

---

# ANATOMÍA DEL SUFRIMIENTO LECTURA INTERPRETATIVA DE LA MULIZA «A TI»

*Luis Pajuelo Frlas*

## **Resumen**

La muliza cerreña es considerada como la forma literario-musical más representativa de la sensibilidad minera. En tal sentido, *A Ti* simboliza uno de los puntos más elevados de la producción artístico-musical de la tradición de Cerro de Pasco.

En el presente trabajo, el autor trata de comprender dicha obra y hallar el por qué de su vigencia. Con tal finalidad analiza e interpreta su aspecto literario. Busca hacer explícitos los valores inherentes al texto y lo ubica en el contexto histórico-social que la generó. Finalmente, aporta argumentos que permiten esclarecer quién fue el verdadero creador de la letra de la mencionada muliza.

## **Abstract**

The «muliza cerreña» is considered as the most representative literary-musical forms of mining sensibility. Therefore *A Ti* symbolizes one of the highest artistic-musical production of Cerro de Pasco tradition.

In this paper, the author tries to understand that work and to find out why it is still in vogue. For that purpose, the author makes an analysis and interprets its literary aspects. He looks for clarify the inherent values of the text and locates it in the historic-social context that generated it. Finally, he adds numerous arguments which allow to know who the true song writer of the mentioned muliza was.

## INTRODUCCIÓN

**A** *Ti* es un testimonio en la tradición folklórica de Pasco. Resulta de la feliz unión de un tipo de melodía con versos de inocultable calidad artística. Limitada por sus exigencias musicales, esta poesía, como toda verificación destinada al canto, sirve a la música y es apoyatura de su realización estética. En este sentido *A Ti* prolonga el milagro inicial del arte: complementar diversas formas construyendo un todo. Entonces, era inconcebible la música sin el verso y la poesía ignorando las exigencias musicales. Un trabajo interpretativo, atendiendo las consideraciones referidas, debe abrazar la totalidad del objeto. Por ahora, atenderemos sólo el discurso literario. Como se ve, el estudio que presentamos es incompleto.

Se impone, en diversa perspectiva, una aproximación a la poesía de la muliza cerreña. Trabajo urgente, no emprendido aún en forma sistemática y con instrumentos adecuados. Esta propuesta tiene ese propósito y, por ello, se detiene en el texto *A Ti*. Vendrán tiempos -lo presiento- de apreciar la muliza en la plenitud de sus valores. Se advertirá, con mayor lucidez entonces, cómo al estudio del sentido de sus versos se integra el de sus atributos musicales.

La muliza cerreña, en cuanto canción<sup>1</sup>, es símbolo de la sensibilidad minera. Expresa, como ninguna otra forma musical, las líneas diferenciadoras de su personalidad artística. Punto elevado y referencial de un gusto exigente, es resultado de un proceso de creación y búsqueda, prolongados en el tiempo. Proceso que integra antecedentes y posteriores etapas en su formación. En éstas, se decantaron los elementos y rasgos que, hoy, la hacen singular a otras mulizas de la región.

A fines del siglo XIX y en el primer tercio del presente, la muliza cerreña logra su consolidación definitiva. El repertorio de su letra y música, fértil en cantidad como en calidad, así lo confirma. Esta etapa, intensamente creativa, sobre los condicionamientos culturales de la época, debió su esplendor a la animosidad, no repetida, de per-

sonalidades identificadas en cuerpo y alma, con el decurso espiritual de su pueblo, y de instituciones (municipalidades y clubes carnavalescos) encargadas de convocar, seleccionar y premiar la música, los versos y las comparsas (formas espontáneas de teatralidad y coreografía). Estas justas de ingenio creativo tenían lugar todos los años, en un clima de competitividad, jolgorio, entusiasmo y enjuiciamiento colectivo. En este período de gloria nació *A Ti*. Su letra fue firmada por don Mariano V. Collao<sup>2</sup> y la música corresponde al consagrado músico don Graciano Rixi. Dedicada a la Reina de la ciudad, la bellísima Lucila I, mereció Diploma de Honor en el concurso para los carnavales de 1925, animado por el Club Vulcano.

