



**Tatiana Valeria Asto Carbajal
(Arequipa, 1999)**



Bachiller de Literatura y Lingüística en la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa – Perú. En el 2020 participó colaborativamente en el voluntariado de investigación del proyecto “Fiesta Popular y Música Tradicional: proyecto de preservación del patrimonio audiovisual etnográfico del Instituto de Etnomusicología – IDE” de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Tiene publicaciones en diversas revistas literarias electrónicas como en el primer número de Poetas Hispanos Magazine y el octavo número de la Revista de Literatura Infantil y Juvenil Contemporánea – LIJ Ibero. También participó en la publicación Antología “Premio Letras Arequipeñas” 2022 y fue ponente en la mesa “Conversatorio: Mujeres en la Escena Musical” en el Primer Festival Ella, organizado por La Red de Escritores de Arequipa, así como en el XI Coloquio Internacional Literatura musical y música literaria organizado por la Facultad de Humanidades de la UAEM.

Heterogeneidad y homeóstasis en la vigencia de la muliza *Falsía*. Diferentes narrativas de la canción

Heterogeneity and homeostasis in the validity of the muliza *Falsía*.
Different narratives of the song



Tatiana Valeria Asto Carbajal
Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa
tasto@unsa.edu.pe
ORCID: 0000-0002-7742-531X



Resumen

Durante nuestra República Peruana, diversos compositores han enriquecido el imaginario musical popular al immortalizar canciones que desde el pasado han hecho eco hasta nuestro presente. Una de estas piezas en cuestión es la inolvidable muliza *Falsía* de Emilio Alanya Carhuamaca y Pablo Pastor Díaz Reynoso. Si bien este trabajo parte de la disciplina literaria para enfrentarse a la canción, esta investigación sigue la línea de estudios interdisciplinarios entre la literatura y la música. La problemática principal que guiará este artículo será: ¿Qué elementos característicos de los estudios literarios intervienen dentro de la vigencia de la muliza *Falsía*? Estos elementos serán dos: la psicodinámica *homeóstasis* de la literatura de tradición oral y la *heterogeneidad discursiva*. Veremos, pues, cómo es que a través de estos se explica la actualización de nuevas intervenciones en el texto de la canción al posibilitar distintas reinterpretaciones de la muliza. Es decir, evidenciaremos sus diferentes narrativas. Por un lado, la homeóstasis se manifestará a través de una serie de cambios y alteraciones en las letras. También, en los códigos musicales que intervienen en la canción a través de los años en concordancia a su contexto social. Por el otro lado, la heterogeneidad visibilizará la presencia de tres sujetos sociales.

Palabras clave

Muliza falsía; homeóstasis; heterogeneidad discursiva; vigencia.

Abstract

During our Peruvian Republic, various composers have enriched the popular musical imaginary by immortalizing songs that have echoed from the past to our present. One of these pieces in question is the unforgettable muliza *Falsía* by Emilio Alanya Carhuamaca



Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

and Pablo Pastor Díaz Reynoso. With the aim of studying *the song* from the literary discipline, this research follows the line of interdisciplinary studies between literature and music. The main problem that will guide this article will be: What characteristic elements of literary studies intervene within the validity of the muliza *Falsía*? These elements will be two: the psychodynamic *homeostasis* of oral tradition literature and the *discursive heterogeneity*. We will see how these elements explain the updating of new interventions in the lyrics of the song making possible different reinterpretations of the muliza, that is, we will evidence its different narratives. On the one hand, homeostasis will manifest itself through a series of changes and modifications in the lyrics and musical codes that intervene in the song over the years in accordance with the social context. On the other hand, heterogeneity will make visible the presence of three social subjects.

Keywords

Muliza Falsía; homeostasis; discursive heterogeneity; validity.

Recibido: 13/05/22

Aceptado: 01/06/22

Introducción

La muliza es un género musical andino-mestizo identificado como cerreño que ha invadido con su sonoridad múltiples regiones del centro, norte y sur del Perú. Aunque muchos autores se hayan ocupado del estudio de este género, sus lecturas interpretativas y análisis se limitaron a la observación de espacios geográficos como los que dieron origen a la muliza: Cerro de Pasco o Tarma¹. En esta investigación, se plantea ir más allá de la región fundacional de este género. Nos sumergiremos dentro de la muliza huancaína que ha embelesado con su sonoridad, allá por las décadas de los 50's y 60's, a múltiples espacios urbanos (me refiero a momentos cuando voces como Flor Pucarina o El picaflor de los Andes se encontraban en el mayor esplendor de la escena musical a nivel nacional).

La vigencia actual de esta muliza comprueba que hay que considerar a *Falsía* como una de las composiciones músico-literarias más representativa de nuestro imaginario musical peruano, la cual se ha inmortalizado en el siglo XX y lo que va del XXI. Esta muliza, por su gran influencia sobre una comunidad, un colectivo o una nación, ha formado parte de la construcción y representación de identidades. Se trata de un objeto de valor inmaterial que mantiene una gran carga afectiva-literaria. Este trabajo se basa también en la necesidad de ampliar el corpus de estudio de diferentes géneros musicales populares peruanos y su relación con la literatura. Es decir, gran parte de las investigaciones, que se han realizado en el Perú, se focalizan en el análisis interpretativo de la música tradicional andina-quechua donde el género predominante es el huayno. Por otro lado, se ha estudiado limitadamente la muliza desde la literatura. Para un mejor y adecuado entendimiento del

1 Al respecto se ha consultado a: Pérez (1994), Bernal (1978), Pajuelo (2000), Ingaroca (2018).

artículo, debo comenzar a explicar algunos puntos particulares que guiarán el sentido de esta investigación.

Vigencia

La primera fuente documental que nos acerca sobre la gestación de la pieza la encontramos en una entrevista de Guillermo Joo a Emilio Alanya en el diario *El Huacón* (2015). Allí, el mismo Alanya menciona que el año de concepción de la pieza fue en 1954. A partir de esa fecha, *Falsía* ha sido reinterpretada de diferentes maneras, dentro de las cuáles no solo ha variado fugas o versos, sino que también la canción ha viajado a través de diferentes géneros musicales. Incluso, ha llegado a ser interpretada dentro de géneros experimentales como el electrónico o el *noise*.

A partir de este punto importante sobre su vigencia, algunas preguntas comenzaron a aparecer: ¿Cuántas interpretaciones tendrá la canción? ¿Cuál es su narrativa principal? ¿Existen otras narrativas que se desprenden de las demás interpretaciones? ¿Qué tanto varían? Estas preguntas precedieron de una problemática principal que permitió estudiar de qué manera puede intervenir la literatura dentro del estudio sobre la vigencia de esta canción. De modo que, para comenzar mi proyecto, se vio la necesidad de recopilar las diferentes versiones de la canción. Desde el momento de la concepción de la muliza (1954) hasta el año 2019, se ha reunido un total de 33 interpretaciones de la canción, cuyo cambio de alguna estrofa agrega otras posibles alternativas interpretativas. Una vez recopiladas y analizadas estas interpretaciones, se hizo una selección y diferenciación en tres grandes grupos que comparten entre sí los mismos significados y que se encuentran en fechas relacionadas. El primer grupo contiene interpretaciones de la muliza desde 1954 a 1980; el segundo, de 1980 al 2000; y el tercero, del 2000 al 2019. Esto permitió poder adaptarlas a su contexto social en medio del cual surgieron y a su realidad circundante. A continuación, dentro de cada grupo, se optó por elegir una interpretación que lo representara. Esta variación sería la más completa y a la vez la que significaría un sujeto social simbólico de nuestra historia nacional.

