema, la necesidad de reflejar las experiencias vividas, re repensarlas ante las contingencias del destino. Universal, por el dramático asunto que presenta, este texto desarrolla el tema del “sufrimiento”, entendido como padecimiento y, al mismo tiempo, tolerancia ante la vida. Condiciones signadas por el dolor, la tristeza, las ilusiones efímeras y la persistencia de los pesares (Pajuelo, 2000, p. 211).

4.2. Discusión de resultados

Huamán (2006) sobre el huayno en el Perú sostiene:

Las expresiones literarias y las manifestaciones musicales andinas del Perú son una rica fuente que permiten al lector-oyente acercarse a la compleja realidad sociocultural e histórica de los pueblos que lo componen. El wayno ayacuchano como parte de la tradición oral, poética y dancística de la región cultural Pokra-Chanka, es una de ellas (p.79).

La realidad sociocultural es un insumo que nutre a las composiciones musicales de los andes del Perú y Carlos Huamán muy bien lo explica. Lo mencionado por Huamán se encuentra en la composición musical de Cerro de Pasco, es decir, que los problemas de amor, del laboreo minero y de las vicisitudes de la vida minera y andina se expresan en la música cerreña. Los sentimientos y los problemas

sociales se insertan en los huaynos peruanos, asunto que se asemeja a la tesis que presentamos.

4.2.1. Los carnavales cerreños como escenario de divulgación de la música cerreña

Una de las características más comunes a estos huaynos selectos que hemos analizado y a las mulizas es que, fueron compuestos para participar de los concursos carnavalescos que se han hecho en Cerro de Pasco desde 1880, según cuentan los testimonios de esta época, como las versiones de Carlos Malpartida, Daniel De la Torre, César Pérez Arauco, Morales Galarza y Julio Baldeón Gavino. Los compositores cerreños se preparaban con tiempo para crear sus huaynos y mulizas, luego lo entregaban a un club Carnavalesco, a los más prestigiosos como Amauta, Mefistófeles, Cayena, Vulcano, entre otros. Estos, ensayaban con los músicos del club y lo presentaban al concurso. Hay que tener presente que dichos concursos en los primeros 40 años del siglo XX, fueron muy reñidos y había una gran competencia por querer ganar el premio. Esta actitud de los organizadores, motivaba a los artistas, que gracia a ello, se esforzaba en sus composiciones y nos han dejado estas valiosas piezas musicales cuyas letras, en verdad, son poemas hecho canciones.

Es así, que, para la época, existían en Cerro de Pasco grandes músicos, como el maestro Graciano Rixi, quien compuso las más hermosas melodías de Cerro de Pasco, Jesús Enciso, Adrián Galarza Gallo, César Urbina, entre otros. En suma, fueron los carnavales cerreños, los espacios de divulgación de estas canciones que luego se repetía en los bares y cantinas de la ciudad y de allí, la población los aprendía y los cantaba cotidianamente.

4.2.2. Privilegio del tema del dolor y el sufrimiento

Los huaynos y mulizas seleccionadas, privilegian el tema del dolor y el sufrimiento del hombre, especialmente del minero que va a los socavones y allí trabaja sorteando a la vida, en la inseguridad, en un trabajo crudo, cuyo destino

final es trágico y muchas veces cuando salen del trabajo los espera la muerte. Este tema del sufrimiento, del dolor espiritual, del dolor en el sentido más amplio de la palabra, conforme lo poetiza César Vallejo, es la esencia que alimenta las letras hechas poesía en los huaynos y mulizas que hemos analizado. Por ejemplo, veamos:

En el huayno “El obrero”, se reitera el tema del dolor y sufrimiento como tema principal, este dolor lo llevará irremediablemente a la muerte: “¿Cómo quieres, que yo siga, / sin esperanzas ninguna? / en las minas trabajando/ ¡la muerte! Sólo esperando.”. Existe una resignación por parte del minero; por tanto, el dolor es progresivo, se intensifica más, y el hombre no tiene más salida que la muerte. Similar sensación se manifiesta en el huayno “Ay mi Lourdes” donde se expresa la condición del obrero: “Lamparita, lamparita, / lamparita de carburo, / Tú nomás estás sabiendo/ la vida que voy pasando”. Apelar a la lámpara de trabajo que son sus ojos en la mina para expresar su dolor y sufrimiento que pasa en la mina de manera implícita, es una manifestación muy profunda que lastima su alma. Esa vida que pasa, no es nada feliz, no es de gracia, no es de alegría; sino de tristeza, dolor: Pero el obrero se sentirá impotente de poder cambiar esta realidad y solo apelará a su respuesta impotente de su condición de minero. La misma sensación se da en la muliza “Añoranzas”, donde el vaticinio trágico que va pasar a la ciudad con su destrucción, se hará evidente