El desmontaje de un texto requiere de la colaboración del lector. Es menester, previamente, en este caso, escuchar la ejecución de la muliza<sup>3</sup> y leer el poema que entregamos. Se aplica, en su estudio, el método del análisis e interpretación. El acucioso lector advertirá cómo, a partir de intuiciones, se establecen secuencias hasta iluminar los valores del texto. Se ubica el poema en el contexto histórico y social que le dio origen. Proponemos luego, unas reflexiones sobre la cuestión de su autoría. Estos asuntos permitirán comprender la sensibilidad y la problemática del artista cerreño. Finalmente, nos referimos a la cuestión de su vigencia.

Agradezco a quienes me han permitido abordar este tema y encender, así, la inevitable reflexión en torno al legado más hondo y amado del acervo musical cerreño.

## APROXIMACIÓN AL POEMA

Una lectura inicial permitirá ordenar los repertorios vocabulares. *A Ti* presenta dos. El primero 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» (v.1), «En el cielo de mi *vida*» (v.5), «(...) en el alma tienen *vida*» (v.11) y «dicen que la *vida* es sueño (...)»

## «A TI»

(Muliza)

*Letra de Mariano V. Collao**Música de Graciano Rixi.*

## I

De la vida en el camino,  
muchas veces encontramos,  
al placer que va de prisa,  
al dolor que va despacio.

## II

En el cielo de mi vida,  
no luce ninguna estrella,  
que todas las han nublado,  
las sombras de mi tristeza.

## III

Ilusiones y esperanzas,  
que mueren una por una,  
en el alma tienen vida  
y en el alma tienen tumba.

## IV

Cuando una flor se marchita  
otra flor brota en la tierra,  
cuando una pena se acaba,  
nace en el alma otra pena.

(Estríbillo)

## V

Dicen que la vida es sueño  
y todos quieren soñar,  
sueño yo cosas tan tristes,  
que quisiera despertar.

*Cerro de Pasco, 22 de febrero de 1925.*

(v.17). En torno a ese 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». No indicado en forma directa, la palabra «muerte» aparece una vez «que *mueren* una por una» (v.10). Mas, 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, impregnando 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 despiertan en el lector emociones, sensaciones y sentimientos.

## TEMA

Catalogada por don Dionicio Rodolfo Bernal<sup>4</sup>, como muliza lírica, *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, de 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.

No estamos ante una poesía cuyo sentimiento dominante sea gratuitamente lastimero. Para entenderlo a cabalidad consideramos las difíciles circunstancias materiales como espirituales, en las cuales el habitante de estos predios construyó su existencia. A estas severas condiciones hemos de agregar el carácter mutante de esta sociedad en su trajinar histórico, que impregnó en sus hijos un aire de inconfundible extravío, de reservado dis-

tanciamiento. Y una disposición anímica hacia la desesperanza y el desarraigo.

**ESTRUCTURA**

Entendiendo por estructura, la distribución y las relaciones de los elementos de un objeto artístico, la *muliza A Ti* presenta una organización que puede ser asediada desde tres perspectivas: externa, significativa y musical. En el texto, estos aspectos que abordan las perspectivas referidas, se complementan construyendo una sólida entidad. Mas, consecuentes, con el espíritu de este trabajo vamos a detenernos en los dos primeros (el externo y el significativo), refiriéndonos sólo de soslayo al tercero (el musical) que, por su especificidad, exige un estudio musicológico.

**ESTRUCTURA EXTERNA**

Dijimos que el poema es un espacio en donde luchan la «vida» y la «muerte». Allí, estas energías chocan y evolucionan creando un clima de tensiones. Ese clima es padecido por el personaje enunciante, es decir por quien nos hace escuchar su voz, contenida en veinte versos. Éstos se distribuyen en cinco estrofas o cuartetos, dado a que cada estrofa contiene cuatro versos (remitirse al *Esquema 1*). Cada verso, octosílabo, permite ingeniosas combinaciones y presenta recursos cuyos efectos serán descritos en los acápites pertinentes. Esta variedad de mecanismos expresivos, pese al reducido espacio del discurso textual, se explica por su intencionalidad: objeto destinado a la competencia en la justa de carnestolendas, poema de novedosos atributos expuestos al juicio de un auditorio cultivado y exigente.