Una vez recopilada dicha información, se optó por estudiar los elementos literarios que intervienen en esta constante reinterpretación de la muliza. En esta línea, mi trabajo desarrolla la siguiente hipótesis: existen dos categorías, dentro de los estudios literarios, que se presentan en la vigencia de la muliza *Falsía* que son la homeóstasis y la heterogeneidad discursiva. Estos elementos explican la actualización de nuevas intervenciones en el texto de la canción al posibilitar distintas reinterpretaciones de la muliza, es decir, sus diferentes narrativas. Por un lado, la homeóstasis se manifiesta a través de una serie de cambios y alteraciones en las letras y en los códigos musicales que intervienen en la canción a través de los años en concordancia con su contexto social. Por otro lado, la heterogeneidad visibiliza la presencia de tres sujetos sociales como lo son: el sujeto migrante, el sujeto senderista y el sujeto contemporáneo.

1. Aspectos teóricos: la muliza en La Ciudad Cantada o literatura popular urbana

Una de las categorías que nos permite formular una propuesta conceptual para abordar el estudio de la literatura popular urbana es, sin duda, *La ciudad cantada*; propuesta por Daniel Mathews Carmelino en su libro *La ciudad cantada. Santiago, Lima y Buenos Aires* (2016). Con Mariátegui se abre la posibilidad de considerar el carácter múltiple de la literatura conformada por varios sistemas literarios entre cultos y populares, en español, quechua y aymara; todos forman parte de nuestra literatura peruana (Cornejo, 1981). A partir de esta premisa, Daniel Mathews comienza su estudio sobre las literaturas urbanas y mantiene una óptica particular en manifestaciones culturales como la música, dado que las actividades musicales juegan un rol significativo en su implicación con la sociedad que las rodea. La categoría de la ciudad cantada trata de ofrecer nuevos objetos de estudio literarios relacionados al interés por la canción popular urbana al considerarla poesía popular. Recordemos que la literatura peruana es una concepción que se ha ido formando y reforzando a través de los años. La pluralidad de nuestro país ha desarrollado distintos sistemas de creación verbal que nos permiten reconocer, estudiar y pensar en el Perú a partir de todos ellos. La canción sería uno de estos sistemas. Es importante mencionar que esta categoría se desenvuelve paralelamente a *La ciudad letrada* de Ángel Rama, ya que “la ‘ciudad letrada’ y la ‘ciudad cantada’ no marchan por separado, sino que tienen una serie de diálogos y tensiones” (Mathews, 2016, p. 214). Además, “es necesario estudiar lo que realmente le importa [o le ha importado] a la gente y no lo que la academia piensa que debiera importarles [...]. La relevancia social, el valor estético y la necesidad de una perspectiva crítica justifican plenamente el estudio de la música popular” (Gonzales, 2001, p. 41). Es conveniente mencionar que la muliza que trataremos en esta investigación se desenvuelve en espacios urbanos. Desde estos, la difusión de este género se debió gracias a las emisoras y discografías citadinas que mantuvieron una relación con los cambios sociales y económicos que se producían en el país.

2. Homeostasis en Falsía: una breve descripción sobre sus interpretaciones, cambios y transformaciones (1955-2019)

Cuando incursionamos en la música andina como producto de mercado y consumo, damos cuenta de una serie de cambios y transformaciones que se han dado dentro de ese mundo sonoro. Con el autor Santiago Alfaro Rotondo (2015), nos acercamos a una explicación de los procesos de modernización que se suscitaron en la música andina a lo largo del siglo XX. Él menciona que:

Algunas manifestaciones de este universo sonoro dejaron el campo, llegaron a ciudades como Lima y se incorporaron a la modernidad y a la economía capitalista. Los géneros andinos pasaron de ser solo expresiones rurales y comunitarias a configurarse en un tipo de música popular comercializada como mercancía simbólica, al ser creada, distribuida y consumida masivamente a través de medios de comunicación, tecnologías de producción industrial, servicios comerciales, lógicas de mercado y regímenes de propiedad intelectual (p. 133).

Al seguir esta línea, recordemos que la música huanca ha tenido una gran aceptación en sus consumidores a nivel nacional, gracias a los cambios socioeconómicos que se produjeron con las grandes olas de migración interna. La muliza *Falsía*, al situarse en una sociedad cambiante, ha generado dentro de sí una serie de cambios y transformaciones. De allí que hablemos de una *homeóstasis literaria* (el proceso a través del cual algún elemento/cuerpo se adapta a su realidad inmediata), una psicodinámica de la oralidad, es decir, postulados de la literatura de tradición oral que puedan explicar cómo se suscitaron estas alteraciones de la muliza.

Las sociedades orales, para Walter Ong (2000), “viven intensamente en un presente que guarda el equilibrio y homeóstasis desprendiéndose de los recuerdos que ya no tienen pertinencia actual” (p. 52). El autor Ong sostiene que, en sociedades con grafía, los significados de las palabras están registrados en diccionarios, lo que permite conocer sus distintos estratos de conceptualización. Esto, por el contrario, no sucede en las sociedades orales, donde las palabras van a ir adquiriendo significados de acuerdo con el presente real, se adecuan a nuevos públicos conforme va pasando el tiempo y adquieren nuevos sentidos. Así como ellas, nuestra muliza va a desarrollar y seguir estos patrones de reactualización de significados; ya que, con cada nueva interpretación que se presenta, el contexto o la situación en la cual se la enmarque cambiará el mensaje comunicativo.

Mathews señala que en la categoría de ciudad cantada, la poesía urbana, a diferencia de la rural, presenta una autoría fija. Por eso, las letras de las canciones deberían estar registradas en un cancionero que no permita realizar variaciones de ningún grado. Sin embargo, eso no sucede con la muliza *Falsía* (ni con múltiples canciones populares en Latinoamérica, cuyo problema se debe a la falta de registro de la cultura popular), ya que se han encontrado 33 interpretaciones, de las cuales, 25 han presentado variaciones en la letra, en comparación a la composición fundacional. Incluso, encontrar la letra que se cantó por primera vez llevó todo un reto de interpretación, debido a que los datos que nos ofrecen artículos de periódicos o foros en Internet se contradicen. Este fue uno de los problemas principales que se encontró en el camino de la investigación, pues existen dos interpretaciones marcadamente diferentes que pueden considerarse como la letra fundacional. La primera, por parte del Dúo Las Golondrinas, que data del año 1955, y, la segunda, de Flor Pucarina en 1958. A los dos artistas, a través de artículos y foros en Internet, se les menciona como los protagonistas de la primera interpretación de la muliza. Sin embargo, el Dúo Las Golondrinas encuentra un registro discográfico a partir del año 1983, cuando la versión ha podido sufrir distintas variaciones. Por su parte, Flor Pucarina no presenta un registro discográfico, pero sí se encontró una referencia de la letra en su página web. Veamos estas dos interpretaciones:

Falsía

Interpretación N.º1

Dúo Las Golondrinas (1955)

La vida es una falsía,
el mundo es ancho y ajeno.

¡Justicia!

Justicia no hay en la tierra,

justicia solo en el cielo;

donde no hay ricos ni pobres.

5

Al hombre pido justicia,

al cielo pido clemencia

¡El hombre,

me exige mucho dinero!

y el cielo también me dice:

«tienes pecado y sufres».

10

Por las sendas del martirio,

mi alma rueda con delirio;

es la causa que me obliga

decir adiós a este mundo,

sembrado de falsedades

y de injusticias sin nombre,

y de injusticias sin nombre.