4.2.3. Retratos de la vida cotidiana de Cerro de Pasco

Los huaynos y mulizas seleccionadas dan cuenta de la vida cotidiana de Cerro de Pasco, como consecuencia del trabajo minero que es la actividad principal que se desarrolla en la ciudad. La actividad minera está en la mente de los creadores, como es la conciencia de toda la población que gira en torno al trabajo en las minas; por ello, la canción “Ay mi Lourdes” describe esa circunstancia donde las esposas de los mineros llevan la comida a sus maridos y se juntan a las diez de la mañana junto a la Torre de Lourdes, que es el ingreso

a la mina; pero a la vez, el minero siente que su vida está atada al trabajo en los socavones; que es crudo y hostil, por ello, aspira a regresar pronto a la calle, a su casa que es la libertad y la vida.

Asimismo, en el huayno “Añoranzas”, el concepto es que “todo tiempo pasado fue mejor”, se habla de la tranquilidad que pasaba en la vida de los mineros de Cerro de Pasco, dentro de una armonía de relaciones, pero a partir de la llegada de los americanos, todo cambió, esa vida amena se vio interrumpida por la agresiva explotación de las minas y la dinámica de vida de la población se transformó radicalmente, por ello se dice: “solo las carretas ruedan, por distintas direcciones”, como un anuncio que la minería ha acaparado su vida normal de la ciudad y ha irrumpido en su vida. Entonces, la ciudad cambió, el trabajo sólo es explotación, no se sabe qué vendrá, por eso, insinúa a la población que nos refugiamos en el señor, en la divina providencia para salvar la vida de los mineros cuando manifiesta “cantaremos aleluya”.

De otra manera, en el huayno “El aceitunal”, la vida cotidiana de la ciudad, se manifiesta de manera más importante. Esa vida de los obreros después de salir del trabajo minero, cuyo rumbo son las cantinas para beber licor, como recompensa al trabajo crudo de los socavones. Entonces, la fórmula para olvidar todo ese mundo crudo que significa el trabajo, es el refugio en el licor. “dónde estará, ese licor, mulita para olvidarte falta valor, para olvídate falta valor”.

En conjunto, los huaynos y mulizas seleccionadas, dan cuenta de las consecuencias de la mina, esas consecuencias que está en la mentalidad y en la conciencia del minero que desarrolla su vida cotidiana en la ciudad.

4.2.4. La ironía popular

Los poetas y artistas folclóricos, siempre han llevado una huella de humor e ironía en sus composiciones. Esa creación pícaro, ligada a la burla y el sarcasmo son los que han explorado en muchas canciones. “El aceitunal” es un claro ejemplo de ironía popular, narrada dentro de un hecho cotidiano en la

ciudad de Cerro de Pasco. Ramiro Ráez, autor de las letras de este huayno, hace gala de su fino humor al poner como personaje a un borrachito enamorado que engalana a las mujeres para conseguir el cariño de ella, pero cuando es reclamado, cuando le dicen “que no tiene un real” porque es pobre, borracho y parrandero, él, irónicamente le dice que le “dará una de su aceitunal”, esta expresión, está ligado al sexo masculino, a su posición de “macho”, y saca a relucir su hombría como “buen amante” que se ufana. De allí, que las expresiones de esta canción, no hacen más que retratar a la conducta del minero, a ese colectivo de trabajadores, que siempre liga sus comentarios aludiendo a su condición de macho, de fuerte, de buen amante.

Por otro lado, en la canción “Añoranzas”, pese a que su aliento de es de tristeza y desconsuelo, aprovecha sus letras para ironizar muy sutilmente en la expresión “Mientras duren tus grandezas/ todo es oro y mil promesas/ pero cuando se construya/ cantaremos 'aleluya'”. Lo que en el fondo quiere expresar el autor es que, la empresa que está construyendo grandes emporios para el trabajo minero, ha deformado la fisonomía de la ciudad, cuando esa empresa crezca y tome el poder de la ciudad, a los pobladores, a los mineros solo le va quedar refugiarse en la salvación de dios, de la divina providencia; de allí que dice “cantaremos aleluya”. Una expresión metafórica de alto valor, pero con la ironía popular de un artista.