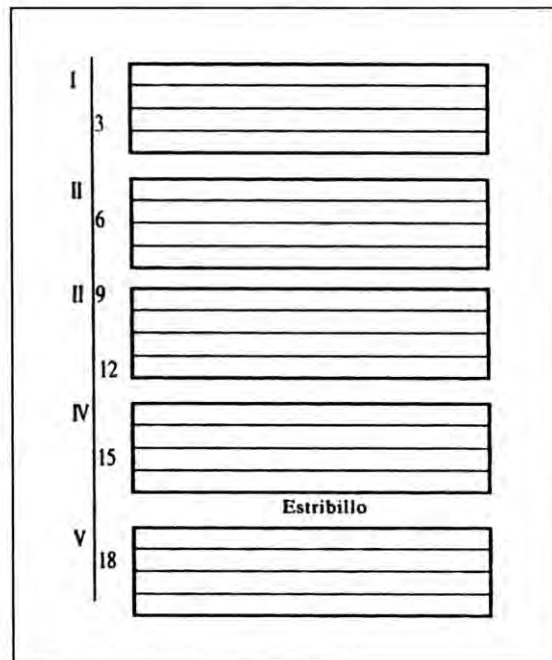
Las cuatro estrofas iniciales aportan impensadas variaciones al tema central. En tanto que la quinta, conocida comúnmente como «estribillo», no sólo por provenir de la cultura caballeresca (pues, «estribo» es una pieza o eslabón de la montura en la que el jinete apoya el pie para apearse del caballo), tan usual en las labores de arrieraje, en nuestro entorno; sino por ser una composición estrófica, originalmente de tres versos con que concluían las sextinas, muy cultivadas en el alto medioevo y que, con el tiempo, quedaron libres para rematar determinadas composiciones

literario-musicales de índole popular, tal es el caso de las décimas repentistas. En *A Ti*, el estribillo profundiza la temática, gracias a un cambio melódico y, porque concede un tono inconfundible onírico, religioso y trascendente al poema.

**ESTRUCTURA SIGNIFICATIVA**

La estructura significativa conforma el tejido medular de la obra artística. Aparece, frecuentemente, encubierta por el manto de la composición formal. Develarla posibilita iluminar la organización plena del poema, reconocer los segmentos que la integran para, posteriormente, leer sus variaciones. *A Ti*, totaliza dos segmentos o partes. El primero, del v.1 al 16; y, el segundo, del v.17 al 20. Veamos cómo se organizan (véase *Esquema 2*).

El primer segmento, al que denominaremos «sufrimiento consciente», no constituye un cuerpo único. Atendiendo a la voz poética, inferimos que ésta describe el padecer existencial desde dos puntos de vista: uno genérico, impersonal, que posee tono sentencioso. Nos referimos a las estrofas 1, 3 y 4. Éstas describen cómo se da el sufrimiento: durabilidad y persistencia (est. 1), fuerzas que agonizan en el escenario íntimo (est. 3) y capacidad reproductiva (est. 4). En cambio,



*Esquema 1*



en la estrofa 2, el punto de vista varía, tornándose individual: «En el cielo de mi vida (...)», se da énfasis a la descripción psicológica. Estos puntos de vista, establecen, a su vez, diferentes momentos dentro del primer segmento y expresan sutiles cambios que hacen de este texto una muestra ejemplar.

El segundo segmento, al que denominaremos «sufrimiento onírico y trascendente», refiere, en la brevedad de su enunciado, tres asuntos: la presencia fútil de los otros (la sociedad), la aceptación de la vida como acto inconsciente y, en tercer orden, el anhelo de una liberación trascendente. Estos asuntos serán profundizados en el posterior análisis.