15

Fuga

Ya me voy de esta tierra herida

en el alma y el corazón.

Mi vida, ya no es vida

en medio del valle de falsedades.

En vida, ya no es vida

en medio de tantas injusticias.

20

25

Adiós dime, amor mío

a tierras lejanas hoy me retiro.

Entre tantas injusticias,

mi vida no puede sobrevivir.

Falsía

**Interpretación N.º2
Flor Pucarina (1958)**

La vida es una falsía,
el mundo es ancho y ajeno
¡justicia!
justicia no hay en la tierra,
Justicia solo en el cielo; **5**
donde no hay ricos ni pobres.

Al hombre pido justicia,
al cielo pido clemencia
¡El hombre,
me exige mucho dinero! **10**
y el cielo también me dice:
«tienes pecado si incumples».

Por las sendas del martirio,
mi alma queda con delirio; **15**
es la causa que me obliga
decirle adiós a este mundo,
tan lleno de falsedades
y de injusticia sin nombre,
y de injusticia sin nombre.

Fuga

Despierta prenda del alma, **20**
no duermas;
Que no puedo estar más tiempo sin verte.
Ya que no tengo la dicha
de amarte; **25**
dame siquiera el consuelo
de verte.

Ambas composiciones parten de un solo tópico: la injusticia. Sin embargo, el cambio tan marcado de la fuga puede agregarles otras alternativas interpretativas. Podemos decir, por un lado, que la interpretación de Flor Pucarina (N.º2), a partir de un plano panorámico, refiere la emotividad de un individuo derrotado ante la mala suerte que es fruto de la injusticia por la mano del hombre, de un antiguo amor y la ausencia de la escucha de un Dios. El yo poético sería un individuo desafortunado por razones particulares que

desconocemos. Por el otro lado, la interpretación del Dúo Las Golondrinas (N.º1) nos permite inferir que este sujeto cantor ahora se encuentra en la situación de migrante, ante tantas injusticias, desaires y desigualdades en la tierra donde se encuentra; o como el yo cantor que la nombra como el “*valle de falsedades*” (v. 23) y que no concibe otra salida más que partir hacia otros lugares. El sujeto nos enuncia de manera explícita que se va “de esta tierra herida / en el alma y el corazón” (v. 20-21).

Explicado este punto, ahora, es conveniente presentar el cuadro donde se registren las interpretaciones que se han encontrado sobre la muliza *Falsía* (Anexo 1). Aquí, podemos observar la evolución de la canción, sus diferentes interpretaciones, los géneros musicales en los que ha incursionado y las letras que han cambiado, es decir, la homeóstasis de la canción. Cabe resaltar que, para la especificación de la columna “Cambios en la letra”, tomamos como textos base las dos interpretaciones antes mencionadas. Además, para la clasificación de estilo musical o género, se ha seguido los postulados teóricos de Juliana Guerrero (2012), quien, desde los estudios de música popular, ofrece un acercamiento hacia la cuestión de género musical.

En “la definición de género en los estudios de música popular excede la noción de forma y en ella se incorporan otros elementos” (Guerrero, 2012, p. 8), la autora menciona que la etiqueta de un género debe valerse no solo de un análisis propiamente musical. Es decir, de la partitura y los códigos musicales en sí, sino que la determinación de un género es, ante todo, el resultado de la escucha por parte del público consumidor donde intervienen tres factores. El primero comprende la performance o estilo particular que el intérprete le ofrece a la pieza musical. El segundo, la naturaleza cultural de la música, donde la asignación de distintos sujetos, ya sea quien ejecuta o quien escucha, proveen a la música distintas etiquetas. Usualmente, los mismos intérpretes suelen darles una mención a sus piezas musicales en el momento de la interpretación. Por ejemplo, en la música andina se presenta uno que otro monólogo al inicio o la mitad de la canción, donde el intérprete suele reflexionar sobre la riqueza musical de la pieza. Si no es el caso, al final de otras composiciones, uno que otra cantante suelta frases como: “¡Ese Huaynito!, ¡Ese zapateo!”; o quizás, en el caso de la música huanca, algunos guapidos huancaínos. El tercero, la intervención de los sujetos que escuchan la canción quienes asignan una determinada etiqueta a la música que consumen.

De esta clasificación podemos concluir algunos puntos:

1. Todas las composiciones que presentan letra son únicamente fieles a la primera estrofa de las interpretaciones N.º1 y N.º2.
2. Las variaciones de algún grado pueden hacer que la canción se preste a otro tipo de lecturas interpretativas a partir de las cuales se generan y reactualizan no solo significados, sino diversos sujetos donde intervienen quienes cantan, para quienes están cantando y en qué contexto lo están haciendo.

3. Cada interpretación se adecua al contexto social desde donde el intérprete se posiciona, también varía la letra e incluso el código musical. Por ejemplo, la composición interpretada por Magaly Lluque (2013) es un tipo de fusión con el rock, una característica significativa que surge desde las últimas décadas del siglo pasado hasta estos últimos años del siglo XXI, donde se observó que las tendencias en la música se han inclinado a las fusiones y a la producción de géneros alternativos.

3. Heterogeneidad en tres interpretaciones de la muliza *Falsía*

Otro elemento teórico que se ha tomado en consideración dentro del estudio de esta canción es la heterogeneidad desarrollada por Antonio Cornejo Polar. Se trata de una categoría conceptual que intenta explicar la realidad latinoamericana. Para el autor, la literatura peruana está conformada por una totalidad contradictoria, donde intervienen distintos sistemas literarios. La tesis que sigue Cornejo Polar sostiene que el sujeto latinoamericano no puede ser un individuo orgánico, ya que, por los contextos sociales bajo los cuales se ha generado y desarrollado nuestra historia, este está hecho de una inestable quiebra de muchas identidades (1994, p. 21; Huillca, 2018, p. 51).

Para Raúl Bueno (2004), la categoría de heterogeneidad es uno de los recursos conceptuales con el que América Latina mejor se interpreta a sí misma. Distingue entre la heterogeneidad de base o primaria (que es la condición heterogénea *per se* de toda civilización, consecuencia de la unión de los diversos grupos para la conformación de sociedades más sólidas) y heterogeneidad secundaria o discursiva (donde el texto es el espacio que proyecta el conflicto y la radical e incisiva heterogeneidad sociocultural de la cual Cornejo Polar hace referencia). El modelo crítico de Cornejo Polar requiere de una extensión hacia los contextos culturales, histórico, políticos o sociales. Para el crítico, el texto no es un nómada aislado en el espacio, sino un elemento de la realidad que se refiere muchas veces a la realidad misma. Así pues, la investigación se inscribe en esta línea donde la realidad social y cultural serán un eje por el cual podremos analizar los diversos sujetos presentes en la muliza *Falsía*.

3.1 Sujeto migrante

Durante el siglo pasado, producto de los cambios a favor de la modernización de nuestra sociedad, muchos individuos migraron del campo a la ciudad. Esta situación produjo grandes olas migratorias a partir de la cual se generaron diálogos entre la ciudad cantada y la letrada. Estos acontecimientos migratorios fueron seguidos de un gran cambio donde se insertó una masiva difusión de la música folklórica a nivel nacional. Siguiendo esta línea, la música huanca se insertó en el universo cultural y de consumo sonoro industrial peruano. Además, con la llegada del gobierno nacionalista velasquista, la música huancaína no tardó en arribar no solo a la capital, sino a muchas ciudades más. Junto a esta, las figuras de varios artistas empezaron a representar el imaginario social de colectivos de migrantes. Cabe mencionar que el discurso migrante es radicalmente descentrado, ya que el desplazamiento migratorio duplica el territorio del sujeto y le ofrece, o lo condena, a

IV

Fuga

Ya me voy de esta tierra herida **20**
 en el alma y el corazón.
 Mi vida, ya no es vida

V

en medio del valle de falsedades.
 En vida, ya no es vida
 en medio de tantas injusticias. **25**
 Adiós dime, amor mío

VI

a tierras lejanas hoy me retiro.
 Entre tantas injusticias,
 mi vida no puede sobrevivir.