4.2.5. La tipicidad de la música cerreña

Otro de los valores fundamentales de la música cerreña es que a través de los años ha construido un estilo en la melodía de sus canciones. Esta características, quizá se pueda mostrar con mayor objetividad, cuando lo llevemos al pentagrama y veamos allí sus tiempos, pausa y formas de interpretación musical: Lo que queda como marca y característica es que el huayno cerreño tiene un estilo propio de ejecutar, más lento que la cachua ancashina, que el Huaylas huancaíno o los carnavales apurimeños; el huayno

cerreño tiene una entrada peculiar donde están las siete notas musicales, luego es acompañada con mandolina, guitarras, violín, saxo, clarinete, que son los instrumentos más básicos. Termina en una fuga o estribillo que es más rápido. Todas las canciones han girado en esta estructura y se ha mantenido a través del tiempo.

CONCLUSIONES

1. La música cerreña, manifestada a través de huaynos y mulizas, tiene características propias que la diferencian de otras manifestaciones musicales en el Perú. Esta singularidad hace que sus mejores composiciones hechas a lo largo de la historia, tienen un valor importante para la literatura. Este valor se manifiesta en sus letras, ya que encierran un contenido poético, una meditación de la realidad de Cerro de Pasco, un contenido trabajado artísticamente. Por ello, los huaynos y mulizas que hemos escogido, presentan un valor artístico memorable, cuyas letras pueden ser estudiadas desde la literatura, ya que encierra en ellas un alto contenido poético para manifestar la problemática de la ciudad y su vida cotidiana tan ligada al mundo minero.
2. Otro de los valores fundamentales de la música cerreña es que utilizaron como medio de divulgación a los concursos carnavalescos que se realizaron en Cerro de Pasco desde antaño, la historia se remonta hacia 1880 y que periódicamente se realiza hasta nuestros días en los meses de febrero y marzo de cada año. Los concursos carnavalescos, motivados por los premios, incentivaban a los poetas y cultores de música cerreña, a crear con intensidad y valor literario a sus creaciones musicales, de allí que salieron extraordinarias canciones que se cantan hasta la actualidad, muchos de ellos a casi cien años de haberse creado.
3. Los temas más importantes que hemos identificado en la creación de la música cerreña es que casi la mayoría de sus composiciones giran en torno al mundo minero, a las consecuencias del trabajo en los socavones, a la condición del obrero, de su sufrimiento, de trabajo forzado y duro que significa laborar en las minas. La genialidad de los creadores es que, a través de sus canciones, hablan los cientos de mineros sobre su situación de peores condiciones de vida que pasan en los socavones, cuyo resultado es el lamento, la desdicha, el dolor y la impotencia de salir de esta situación, expresados en huaynos y mulizas. Estos temas se pueden

identificar con mayor claridad en el huayno “El obrero”, en la muliza “Añoranzas” y la fugacidad de la vida en la muliza “A ti”.

4. El grado de significancia de la música cerreña, es alta y muy poética que puede competir con similar valor con las mejores melodías del Perú. Los artistas que crearon estas composiciones han tratado de retratar la vida cotidiana de los mineros en sus canciones, la situación de destrucción de la ciudad, de cómo cambiaba la fisonomía de la geografía cerreña por causa de la empresa norteamericana que instaló una agresiva producción minera a partir de inicios del siglo XX, esta situación ha motivado a los creadores para vaticinar el destino trágico de la ciudad de Cerro de Pasco.
5. Del mismo modo, Los artistas cerreños, orientaron su vena creativa al mundo cotidiano de las minas, a las consecuencias de ese trabajo minero y cómo han retratado a través de sus canciones, la vida mundana, amorosa, dicharachera, jaranera de los mineros, que son propios de los asentamientos mineros que se dan en el Perú y el mundo. De allí, que ironizan la vida, expresan su modo de pensar que la felicidad es fugaz, mientras que el dolor y el sufrimiento es más eterno, como se manifiesta en la muliza “A ti”. Asimismo, ese fino humor y sarcasmo de los enamoradizos mineros están nítidamente representados en el huayno “EL aceitunal” que expresa con ironía lo que un buen amante puede ofrecer a las muchachas que cuestionan su falta de dinero. De otra parte, creemos que la cotidianidad, la conducta de la mujer del minero que lleva la comida a sus maridos que trabajan en las minas y la condición de ser minero dentro de los socavones, pinta de cuerpo entero el huayno “Ay mi Lourdes”.
6. La música cerreña manifestada en huaynos y mulizas está vigente hasta nuestros días; si bien, las mejores manifestaciones se han hecho en los primeros 40 años del siglo XX, estas canciones se siguen cantando, reproduciendo sus grabaciones por los artistas contemporáneos, existe algunos grupos cerreños que todavía