Entre ambos segmentos, se verifica una ruptura. Mientras el primero, presenta un tono reflexivo y se expresa a manera de un monólogo exterior, dado que describe situaciones concluyentes, resultados incontrovertibles, fruto de dolorosas experiencias vividas; el segundo presentará un tono dialogal e intenso. En su espacio se agitará un movimiento pendular entre el optar por el mundo falaz de los «otros» o por la liberación íntima y personal.

El poema, finalmente, nos da la sensación de un viaje en dos dimensiones: del mundo impersonal y genérico hacia el individuo, por un lado; y, por otro, de la esfera de la conciencia hacia el mundo trascendente. Esto es posible advertirlo gracias a su singular estructura.

### ESTRUCTURA MUSICAL

Atendiendo al propósito del poema, hay que sumar a las estructuras externas y significativas, la musical (véase *Anexo 1*). Así, la forma artística nos recuerda una redoma de cebolla, cuyas láminas se superponen, una sobre otra, creándose la ilusión de estar ante una criatura indivisible y sólida. Retornando al espectro musical, constatamos que esta composición empieza con una introducción en ritmo de huayno. Una vez concluida se impone, lentamente, un ritmo cadente, reiterativo, recreando el trote metálico y solemne de las mulas. Se prolongará, a lo largo de la canción, a manera de un telón de fondo, convirtiéndose

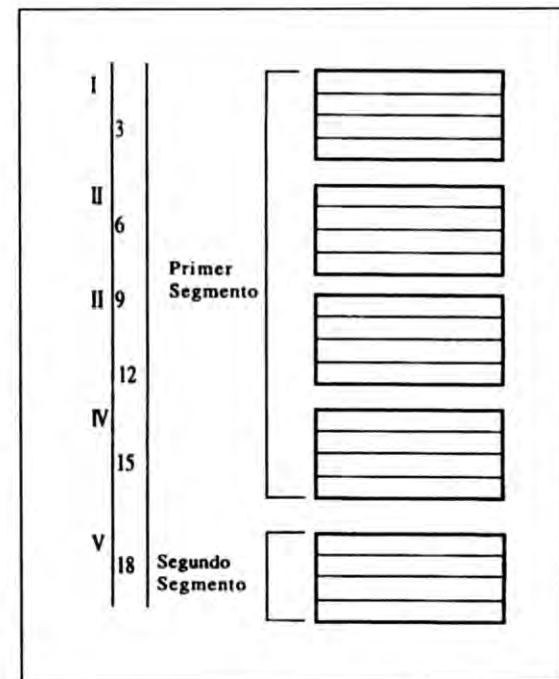
en un segundo plano musical. Sobre éste irán apareciendo melodías y armonías. Entonces advertiremos el grado de tensión que irá lográndose en cada unidad melódica (correspondientes a cada estrofa). Llegamos al estribillo, instante ascendente, climático, altamente lírico, cargado de un sentimiento indescriptible. Acalladas las voces, finalmente, se retorna al ritmo de huayno, como en la entrada inicial. Esta estructura circular es, acaso, un símbolo acústico del sentir agónico de la muliza más excelsa de Pasco.

### ANÁLISIS FORMAL

Una lectura auscultativa permitirá abstraer los aportes estéticos del texto. Concibiendo cada estrofa como un eslabón de sensibilidad y respetando su estructura, intentaremos una suerte de incisiones en cada frase para lograr una valoración integral.

### PERSISTENCIA DEL SUFRIMIENTO

«De la vida en el camino», con este verso se inicia el poema. Afinando la observación reparamos que su sentido está invertido. Debiera leerse: «en el camino de la vida». El efecto es distinto. Dicha inversión indica el gusto por la frase retorcida,



Esquema 2

típica del manierismo aprendido desde el barroco literario. Recurso de doble efecto. Primero, crea una expectativa, un lapso de sabiduría sentenciosa; luego, estimula la participación recreativa del lector. Además, esta inversión responde a la necesidad de agradar auditivamente.