Desde un inicio, el yo cantor o el yo poético, nos posiciona en un espacio a partir del cual se inserta una situación de falsedad, “la vida es una falsía” (verso 1), una falta de solidez o de firmeza, una situación precaria de estabilidad, una deslealtad. Esta primera unidad comprensiva confirma nuestra interpretación con los versos 3, 4 y 5. En estos se afirma la falta de justicia no solo del terruño, donde se puede encontrar el yo cantor o poético, sino que también nos permite interpretar que la palabra justicia no es algo que se pueda encontrar en ningún lar de la tierra, tan solo en el cielo, donde la distinción entre ricos y pobres no existe (verso 6).

El verso 2 conecta la canción con la célebre novela *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría, la cual es considerada como una de las obras clásicas de la literatura peruana. En esta se narra los problemas de la comunidad andina Rumi, liderada por el personaje Rosendo Maqui, quien enfrenta, a través de múltiples escenarios injustos, la codicia y avaricia del hacendado Álvaro Amenábar y Roldán, aquel que termina arrebatando las tierras de la comunidad a sus legítimos habitantes. A continuación, muchos de los personajes, lejos de su comunidad y jugando una suerte de sujeto migrante, experimentaran padecimientos, infortunios, explotación, enfermedades e incluso la muerte. La comunidad, entonces, será la representación de la unidad y la estabilidad del hombre andino o campesino, el despojo de sus tierras significará una irremediable condena para el sujeto que la habita. Incluso, podríamos arriesgarnos a inferir que Emilio Alanya, en el proceso de componer esta muliza, tuvo presente la trama de la novela de Ciro Alegría. Así como muchos poemas provenientes de la ciudad letrada han sido referencias para la composición y creación de múltiples melodías del cancionero latinoamericano, a *El mundo es ancho y ajeno* puede atribuírsele ser

el texto base de *Falsía*. De este modo, podemos darnos cuenta cómo continúa, a través de los años y de las producciones (tanto literarias como musicales o literario-musicales) el diálogo entre dos culturas y dos ciudades, la letrada y la cantada.

En la segunda unidad comprensiva, el narrador-personaje nos presenta al sujeto protagonista de sus desgracias: el hombre (verso 9). La posición del cantor permite ver la presencia de dos individuos enfrentados entre sí en un mismo espacio. Dos sujetos totalmente contrapuestos y divididos por su situación económica, social o cultural. No obstante, después de esta parte, a nuestros dos sujetos se le suma otro. Estos sujetos que encontramos en la interpretación N.º 1 son: a) el yo poético o yo cantor, quien padece de injusticias y representa al sujeto migrante; b) el hombre, quien tiene la etiqueta de tirano, la representación de muchos humanos causantes del infortunio del otro; y c) la Iglesia, aquella mediadora y encargada de hacer justicia sin distinción de clases sociales. En esta línea, podemos mencionar que el migrante, al trasladarse sobre “fronteras culturales y lingüísticas realiza dos acciones de importancia: pone en foco las diferencias —las que ve y las que deja ver— y pone en situación de discurso esas y otras diferencias (las interiores, las que demarcan una identidad quebrada)” (Bueno, 2004, p. 57).

Ahora quisiera centrar mi atención en la cuarta, quinta y sexta unidad comprensiva, donde el yo poético se sumerge en una despedida dolorosa que hiere “en el alma y el corazón” (verso 21) por el abandono inevitable de dejar el terruño donde está asentado. Estas unidades comprensivas se desenvuelven alrededor de un eje temático significativo: *el desarraigo*. La ruptura de las raíces culturales o sociales repercute en la vida emocional de los individuos y grupos sociales, la cual es manifestada a través de un producto discursivo musical. “En el cancionero quechua abundan expresiones de desarraigo que casi siempre tienen que ver con la migración a la ciudad” (Cornejo, 1996, p. 839). Sin duda, este desarraigo o separación conlleva a un proceso de duelo, donde se reconoce la pérdida de relaciones interpersonales, lazos familiares, amicales o amorosos. A partir del verso 26, donde comienza la declaratoria de la despedida, se hace un llamado a un amante, otro sujeto que se posiciona, quizás, en su misma condición, pero que no lo acompañará en el trajín de la partida. Entonces, ocurre un doble desgarramiento, ya que el yo cantor no solo se despide de su tierra, también lo hace del amor hacia otra persona.

En el verso 27 menciona “a tierras lejanas hoy me retiro”. El yo cantor es sumamente transparente cuando se refiere a la lejanía de la tierra a donde parte, pues, aunque no sea demográficamente, se insertará, en lo simbólico, en otro mundo donde ni siquiera tiene la certeza de no estar invadido de nuevo por el “valle de falsedades”, sinónimo de su infortunio. Aunque no se haya ido aún, observamos que el sujeto migrante ya se está posicionando a través de dos espacios “dos mundos de cierta manera antagónicos por sus valencias: el ayer y el allá, de un lado, y el hoy y el aquí, de otro...” (Cornejo, 2003, p. 192). Finalmente, el yo poético nos está enunciando en los versos 28 y 29, “Entre tantas injusticias / mi vida no puede sobrevivir”, que ni siquiera tiene la posibilidad de quedarse en su terruño, porque si lo hace, probablemente su vida, que ya es una falsedad, termine con la totalidad de su

existencia. Esto se comprueba más en la unidad comprensiva cinco: “Mi vida, ya no es vida / en medio del valle de falsedades. / En vida, ya no es vida / en medio de tantas injusticias”.

3.2 Sujeto senderista

En la página web Movimiento Popular Perú-Alemania se encuentra publicado un blog titulado *Canciones de la guerra popular en el Perú*, un cancionero conformado por 52 piezas musicales. 32 de estas composiciones son en su mayoría populares y tradicionales de otra autoría, que han sido reutilizadas por el PCP-SL para fines político-guerrilleros. Entre ellas tenemos piezas como el huayno tradicional ayacuchano de autoría anónima *Adiós pueblo de Ayacucho*; *Farsa*, que, sin ninguna duda, es una interpretación reactualizada de la muliza *Falsía*; el huayno huancaíno *Mi chiquitín*; etc.

Aunque los nombres de estas composiciones reactualizadas varíen, hay una clara similitud entre las canciones tradicionales y las actualizadas por el PCP-SL. Veamos, por ejemplo, el caso de *Mi chiquitín* (Anexo 2).

Abilio Vergara Figueroa, en *La tierra que duele de Carlos Falconí: cultura, música, identidad y violencia en Ayacucho* (2010), sostiene que las huellas de la historia de los pueblos se registran y perennizan en sus canciones. En ellas, diversas emociones, donde se ostentan momentos de dolor, de alegría o de lucha, juegan un rol muy importante, pues son transmitidas a las generaciones sucesivas mediante el canto que actualiza, emocional y significativamente, la historia que se está contando. Estas canciones, que han sido usadas por el PCP-SL, registran algunos sucesos importantes de los años que las vieron nacer. El uso de ellas, por el partido, implica una actualización de significados en cuanto al mensaje que se quiere transferir. Recordemos que la música está al servicio de las personas y que, cuando una pieza musical clásica perdura en el imaginario social, es más recurrente que las personas la usen para apoyar algunos sucesos actuales. Entre estas composiciones que perduraron encontramos a *Farsa* (como el PCP-SL la tituló) o *Falsía*. Antes de detenernos en su interpretación, quisiera explicar a qué llamamos sujeto senderista.