permanecen interpretando estas melodías en fiestas y reuniones sociales; eso demuestra que la música cerreña mantiene la tradición anterior, pero que en la actualidad le han dado una nueva configuración con la incorporación de instrumentos electrónicos, sin perder la esencia de su creación. La música cerreña sigue vigente y se distingue de las demás manifestaciones musicales en el Perú.

RECOMENDACIONES

1. Recomiendo a nuestras autoridades universitarias, a los encargados del vicerrectorado de investigación y los encargados de propiciar las investigaciones en nuestra universidad, que orienten su mirada a impulsar investigaciones en el terreno cultural, en la música y la literatura de nuestro medio. Como hemos manifestado en la identificación de nuestro problema, son poquísimos los trabajos de investigación que se han hecho en Cerro de Pasco sobre el valor del huayno y la muliza cerreña, sobre su análisis y sus diferencias con otros géneros musicales, no hay trabajos sobre el valor literario de estas letras; apenas unos cuantos textos de análisis existen en nuestro medio, por tanto, consideramos necesario que se debe impulsar este tipo de investigaciones, dando pautas claras para poder empoderar la música cerreña y lo más importante, identificar sus valores y limitaciones.
2. Hay que dotar de textos especializados sobre la música peruana, la música regional y local en la biblioteca de nuestra universidad. Lamentablemente, no existen textos de autores pasqueños en la biblioteca universitaria, para ello, tenemos que recurrir a bibliotecas particulares y ayuda de profesionales para cubrir este déficit; por tanto es muy importante que las personas encargadas de realizar esta gestión cumplan con los estudiantes y así puedan surgir muy buenos trabajos de investigación que escojan como tema la problemática social y cultural del pueblo de Cerro de Pasco.
3. Recomiendo que se debe realizar un registro de los huaynos y mulizas cerreñas por nuestra universidad. Este es un trabajo que está por hacerse. Existen cientos de mulizas y huaynos cerreños que se han realizado en los carnavales cerreños desde inicios del siglo XX, estas canciones están en manos de algunos interesados, pero la universidad, a través de proyección social o en su condición de responsabilidad social con el pueblo de Pasco, debe emprender este proyecto que sería de mucho beneficio para la cultura de nuestro pueblo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arévalo, J. (2009). "Los carnavales como bienes culturales intangibles. Espacio y tiempo para el ritual". En *Gazeta de Antropología*, 25 (2). URL: <http://hdl.handle.net/10481/6906>
- Arguedas, J. M. (Ed.). (2012). *La canción popular mestiza en el Perú. José María Arguedas*. Obra Antropológica Tomo 1 (1.a ed., pp. 301-304). Editorial Horizonte.
- Bernal, D. (1978). *La muliza*. (2da. Edición) corregida y aumentada. G. Herrera Editores.
- Caballero, C. A. (2007). *Literatura Peruana. Tomo VII. Pasco*. San Marcos. Caro, L. (s.f.). *Técnicas e instrumentos para la recolección de datos*. https://gc.scalahed.com/recursos/files/r161r/w25172w/M1CCT05_S3_7_Tecnicas_e_instrumentos.pdf.
- Carrasco, R. (2008) *La presencia del violín en la tradición peruana*. En URL <https://www.rolandocarrascosegovia.com/index.php/book/la-presencia-del-violin-en-la-tradicion-peruana/>
- Carrasco, S. (2022). *Análisis del huayno moderno: la organización rítmica interpretada desde lo tradicional*. (Tesis para optar el grado de maestro en la Pontificia Universidad Católica del Perú). Repositorio de la PUP https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/22063/CARRASCO_SEGOVIA_ROLANDO1.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Casquero, R. (1979). *Antología de la muliza cerreña: Historia y antología de 1810a 1977*. Imprenta Gomero.
- Casquero, R. (1984). *Antología del huayno cerreño*. Editorial Ríos.
- Ferrier, C. (s.f.) *El huayno y sus transformaciones urbanas en el siglo XX*. <https://books.openedition.org/ifea/6206?lang=es>
- Gadamer, H.G. (s. f.). *La hermenéutica de la sospecha*. https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/297/22241_La%20h