A manera de puente, aparece el verso 2: «(...) muchas veces encontramos». Sugiere la presencia del estilo. Lo indica el vocablo «encontramos», como hecho casual, fáctico. En la vida esto acontece «muchas veces», se nos dice. Recordándonos, así, la presencia del hado en nuestras existencias.

Concluye, la estrofa, con dos frases reiterativas: «(...) al placer que va de prisa/al dolor que va despacio» (vs. 3 y 4). Estos versos se complementan y separan. Al margen del tono sentencioso que encierran, herencia de una inveterada certidumbre, ambos cincelan una verdad: en la vida, el placer es breve, mientras el dolor, duradero. Veamos cómo están dispuestos. Cada uno encierra una contradicción horizontal. En el verso primero el placer, es decir lo agradable, es breve y esta rapidez causa desasosiego; en el segundo, el dolor, es decir el sufrimiento, tiene velocidad tortuosa y esa lentitud agobia y desespera.

Y entre ambos versos hallamos un juego contradictorio vertical. Ingeniosa polarización por el que chocan «placer» con «dolor» y «de prisa» con «despacio». Recordaremos, la emoción estética, ese sentimiento instantáneo, breve en su duración y profundo en intensidad, siendo fruto de una empatía intuitiva, es producto del choque de elementos contrarios. Esto queda demostrado con suma transparencia en esta estrofa.

### IMAGEN NOCTURNAL DE LA TRISTEZA

Empieza la estrofa II, con una descripción comparativa: «En el cielo de mi vida». La vida se metaforiza, ya no como camino, sino como escenario celestial, amplio y profundo. Mas, es un escenario oscurecido: «no luce —leemos— ninguna estrella» (v. 6). La connotación es elocuente, sugiere la presencia de la noche. Y para darle énfasis establece un cruel contraste. Es decir, «ninguna estrella», aparece en ese cielo que es la vida (las estrellas, en la mitología de todas las antiguas

culturas, son símbolos de algarabía, mensajeras de la buena suerte).

La explicación anímica vendrá luego: «(...) que todas las han nublado, las sombras de mi tristeza» (vs. 7 y 8). La voz poética no concede alternativas. La congoja es absoluta. Observar la fuerza de las partículas, primero, «ninguna» y, ahora, «todas». Y esa obscuridad sucede porque la luz (estrellas) han sido empañadas («las han nublado»), «las sombras de mi tristeza». El estado anímico sepulta toda esperanza. Aquí, ubicamos un recurso ejemplar. El poeta extiende el efecto de la frase. Bastaría con decir: «que todas las ha nublado mi tristeza». Pero es insuficiente, por ello busca el efecto sensitivo y corporiza la tristeza. Como todo cuerpo, ésta proyecta sombras. Observemos: «todas las han nublado,/las sombras de mi tristeza». Instante sensorial. Por dos veces se usa la forma pronominal «mi», esta reiteración tampoco es arbitraria. Finalmente, la estrofa tiene una dirección, de lo externo hacia lo íntimo, para describir la condición soledosa del hombre.

### EL ALMA COMO ESCENARIO

Encontramos, al inicio, de la tercera estrofa, dos términos que aluden fuerzas vitales: «ilusiones y esperanzas». El primero, expresa ensueños, quimeras, que endulzan la vida; el segundo, «esperanzas», significa la promesa de su cumplimiento. Ambas forman la secuencia lógica de las expectativas humanas. Mas, ninguna perdura: fenecen, «una por una». E irónicamente, se nos dice que son varias, lo indica el plural «mueren».

Y llegamos a la segunda reiteración: «En el alma tienen vida/ y en el alma tienen tumba» (vs. 11 y 12). En ésta, se indica el lugar en donde agonizan las fuerzas de la vida: en el «alma». Por dos veces se usa ese término, significando el ámbito íntimo y esencial de la persona. Así, estas energías nacen «tienen vida» en la interioridad humana y allí mueren, «tienen tumba». El énfasis del individualismo y la inmersión hacia la interioridad psicológica, no sólo responden a la necesidad expresiva de la lírica, sino que refieren la experiencia de vivir en una sociedad en la cual ha naufragado la solidaridad. Actitud típica de las per-

sonas que padecen el embate violento de una sociedad deshumanizada.