Entre los años 1980 al 2000, el Perú se enfrenta en un conflicto armado. Según el *Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación* (2003), entre los perpetradores de este conflicto se encuentran las Fuerzas Armadas, policiales, los comités de autodefensa, el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru y los llamados senderistas miembros del Partido Comunista del Perú “Sendero Luminoso”, responsable del 54 % del total de muertes y desapariciones reportadas durante el proceso de investigación de la CVR.

El sujeto senderista sería, entonces, todos aquellos actores sociales que se desvuelven dentro y a favor del PCP-SL, sean intelectuales, jóvenes estudiantes, profesores universitarios, maestros rurales, campesinos, masas de población rural o urbana; sujetos que en su mayoría son heterogéneos y que luchan cohesionadamente por un fin común.

Para continuar, será ahora conveniente pasar a la interpretación de esta versión de la muliza. Para su explicación, describiremos de manera sucinta, y de acuerdo al Tomo II de los informes finales de la (CVR), quiénes eran estos actores, su ideología, imaginario social, fines y hechos.

Los inicios de SL fueron registrados el 17 de mayo de 1980 cuando sujetos armados perpetraron, en la localidad ayacuchana de Chuschi, el local donde se guardaban las ánforas y padrones para las elecciones nacionales del día siguiente, lo que se pretendía que fuese un boicot contra estas. Precisamente, en los documentos: “¡Elecciones, no! ¡Guerra popular, sí!” (1980) y “No votar: sino generalizar la guerra de guerrillas para conquistar el poder del pueblo” (1985) se explica la posición del partido ante la votación electoral:

Qué beneficios ha obtenido el pueblo realmente, en los hechos de la participación en la Asamblea Constituyente y en las elecciones generales del 80. Cabe preguntarse ¿qué implican las elecciones? ¿necesita el pueblo concurrir a las ánforas? ¿le conviene al pueblo votar? Viendo la propia experiencia peruana, ¿qué transformación revolucionaria ha conquistado el pueblo mediante votaciones electorales o en actividades parlamentarias?; toda conquista ha sido arrancada en los hechos por la lucha popular. Lo único que cabe hoy es ¡NO VOTAR!; es la única respuesta verdaderamente popular ante las elecciones del Estado reaccionario, hambreador y genocida (PCP-SL, 1985a, p. 35).

Interpretación N.º2
Sujeto senderista
(Muliza de Huancayo)
(1999 aproximadamente)

I

El voto es una farsa
 el pueblo vive oprimido
 Justicia
 Justicia no del gobierno
 Justicia solo en Sendero **5**
 donde no hay ricos, ni yanquis

II

Al pueblo pido justicia
 la lucha nos hará libres.
 El yanqui
 se llevó nuestra riqueza **10**
 dejando al pueblo en pobreza
 que viva la lucha armada.

III

Fuga

Dicen que los pobres y el pueblo
 tienen su lugar en el cielo 20
 que mentiras mis hermanos
 como quieren engañarnos
 pues los yanquis son los dueños.

A partir de estas premisas, nos adentramos en la interpretación de nuestra muliza. El yo cantor, en la primera unidad comprensiva, se posiciona dentro de la ideología senderista donde “el voto es una farsa / el pueblo vive oprimido” (versos 1 y 2). El yo cantor nos sitúa en un panorama en el cual su realidad inmediata, como es ejercer el voto popular en época electoral, no genera una situación de confianza. Nos explica que no existe la justicia en el sistema bajo el cual se organiza la nación. Se trata de un contexto binario donde gobierno y partido son opuestos, y uno sería la salvación del otro. No es casualidad que en los versos 4 y 5, el sujeto senderista nos ofrezca como único medio la necesidad de seguir las sendas del partido guerrillero para conseguir justicia y salvarnos del gobierno.

La segunda unidad comprensiva se presta a determinar el objetivo principal del partido. En el verso 8, el yo poético alega que “la lucha nos hará libres” de este gobierno injusto que nos mantiene subyugados a un poder ilegítimo. El yo cantor enfatiza esta reiteración de la lucha armada como única solución a la farsa que se vive en esa realidad inmediata. Asimismo, no olvidemos la manera a partir de la cual la frase “el yanqui” (verso 9) de esta interpretación reemplaza a “el hombre” de la interpretación N.º1. Ambos se encuentran al mismo nivel de enemigos y perpetradores, seres causantes del dolor del yo poético.

En la tercera unidad comprensiva, la ideología del sujeto senderista es totalmente descubierta, “Por las sendas del marxismo / leninismo, maoísmo / es la causa que me anima / decir al pueblo peruano / que viva el nuevo gobierno” (versos 13-17). Marxismo-leninismo-maoísmo serán la causa, el aliento y la motivación para decirle al pueblo peruano que la implementación del nuevo gobierno será el sendero luminoso que permita, por siquiera una vez en la vida, ofrecer la estabilidad y justicia que todos los compatriotas han reclamado por mucho tiempo. Finalmente, en la Fuga, nuestro yo cantor replica aquella idea del eterno descanso y gratificación después de llegada la muerte sobre aquellos que han sufrido en la tierra. “Dicen que los pobres y el pueblo / tienen su lugar en el cielo” (versos 19-20). Sin embargo, no tarda en recordarnos que eso también es una mentira (verso 20).

3.3 Sujeto contemporáneo

En los primeros años del nuevo milenio se ha suscitado un fenómeno, que tiene que ver con una gran combinación de mezclas sonoras, dentro de un mismo género musical: la fusión. El sujeto social contemporáneo que se propone en esta sección tiene relación con estos acontecimientos.

Según el antropólogo Efraín Rozas, en el Perú, los músicos que han trabajado estos géneros híbridos a partir de las últimas décadas del siglo pasado y los inicios del XXI —como las agrupaciones musicales La Sarita, Polen, Los Mojarras, UCHPA, etc.— buscaron resolver el problema de la identidad peruana al ofrecer una “unidad en la diferencia”. Es decir, frente a la diversidad cultural, reflejada en las distintas sonoridades musicales, costumbres o grupos culturales del Perú, hubo un deseo por trascender esa diferencia para alcanzar al otro a través de la música. Con ello, se intentó mezclar diferentes variantes musicales para crear una unidad donde se muestren las distintas maneras de escuchar al mundo. De modo que, al captar el espíritu de las diferentes tradiciones y subjetividades de los individuos peruanos, se logró que diversos sujetos de distintos estratos sociales amplíen su imaginario musical. De allí que hablemos de nuevas experiencias musicales que permitieron la creación de géneros más experimentales y electrónicos. Como las creaciones de Juan Manuel Gonzales García —más conocido como Miki Gonzales, músico hispano-peruano, cuyo trabajo se destaca por las producciones de fusión sobre el rock, ritmos andinos, afroperuanos y electrónicos— y Christian Galarreta —más conocido como Sajjra Chrs Galarreta, músico ruidista peruano que ha desarrollado su obra basada en una amplia trayectoria sobre la exploración sonora experimental—.