ermen%C3%A9utica%20de%20la%20sospecha.pdf?sequence=1

<https://books.openedition.org/ifea/6206?lang=es>

Ingaroca, P. (2018). *La historia de la Muliza en la Provincia de Tarma* (Tesis para optar el Título de Licenciado en Administración Especialidad Hotelería y Turismo de la Universidad Nacional del Centro del Perú). Repositorio UNCP:<https://repositorio.uncp.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12894/4888/Ingaroca%20Alania.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Huamán, C. (2006). El wayno ayacuchano como tradición oral, poética, musical y dancística. *Latinoamérica* 42, 79-106

Loyola, M. y Cádiz, O. (s.f.). Huayno. <https://www.revistadeeducacion.cl/wp-content/uploads/2016/10/HUAYNO.pdf>

Malpartida, C. (2000). "Lo que ha sido el carnaval cerreño" En *El vulcano en la historia del carnaval peruano*. Editorial San Marcos.

Muntané, J. (2010). Introducción a la investigación básica. *Rapd online*, Vol. 33, N° 3

Prat i Caros, J. (1993). "El carnaval y sus rituales: Algunas lecturas antropológicas" (1993) En *revista de la Universidad de Rioja*, URL <file:///C:/Users/j/Downloads/Dialnet-EICarnavalYSusRituales-2922296.pdf>

Pajuelo, L. (1996). *Estribo de Plata* N° 1.

Pajuelo, L. (2000) "Anatomía del sufrimiento: Lectura interpretativa de la muliza "A ti". En *revista Arqueología y sociedad*, N°13. Museo de arqueología y Antropología de la UNMSM URL <https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/Arqueo/article/view/13130/11665>

Pérez, C. (1994). *El folklore literario del Cerro de Pasco*. Editorial San Marcos.

Promperú. (2010) «El arpa y el violín: ¿cuál es el origen de los instrumentos más importantes de la música andina?». *Perú Info*. Consultado 01.07.2023. URL <https://peru.info/es-pe/talento/noticias/6/24/el-arpa-y-el-violin->

-la-fascinante-historia-de-los-instrumentos-mas-importantes-de-la-musica-andina

Pérez, C. (1997). *Cerro de Pasco: Historia del pueblo mártir 1901-1913*. Ediciones de la MPP.

Pérez, C. (1998). *Cerro de Pasco: Historia del pueblo mártir*. Tomo II. Ediciones de la MPP.

Salazar, D.E. (2007) "Los carnavales en Cerro de Pasco". En *El vulcano en la historia del carnaval peruano*. Editorial San Marcos. pp. 434, 440.

Salazar, D.E. (2014). *Proceso de la literatura pasqueña, Tomo I, poesía*. Editorial San Marcos.

Salgado, A. (2007) Investigación cualitativa: Diseños, evaluación del rigor metodológico y retos. *Liberabit*, 13, 71-78.

ANEXOS

INSTRUMENTO DE RECOLECCIÓN DE DATOS

FICHA DE ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE HUAYNOS Y MULIZA CERREÑAS

1.1. DATOS GENERALES

- a. Nombre del huayno/muliza
- b. Nombre del autor (a)
- c. Fecha de publicación
- d. Línea de investigación
- e. Horizonte de tiempo

1.2. DATOS EXTRATEXTUALES

- a. Rastros biográficos del autor
- b. Acontecimientos históricos sociales
- c. Ubicación de la muliza

1.3. ANÁLISIS DE LA OBRA

1.3.1. Análisis de cada huayno o muliza identificada

- a. Secuencialización
- b. Caracterización de simbologías
- c. Análisis de los versos

1.3.2. Análisis del discurso

- a. Nivel del lenguaje
- b. Técnicas literarias empleadas
- c. Figuras literarias Metáforas,
- d. El punto de vista

1.4. Interpretación de los huaynos y mulizas cerreñas escogidas

1.5. Conclusiones

1.6. Referencias bibliográficas