### REPRODUCCIÓN DEL SUFRIMIENTO

La estrofa IV, trae una nueva comparación. Hace visible la confrontación entre el devenir de la naturaleza y las frustraciones humanas. El dramatismo de esta confrontación deriva del choque de elementos opuestos. Ese mecanismo resulta legítimo, aunque parezca grotesco, porque construye la belleza que caracteriza esta estrofa. Presenta dos planos. El primero privilegia el sustantivo «flor». Símbolo de belleza, fecundidad y vida, también la flor expira y es natural que así sea: «Cuando una flor se marchita (...)», leemos. Luego, vuelve a la vida: «otra brota en la tierra» (v. 14).

El segundo plano, en tanto, privilegia el sustantivo abstracto «pena». Expresa desconsuelo, desolación, melancolía y pesadumbre. Éste, se afina en el marco de la interioridad psicológica. Allí muere: «(...) cuando una pena se acaba» (v.15), para siguiendo el orden normal, volver a la vida: «nace en el alma otra pena» (v.16). Aceptando serenamente, que esta espiral de impotencia, de frustración, sea condición implícita de la existencia.

### ANHELO DE VIDA TRASCENDENTE

El cuarteto final, síntesis y conclusión del poema, a modo de estribillo presenta, con belleza y hondura, la agónica condición existencial. Otra vez, la voz poética, reproduce el esquema comparativo. La variación consiste en la confrontación del individuo (lo indica el uso de la primera personal gramatical «yo») con la sociedad, de allí el uso tácito del pronombre «ellos». Ésta será la única apertura hacia «los otros»: «Dicen (ellos) que la vida es sueño/ y todos (ellos) quieren soñar» (vs. 17 y 18), leemos. Los versos siguientes tendrán sentido diverso: «sueño yo cosas tan tristes/ que quisiera despertar» (vs. 19-20). La distancia entre el individuo y la sociedad es evidente.

Para explicar su intención el poeta se apoya en la frase «la vida es sueño». Título de las más célebre obra dramática del español Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). La negación de la

realidad objetiva y, en su lugar, la aceptación de la ilusión engañosa (el sueño), tenía en la coyuntura del siglo XVII (segundo período de la Edad de Oro) plena justificación<sup>5</sup>. El autor referido trabajó sobre este tópico en tiempos de crisis. En efecto, la debacle económica, política, social y hasta moral, determinará el eclipse de la España renacentista. Un estado de ánimo crepuscular obligó a los artistas optar por temas evasivos<sup>6</sup>.

En la estrofa en estudio, el vocablo «sueño» alcanza un sentido diferente. Certifica que la felicidad existe. Por ello leemos: «y todos quieren soñar» (aludiendo soterradamente a un equívoco colectivo). Y ese vivir ilusorio es aceptado por el poeta, por ello dice: «sueño yo cosas tan tristes» (v.19). Y pese a su aceptación, ese sueño es una engañosa verdad, por eso establecerá una radical diferencia. Mientras los otros son felices o se engañan pensando serlo: «todos quieren soñar», nos dice, explicita un anhelo, ya que todo lo existente, por él vivido, es de forma extremadamente lastimosa («tan triste»). Ante esa cerrazón, expresa un deseo metafísico: «quisiera despertar» (v.20). Aceptando que el «sueño» sea «vida», entonces «despertar» es renunciar a ella. El verso encierra diversos significados. Mas, uno de estos indica un anhelo de plenitud, y auténtico deseo de vida, la que encuentran en la muerte aquellos espíritus que conciben trascender a la existencia física, ser libres en el más allá. Y, aquí encontramos un intenso y súbito aliento de orden religioso y trascendente.

### CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL DE «A TI»

Ningún testimonio poético, ni la exultación afirmativa de lo épico, ni la serena seguridad de lo apolíneo, ni la tristeza elegíaca, reproducen un estado de ánimo arbitrariamente. El artista, situado y fechado, alimenta su obra con el humus de su tiempo y el clima espiritual de su espacio. El estado de ánimo que vibra en su creación no es sólo producto individual, sino resultado psicológico del período histórico que le tocó vivir. La obra de arte, plétórica de universalidad, expresa las tensiones del tiempo y la sociedad en que nació. En esta relación, particularidad histórica y trascendencia absoluta, descansa el miste-



rio de su vigencia. Lanzada a superar los límites del devenir social, la poesía inmoviliza la sensibilidad de la coyuntura en que fue escrita. Ése es el caso de *A Ti*.

A partir del advenimiento de la Cooper Corporation (1902), el orden económico, político y social del Cerro de Pasco, sufrirá un estrechamiento irreversible. Los mineros (antiguos dueños de los centros extractivos), se verán compulsivamente desplazados del liderazgo y hegemonía económica de la región. Su libertad e iniciativa quedarán rotos. Como consecuencia, cumplirán roles dependientes, sufrirán marginaciones e injusticias. Esta experiencia marcará su estado anímico. El desencanto y pesimismo copará sus espíritus. Convertirán las actividades e instituciones cívicas y culturales en los filtros de su expresión transida de descontento. Y la muliza será la forma preferida para expresar su tristeza y su protesta. En sus contenidos cargarán los signos de su impotencia. En *A Ti*, como ejemplo, se hará visible la débil relación entre el título -que aparece como pretexto- y el contenido desolador de sus versos. Más que el frívolo homenaje importaba desarrollar el tema que, como abierta cicatriz, bullía en la conciencia colectiva: el sufrimiento de haber sido desplazados de la historia, en su propia tierra.

### CUESTIÓN DEL AUTOR

No cabe duda que estamos ante una obra magistral de arte compositivo. Sus virtudes presuponen oficio y experiencia en la escritura. Curiosamente, su autor no confirma esa evidencia. Al margen de una que otra entrega, no se conoce, antes ni después de *A Ti*, obras que muestren similar calidad artística. Esto ha dado pie, entre voces y en corrillos, a dudar de su auténtica autoría. Era costumbre en ese entonces el usar seudónimos y prestar nombres para ocultar a los auténticos creadores. Prejuicios o temores avivaron esos hábitos. La concepción de la escritura como oficio estaba muy lejos de aparecer. Los compositores tenían quehaceres distintos, ya en la producción, el comercio o la burocracia. Entonces no importaba el prestigio ni la fama, sino brindar canciones que animen la reflexión y estrechezcan el sentimiento colectivo. Sobre las su-

posiciones, nadie ha demostrado palmariamente que Mariano V. Collao no sea el creador de la muliza que nos ocupa. Por la calidad del testimonio, ante él nos inclinamos deudores de su inconfundible legado literario. Criatura marcada por una sensación de inseguridad y abandono, el artista popular cerreño, sabedor de las inveteradas injusticias que han padecido su terruño, hizo de la muliza un espejo donde reflejar sus ideales quebrados y un símbolo de su dolida existencia.

### VIGENCIA

Han pasado 75 años desde la tarde aquella del 22 de febrero de 1925, en que una comparsa entonara en las calles, hoy derruidas del Cerro de Pasco, la muliza destinada a vencer el olvido y el tiempo. Desde entonces, el sentido filosófico y la fuerza emotiva de su mensaje no han perdido energía. Su fama se acrecienta y extiende. Propios y extraños la identifican como el himno natural del pueblo cerreño. Los mayores enseñan sus letras a los niños y éstos que no saben aún de sufrimiento, la cantan candorosos. Aceptando, pese a su tristeza, que *A Ti* sea el incuestionable símbolo del Cerro de Pasco, es menester admitir que el dolor es huella indeleble en el mundo andino. Por tanto, desarrollar un tema como el sufrimiento no es delito, delito es desarrollarlo irresponsablemente. Decía Vallejo: «*Un médico afirma que para fruncir el entrecejo, se necesita poner en juego sesenta y cuatro músculos, mientras que para reír son suficiente trece. El dolor es, por consiguiente, más deportivo que la alegría*»<sup>7</sup>. Sea Cerro de Pasco, conjuntamente con otros pueblos desplazados, el que tenga que sacar reluciente fulgor a la tristeza.