En este punto, trataremos dos interpretaciones que representarán la propuesta de sujeto social contemporáneo. De la mano de Miki Gonzales, encontramos la interpretación de nuestra muliza con el mismo título: *Falsía* del álbum “Iskay: Inka Beats” (2006), su onceavo álbum y cuarto experimento de género *Chill Out* (género musical contemporáneo que engloba a gran cantidad de vertientes dispares de géneros musicales andinos). En esta obra se aprecia una primorosa mezcla musical de lo andino con lo electrónico. Por su parte, Sajjra Chrs Galarreta nos ofrece una versión más curiosa de la muliza que pertenece al disco “Synthexces” (2019), una colección de canciones telúricas, etéreas e inclasificables. El artista crea un balance perfecto entre la tradición y la experimentación. Christian entabla un diálogo con algunas tradiciones musicales, a partir de las cuales toma patrones rítmicos como bases sonoras, para la creación de una nueva pieza experimental. Galarreta se sumerge en el género *noise* conocido también como ruidismo, una variante musical caracterizada por el uso expresivo del ruido. Con este disco, el músico nos sumerge en composiciones influenciadas por la modernidad y la tradición oriunda de nuestra sierra peruana.

En síntesis, el sujeto social contemporáneo que proponemos utiliza géneros que se encuentran en el mayor auge de la escena musical contemporánea, tales como el *chill out*, el electro, y el *noise*. Se trata pues del músico que experimenta con diferentes sonoridades. Si bien es cierto que este tipo de música tiene sus orígenes años atrás, en esta investigación se estudia la aparición de nuestra muliza, o nuestra música andina, como nueva protagonista en estos escenarios sonoros que permiten, a su vez, la vigencia de esta composición en el imaginario musical del Perú. Es importante recordar que el mercado industrial de la música electrónica también genera identidades que son muchas veces guiadas por nuevas generaciones. Estas rompen el statu quo de los géneros más tradicionalistas para, a partir de ello, crear nuevas melodías. Aunque las versiones recogidas para este sujeto social no

posean letra, la recomposición de la muliza en distintos géneros nos permite encontrar las múltiples voces que han permitido la vigencia de *Falsía*, las múltiples voces del pasado que se presentan en el hoy y el ahora.

Conclusiones *da capo*

El análisis de la muliza *Falsía* ha tenido que ser enfrentado desde diversas problemáticas que hemos encontrado durante la realización de la investigación. Una de ellas fue la gran carencia de fuentes bibliográficas, como cancioneros o material discográfico libre, que ha generado una significativa falta de interés en cuanto al estudio de las canciones populares urbanas. A partir de ello, se hizo muy complicado recopilar datos exactos de las canciones. Esto produce, a la larga, una gran problemática para las futuras generaciones académicas que deciden escoger la canción urbana como objeto de estudio en sus investigaciones dentro de los estudios literarios.

Los cambios que se han suscitado en las letras y en los códigos musicales de la muliza *Falsía* responden a un fenómeno homeostático que evidencia una constante adaptación de la canción al contexto social que la rodea. Su vigencia actual ha permitido sumergirnos en la identificación de diversos sujetos sociales quienes se han hecho presentes en la actualización de cada interpretación. Estos toman posesión de la muliza para ofrecerle nuevos significados que pueden ser muy distintos de la versión original. Además, los sujetos que intervienen en la reactualización de *Falsía* van a ir creando nuevas identidades y emociones narrativas. El público consumidor de estas melodías empatizará en la versión que más se adecue a sus gustos y experiencias musicales-narrativas. Algunas personas se inclinarán más por las narraciones del sujeto migrante; otras, por el sujeto senderista; y otras, por el sujeto contemporáneo.

El nuevo reto que toca enfrentar, en épocas que atraviesan la experimentación musical de todo tipo, es pensar en la muliza a partir de las nuevas adaptaciones que se harán de ella en un futuro próximo o lejano. Pedirle a la juventud que no toque cierto tipo de piezas tradicionales o decirles que toquen como en un tiempo pasado para preservar la tradición, es hacer que la música no evolucione, que se limite, y que estos nuevos artistas que se están gestando no tengan una voz propia. Por lo pronto, es maravilloso ver como nuestras canciones andinas evolucionan y perduran en el tiempo al quedar inmortalizadas en diferentes sonoridades, ya que sabemos, como dice Horacio Guarany, que “si se calla el cantor / calla la vida / porque la vida, la vida misma es todo un canto”.

Anexos

Anexo 1
Cambios y transformaciones de la muliza *Falsía* (1955-2019)

	Interpretaciones	Año	Estilo musical / género	Cambios en la letra
1.	Los Aborrecidos de Huancayo	-	Sin registro sonoro	No se registró letra
2.	Las Golondrinas	1955 /1983	Muliza	Interpretación N.º1
3.	Flor Pucarina	1958	Muliza	Interpretación N.º2
4.	El Dúo Huancayo	1960 (¿?)	Huayno de Huancayo y serenata andina.	Interpretación N.º2
5.	Picaflor de los andes	1966	Muliza	Interpretación N.º1, eliminación de la segunda estrofa.
6.	Alicia Maguiña	1976	Voz e instrumental - guitarra, fuga de huayno	Interpretación N.º1, cambios en la estrofa 26 y 27: Adiós dime, amorcito, 26 a mundos lejanos ya me retiro. 27
7.	Dúo Hermanas Zevallos	1981	Muliza	Interpretación N.º1, cambios en los versos del 24: Mi vida, ya no es vida 23 en medio de tantas injusticias 24 Se eliminan los versos del 26 al 29.
8.	Perú Andino - Inti Raymi - Folklore Des Andes	1984	Sin registro sonoro	No se registró letra.

	Interpretaciones	Año	Estilo musical / género	Cambios en la letra
9.	Canciones de la guerra popular en el Perú	1999 (¿?)	Sin registro sonoro	La canción está totalmente modificada.
10.	Raúl García Zárate	1958-2000	Instrumental - guitarra	No se registró letra
11.	Miki Gonzales	2006	Dance/electrónica	No se registró letra
12.	Orquesta Selección del Centro	2010	Orquesta	No se registró letra
13.	Heraldos del Perú	2014	Muliza	Interpretación N.º2
14.	María Jesús Rodríguez	2015	Muliza con fuga de Huayno	<p>Esta versión presenta las tres primeras estrofas de las interpretaciones N.º1 y N.º2. Asimismo, se evidencia todo un cambio en la fuga.</p> <p>Se cree que se unió el estribillo de la canción <i>Déjame Nomás</i> de Flor Pucarina. Veamos la fuga añadida:</p> <p>El tiempo se encargará / de castigar tus malas acciones, / de castigar tus falsas promesas. / Te he querido no lo niego, / por tu culpa estoy sufriendo, / entre penas y alegrías / trataré yo de olvidarte.</p>
15.	Sajira	2019	Noise / experimental	No se registró letra
16.	Michael Magán Palomino	2019	Arreglo coral	No se registró letra al momento de la recopilación.