### EPÍLOGO: LA OTRA CARA DE LA MONEDA

Finalmente, preguntémos: ¿Qué impulsa al compositor cerreño a recrear, persistentemente, el sufrimiento como tema sustancial de su arte? ... Y, aún más, ¿qué impulsa al público, que consume ese arte, a consagrar esas composiciones como su símbolo?... No existe artista ni lector que, en su sano juicio, recree en el dolor porque esté conforme con él. No existe escritor, ni tradición de cultura, que conciba la muerte como su desti-



no final. Se escribe, con énfasis y desgarradora sinceridad, para hacer evidentes las injustas limitaciones de la existencia. Escribir es invocar la plena realización humana. El arte es, así, una moneda de dos caras. Frecuentemente se omite la segunda. Pero ésta vibra y dice con su silencio que, pese a todo, apostemos por la vida.

Éste es, en síntesis, el sentido edificante de *A Tí*. Por ello, el leerla o cantarla significa expresar, en negativo, nuestro anhelo de construir la vida, la alegría y la justicia que el tiempo y el poder engeguccido nos adeudan como un inmensa cuenta aún no saldada.

## NOTAS

<sup>1</sup> Canción, pieza corta para voz solista, con o sin acompañamiento, de estilo sencillo. Las canciones son comunes en todas las culturas y a todas las épocas. El inicio de las canciones, tal cual las conocemos en la actualidad, puede situarse en el siglo XII, incluyendo la música de los trovadores y las tradiciones de las laudas.

<sup>2</sup> Mariano V. Collao, natural de Cerro de Pasco, notario de profesión, no ha merecido aún una biografía debidamente sustentada. Las referencias sobre la autoría de las pocas piezas para el canto informan, sin embargo, sobre su participación en la vida cultural de su pueblo.

<sup>3</sup> *A Tí*, ha sido grabada reiteradas veces, por grupos distintos, en diferentes épocas y por las voces más representativas de Pasco. Últimamente, con *Sentimientos de Plata*, se ha tratado de reconstruir los valores musicales de sus orígenes, como un esfuerzo a favor de su tipicidad musical.

<sup>4</sup> Autor de *La Muliza Cerreña. Teorías e investigaciones, origen y realidad folklórica, su técnica literaria y musical* (Lima: Talleres de la Compañía de Impresiones y Publicidad, 1947). En 1978 se reedita con el título *La Muliza* (Lima: Herrera editores). Incluye un capítulo dedicado a la muliza tarameña.

<sup>5</sup> VILAR, Pierre. «El tiempo del Quijote». En *La Decadencia Económica de los Imperios*. España: Alianza Editorial, 1981.

<sup>6</sup> Además de Pedro Calderón de la Barca, recordemos a Francisco Quevedo en *Sueños* y Cervantes, que forja un tipo especial de locura en *El Quijote*.

<sup>7</sup> VALLEJO, César. *Contra el secreto profesional*. Lima: Mosca Azul editores, 1973. p. 40.

ANEXO 1

A TI

(Muliza)

LETRA: Mariano V. Collao

MÚSICA: Graciano Rixi

Introducción (Huayno) ♩ = 96

Violín

(Muliza) ♩ = 90

Tema (Instrumental)

(Canto)

De la vi - da en el ca mi - no,

mu - chas ve - ces en - con - tra mos, al pla - cer que va de pri - sa,

al do - lor que va des - pu - cio.  $\diamond$  del 3 al  $\diamond$  Estribillo  $\diamond$  3 veces

Di - cen que la vi - da

es sue - ño y to - dos quie - ren so ñar. sue - ño yo co - sas tan

tris tes que qui - sie - ra des - per - ta - ar que qui - sie - ra des - per

Fuga (Huayno) ♩ = 96

ta - ar

Cuerdas