17.	Manuel Silva Pichincucha	Sin registro	Voz e instrumental - guitarra	<p>Interpretación N.º2, cambios en el verso 10: ¡El hombre 9 Tienes dinero me dice! 10</p> <p>El verso 20: Despierta negra del alma, 20 No duermas.</p> <p>El verso 23: Mira que no puedo estar 23 Sin verte. 24</p> <p>Asimismo, hay una añadidura de dos versos: Si tú me has querido, te quiero / Si tú me has amado, ¡ay me muerdo!</p>
18.	Nancy Manchego	Sin registro	Muliza	<p>Interpretación N.º1, cambios en los versos del 23 al 29:</p> <p>Mi vida, ya no es vida 23</p> <p>en medio de tantas ingraticudes 24</p> <p>Mi vida, ya no es vida en medio te tantas injusticias. 25</p> <p>Adiós dime, amor mío 26</p> <p>a tierras extrañas ya me retiro 27</p> <p>Al ver tantas injusticias, 28</p> <p>mi vida no puede sobrevivir 29</p>

19.	Gina Matos	Sin registro	Interpretación Arpa - charango	<p>Interpretación N.º2, con añadidura de dos versos en la fuga:</p> <p>Aunque no me quieras, te quiero / Aunque no me ames, te amo yo.</p>
20.	Martina Portocarrero	1995	Muliza con quena más fuga de Huaylas	<p>Interpretación N.º2, con añadidura de dos versos en la fuga:</p> <p>Aunque no me quieras, te quiero / Aunque no me ames, te amo yo.</p>
21.	Flor De La Oroya	Sin registro	Muliza	<p>Esta versión presenta las tres primeras estrofas de las interpretaciones N.º1 y N.º2. Asimismo, se evidencia todo un cambio en la fuga que es la siguiente:</p> <p>[término inentendible] de Huancayo no me dejes preso / Voy dejando un pedazo de mi vida / la neblina de aquel cerro / casi me ha tapado / y un lindo paisanito me ha salvado / y una linda huancaína me ha salvado. Nota: el registro sonoro de esta interpretación no se presenta con total claridad.</p>

22.	María Jesús Rodríguez ft. Eusebio Chato Grados	Sin registro	Muliza	<p>Interpretación N.º1, cambios en:</p> <p>Verso 12: Tienes pecados y sufres 12</p> <p>Verso 14: mi alma vaga con delirio; 14</p> <p>Añadidura de dos versos en la fuga:</p> <p>Aunque no me quieras, te quiero / Aunque no me ames, te amo yo.</p>
23.	Chivillo de los Andes ft. Radiante Huanca Perú	Sin registro	Muliza con fuga de huayno	<p>Interpretación N.º2, cambios en:</p> <p>Verso 7: Al cielo imploro justicia 7</p> <p>Verso 12: Tienes pecados y sufres 12</p> <p>Verso 14 mi alma llora su destino; 14</p> <p>Fuga: Quiero besar tu boca / jugar con tus cabellos / y amarnos por siempre / quiero que estés conmigo/ recorrer tus entrañas / eso es imposible / qué importan tus mentiras / qué importan tus promesas / si tú estás</p>

				<p>conmigo / déjalos que critiquen / déjalos que murmuren / si tú estás conmigo / déjalos que critiquen / que murmuren sus mentiras / y es que nunca yo he amado / como amamos para siempre.</p>
24.	Amanda Portales	2015	Muliza	<p>Interpretación N.º1, cambios en:</p> <p>Verso 17: Tan lleno de falsedades 17</p> <p>Fuga, verso 24:</p> <p>Mi vida ya no es vida 23 en medio de tantas ingratitudes 24</p> <p>Verso 26-29: Amor nuevo, amor viejo, 26 A tierras lejanas yo me retiro 27 Al ver tanta injusticia 28 mi vida no puede sobrevivir 29</p>
25.	Marita Meza	Sin registro	Muliza	<p>Interpretación N.º1, uno que otro cambio en la fuga:</p> <p>Ya me voy a otras a otras tierras lejanas / herida del corazón / A los años amor mío /</p>

				<p>A tierras yo me manejo A los años amor mío [...]</p> <p>Nota: el registro sonoro de esta interpretación no se presenta con claridad.</p>
26.	Nieves Alvarado	Sin registro	Muliza	<p>Interpretación N.º2, con añadidura de dos versos en la fuga:</p> <p>Aunque no me quieras, te quiero / Aunque no me ames, te amo yo.</p>
27.	Rosa Flor	2011	Muliza	<p>Interpretación N.º1, cambios en:</p> <p>Verso 14: Mi alma vaga con delirio; 14</p>
28.	Janetmy moreno y su orquesta Los Tarumas de Tarma	Sin registro	Muliza	<p>Interpretación N.º1, cambios en:</p> <p>Verso 17: Tan lleno de falsedades 17</p> <p>Fuga, verso 24: Mi vida ya no es vida 23 en medio de tantas ingraticudes 24</p> <p>Verso 26-29: Amor nuevo, 26 A tierras lejanas yo 27 me retiro 27 Al ver tanta 28 injusticia 28 mi vida no puede 29 sobrevivir 29</p>

29.	Karla Sofía	Sin registro	Muliza con huayno	<p>Interpretación N.º2, cambios en:</p> <p>Verso 7: Al cielo imploro justicia 7</p> <p>Verso 14 mi alma vaga su destino; 14</p> <p>Verso 12: Tienes pecados y sufres 12</p> <p>Fuga: Despierta negra del alma, / No duermas; / Mira que tu fiel amante te espera / Aunque no me quieras, te quiero/ Aunque no me ames, te amo.</p>
30.	Magali Lluque	2013	Muliza fusión con rock	Interpretación N.º2
31.	Rosaflor Vallejo ft. Diosdado Gaytán Castro	Sin registro	Muliza (¿?)	<p>Interpretación N.º1, cambios en: Verso 14 mi alma vaga con delirio; 14</p>
32.	Eusebio Chato Grados	Sin registro	Muliza	<p>Interpretación N.º2, con añadidura de dos versos en la fuga:</p> <p>Aunque no me quieras, te quiero / Aunque no me ames, yo te amo.</p>
33.	Sadham José	Sin registro	Muliza	<p>Interpretación N.º1, eliminación de la segunda estrofa, así como de los versos del 23 al 25.</p>

Anexo 2

Mi chiquitín

Huayno huancaíno

Interpretación: picaflor de los andes

Mi chiquitín,
pedazo de cielo
Mi chiquitín,
rayito de luna.

Tienes mi sangre y llevas mi nombre
Dios te bendiga, chiquito, chiquitín

Solo te pido,
cuando seas grande
Cuides mis pasos
mis últimos días
Solo te pido,
cuando seas grande
Cuides mis pasos mis últimos días

Mi chiquitín

Huayno huancaíno

Interpretación: PCP-SL

Mi chiquitín
cuando seas grande
mi chiquitín
serás guerrillero.

Porque naciste
en tiempo de guerra
al instaurarse
las Bases de Apoyo.

Solo te pido
cuando seas grande
nunca te alejes
de la línea roja.
La cual es luz
de los oprimidos
y garantía
hacia el comunismo.

Referencias

- Alcamusicales. (7 de agosto de 2015). D´Kasta - Falsía. [Video].
YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=pLP5_NoQEew
- Alfaro, S. (2015). La música andina como mercado de consumo. En Raúl R. Romero (Ed.). *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Instituto de Etnomusicología - IDE. Pp. 130-181.
- Alicia Maguiña: Tema. (2 de septiembre 2015). *Falsía*. [Audio].
YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=E-qkFV5d6Z0>
- Amanda Portales: Tema. (30 de mayo de 2015). *Falsía (Despedida)*. [Video].
YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=IVipJPF0Xco>
- Arguedas, J. (1989). *Indios, mestizos y señores*. Editorial Horizonte.
- Aviruka. (23 de octubre de 2017). Raúl García Zárate. *Falsía. Muliza de Junín*. [Video].
YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=8bAtDGsWJXk>
- Bandcamp. (mayo 2019). Synthexcess.
<https://buhrecords.bandcamp.com/album/synthexcess>
- Bernal, D. (1978). *La Muliza. Teorías e investigaciones. Origen y realidad folklórica. Su técnica literaria y música*. G. Herrera Editores.
- Bueno, R. (2004). *Antonio Cornejo Polar y los Avatares de la cultura Latinoamericana*. Fondo Editorial de la UNMSM.
- Cornejo, A. (2003). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Horizonte.
- Comisión De La Verdad y Reconciliación. (2003). *Informe Final, Tomo II: Primera parte. El proceso, los hechos, las víctimas*.
- Ciro, A. (1981). *El mundo es ancho y ajeno*. Talleres de Editorial Rocarme S.A.
- Cornejo, A. (1981). *La cultura nacional: problema y posibilidad*. Lluvia editores.
- Cornejo, A. (1996). Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y Discurso migrantes en el Perú moderno. *Revista Iberoamericana*, 62(176-177), pp. 837-844.
- Cornejo, A. (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Horizonte.
- Degregori, C. (1990). *El surgimiento de Sendero Luminoso. Ayacucho 1969-1979 del movimiento por la gratuidad de la enseñanza al inicio de la lucha armada*. IEP Instituto de Estudios Peruanos.
- Encantos Del Perú. (24 de julio de 2019). *Karla Sofía - Falsía*. [Video].
YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=BO3VbBouuvv>

- Eusebio Chato Grados. (3 de marzo 2020). *Falsía*. [Video].
YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=zB0N3g48W3I>
- González, J. (2001). Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. *Revista Musical Chilena*, 55 (195), p. 38-64. Consultado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/485/398>
- Guerrero, J. (2012). El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización. En *Revista Transcultural* (16), <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/412/el-ge-nero-musical-en-la-mu-sica-popular-algunos-problemas-para-su-caracterizacio-n>
- Hijos de Cochangara Lima (16 de septiembre de 2017). *Flor Pucarina: Déjame nomás*. [Audio]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=6bjTSRydcO>
- Horacio Guarany: Tema. (21 de febrero 2015). *Si Se Calla el Cantor*. [Audio].
YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=y5ggC26V_kg
- Huillca, R. (2018). *Transculturación y heterogeneidad en “el despacho a los muertos”: estudio de un relato oral andino sur peruano*. [Tesis de licenciatura en Literatura y Lingüística, Universidad Nacional de San Agustín, Arequipa, Perú.]
- 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, Universidad Nacional del Centro del Perú, Huancayo, Perú.]
- Jcasquerozai. (4 de agosto de 2015). *Falsía muliza en Dúo María Jesús Rodríguez y Eusebio Chato Grados Perú*. [Video].
YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=womQDIUUIJ4>
- Jcasquerozai (4 de agosto de 2015). *Falsía muliza interpretada por Dúo Hermanas Zevallos Perú*. [Video]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=V90g2abw1lk>
- Joo, G. (10 de agosto 2015). Extraordinario compositor de acerado talento. Emilio “Moticha” Alanya Carhuamaca. *El Huacón*. Pp.28-29 https://issuu.com/revistaelhuacon1/docs/web_108
- Juan Carlos. (28 de agosto de 2015). *Rosa Flor - Falsía*. [Video]. YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=L1Pzi_hMzu4
- LimaPeru.TV. (30 de julio de 2015). *María Jesús Rodríguez Falsía 2015 en vivo La Miski*. [Video].
YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=voF6fjCM7lc>
- María Chipz. (24 de octubre de 2013). *Falsía - Magali Luque cover Emilio Alanya*. [Video].
YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=Q8U4zOWZLGc>
- Marita Meza V. (27 de mayo de 2019). *Marita Meza - Falsía (Muliza)*. [Video].
YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=SFrlZgerG5o>
- Mathews, D. (2014) *La ciudad cantada Literaturas populares urbanas en Lima y el Cono Sur*. [Tesis Doctoral en Literatura Latinoamericana, Universidad de Concepción, Concepción, Chile].

- Mathews, D. (2016). *La ciudad cantada (Lima, Santiago, Buenos Aires)*. Centro de Desarrollo Étnico - CEDET
- Miki Gonzáles: Tema. (11 de septiembre de 2017). *Falsía*. [Audio].
YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=BlmFW0gHJX4>
- Movimiento Popular Perú-Alemania. Volksbewegung Peru - Deutschland. (s/f). *Canciones de la Guerra popular en el Perú*. <http://www.pagina-libre.org/MPP-A/Cancionero.html#23>
- Nancy Manchego Oficial. (24 de enero de 2019). *Falsía - Nancy Manchego - Concierto "Primavera Andina" - BNP*. [Video].
YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=YByDCI5y73g>
- Ong, W. (1987). *Oralidad y Escritura*. Fondo De Cultura Económica.
- Pajuelo, Luis (2000). Anatomía del sufrimiento. Lectura interpretativa de la muliza *A ti*. En *Revista Arqueología y Sociedad* (13), 209-218. Fecha de consulta 06/08/2020.
- Pérez, A. (1994). *El folklore literario del Cerro de Pasco*. Editorial "San Marcos".
- Picaflor de los Andes Sitio Oficial. (25 de marzo de 2018). *Mi chiquitín*. [Video].
YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=kTj4alJb33A>
- Picaflor de los Andes Sitio Oficial. (3 de mayo de 2020). *Picaflor de los Andes - Falsía*. [Video]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=SSotl2hix3l>
- Pichinkucha. (s/f). *Falsía - Manuel Silva "Pichincucha"*. [Video].
YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=nn1-3zjwA10>
- Rama, Ángel (1984). *La ciudad letrada*. Ediciones del Norte.
- Sadham José Oficial. (2 de octubre de 2019). *Sadham José - Falsía | Muliza*. [Video].
YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=z-15zae7N2E>
- Sajjra. (22 de agosto de 2020). "Arkalra" (for 3 grand pianos) presented as a sound installation. <http://sajjra.net/>
- Sajjra: Tema. (10 de mayo de 2019). *Falsía*. [Audio].
YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=gRuKcpwXoUA>
- Sprite1588. (s/f). *Nieves Alvarado - Falsía (Muliza)*. [Video].
YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=ojLpDUtWUWg>
- Sumac Pacha (15 de febrero de 2020). *Falsía: Gina Matos*. [Video].
YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=ROXRNbsYojg>
- TV Perú. (24 junio de 2016). *Flor de la Oroya - Miski Takiy*. [Video].
YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=FSLZ_rWEuFs
- Universidad Nacional Mayor de San Marcos. (2005). *Fusión Musical - Perú*. [Video].
YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=y0zm75BACe4>

- Universidad Nacional de Música. (24 de septiembre de 2019). *Taki 2019: Resultados segundo concurso de creación de obras corales*. <https://www.unm.edu.pe/taki-2019-resultados-segundo-concurso-de-creacion-de-obras-corales/>
- Various Artists - Topic. (13 de octubre de 2015). *Falsía - Orquesta Selección del Centro*. [Audio]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=2JhISf9K1cE>
- Vergara, A. (2010). *La tierra que duele de Carlos Falconí: cultura, música, identidad y violencia en Ayacucho*. Recuperado de: <http://www.posgrado.unam.mx/musica/pdfLR/sesion6/VergaraCarlosFalconi.pdf>
- Víctor Hugo Pomalaya Baldeón. (5 de noviembre de 2016). *Falsía - Dúo Huancayo*. [Audio]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=leCSTJ60jM8>
- Vinilos Antiguos. (3 de octubre 2020). *Falsía - Dúo Las Golondrinas*. [Audio]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=w7a1DRQjqkg>
- Yanet Moreno. (15 de enero de 2020). *Muliza Falsía - Yanet Moreno*. [Video]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=FL2rGcuXpOg>