

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Título de la tesis

LAS CANCIONES DE CUNA EN EL UNIVERSO MUSICAL ANDINO. UN ESTUDIO DE CASO SOBRE LOS FACTORES MUSICALES ASOCIADOS A ESTE TIPO DE CANCIONES QUE LAS UNIFICAN EN EL REPERTORIO

TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN MÚSICA

AUTOR

Daniel Felwig Gomez Boluarte

ASESOR

Fred Werner Rohner Stornaiuolo

Lima, 2020

RESUMEN

Las canciones dirigidas al infante son un género musical que aparece en la música de diversos grupos humanos. Dentro de este grupo podemos reconocer canciones dedicadas al juego, al aprendizaje, al sueño, así como a la muerte y los funerales. Es en este género en donde también encontramos a las canciones de cuna. Estas son un tipo de canciones, emitidas por los adultos hacia los bebés y niños, con el fin de conseguir la relajación y el sueño. A su vez, cargan con información cultural relacionada a las concepciones de bienestar, salud, roles, concepciones sociales. Existen propuestas, relacionadas a lo psicológico y al lenguaje, que sugieren que estos cantos generan esta reacción positiva en los niños al configurar, estos mismos cantos, un código de lenguaje que resulta atractivo para ellos. Es decir, que contienen características efectivas para su comunicación. La propuesta de la presente investigación sostiene que estas características de comunicación, adaptadas para el lenguaje de los niños, no son aquellas pertenecientes al área de lo narrativo o lo temático de las canciones. Sino que, en vista de que los bebés o niños no son aún seres con un dominio completo del idioma (sus palabras y/o significados), las canciones encuentran el elemento efectivo de comunicación en el otro lenguaje presente: la música. Serán entonces estos caracteres musicales, relacionados a su composición e interpretación, los que configurarán la eficacia del repertorio y su empleo. Para ello, la presente investigación trabajará el fenómeno de las canciones de cuna dentro de un panorama musical cuya comunidad académica, no ha abordado el estudio de las canciones: el panorama musical peruano, en específico, el panorama musical andino. Para ello, se trabajará con los migrantes de Apurímac en Lima con quienes se realizarán entrevistas y recopilaciones de estas canciones, sobre las cuales se realizarán análisis de corte musical sobre características y parámetros también musicales que aparecen asociadas en las canciones de cuna registradas.

PALABRAS CLAVE: canciones de cuna, música dirigida a infantes, música contextual, análisis musical, música andina peruana, música de Apurímac

ABSTRACT

The infant-directed songs are a musical genre that appears in many human societies. Among this group we can find songs dedicated to play, to learn, to sleep, and even also to death and funeral moments. Is in this genre where we also find the lullabies. These are a type of songs, sung by adults to babies and children, that intend to achieve relaxation and sleep. Within them, they also carry cultural information related to wellbeing concepts, health, roles in society and social concepts. There are proposals, related to psychology and language, that suggest that these songs generate this positive reaction on children as they use language codes that are in itself attractive to the children. This means that, they have effective characteristics for their communication and purposes. The proposal of this investigation holds that this communication characteristics, adapted for the language of the children, are not ones among the areas of the narrative, lyrics or narrative topics of the songs. Instead, having account that the babies or infants are not yet fully capable of all the idiom elements (like its words and meanings), the songs acquire their effective communication element on the other language present: the music. These musical characteristics, related to the songs composition and performance, will be then the ones that will generate the effectiveness of the repertoire and its use. For these purposes, the current investigation will study the subject of the lullabies inside a musical universe that has not engaged the study of the songs: the Peruvian musical universe, in specific, the Peruvian Andean musical universe. For that, we will work with the Apurimac' migrants in Lima with whom the investigation will perform interviews and cumpilations of these songs, from which later, musical analysis about the characteristics and musical parameters that appear in the registered lullabies will be performed.

KEYWORDS: lullabies, infant directed music, musical analysis, contextual music, Peruvian Andean music, Apurimac's music

*Quiero dedicarle este trabajo de final de carrera a mi mamá
y a mi maestro Javier Perez-Saco*



ÍNDICE

	Pág.
Resumen	i
Abstract	ii
Índice	iv
Introducción	1
CAPÍTULO I	
LAS CANCIONES DE CUNA EN EL PANORAMA MUSICAL ANDINO	
1.1 Las canciones en el panorama musical andino	13
1.2 El panorama temático de las canciones de cuna	24
CAPÍTULO II	
ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS COMPOSITIVOS DEL REPERTORIO	
RECOPILO DE LAS CANCIONES DE CUNA	
2.1 Elementos melódicos: Conformación melódica, ámbito de intervalos y melodías, tonalidad	31
2.2 Elementos rítmicos: Conformación rítmica de frases, métrica y duración	43
2.3 Elementos compositivos físicos y performativos: Altura/registro, timbres, dinámicas	70
2.4 Otros elementos compositivos: Elementos líricos	75
Conclusiones	79
Referencias Bibliográficas	83
Anexo	86

INTRODUCCIÓN

Las canciones de cuna son un fenómeno musical y cultural que aparece documentado en la mayoría, sino en todas, las culturas humanas. Estas pertenecen al grupo de canciones dirigidas al infante (dentro de este grupo podemos encontrar también canciones relacionadas al juego, al desarrollo, los funerales, la muerte). Se encuentran conformadas por melodía y (muy frecuentemente) letra. Su función básica es la de la generación de calma y relajación en el niño con el fin de conseguir el sueño (Martin, 2014, pp. 1). A su vez, estudios exponen que estas canciones, como manifestación cultural, contienen un bagaje significativo de información sociocultural del grupo humano en el cual aparecen. Transmisión de construcciones sociales, paradigmas de roles, sensación e ideologías de bienestar y desarrollo; son algunos elementos socioculturales que son emitidos por los padres durante el desarrollo del fenómeno de las canciones de cuna (Doja, 2014). De igual forma, al ser estas una manifestación más del panorama musical del grupo humano al que pertenecen, arrojan también información de corte artístico. Incluyamos acá: temáticas narrativas, estilos compositivos, sonoridades propias de una tradición, performances.

El Perú no es ajeno a la producción y uso de canciones dirigidas al infante. Canciones tan inscritas en nuestra sociedad (que forman ya parte del dominio público) como “Arroz con Leche”, “Mambrú se fue a la guerra”, “Estrellita donde estás”; son un ejemplo de la tradición oral y del uso común que tienen algunas canciones dirigidas al infante en nuestro país. Igualmente, ejemplos relacionados a la industria de medios como Yola Polastri (durante la década de los setenta y ochenta) o María Pía y Timoteo (durante los noventa) denotan, aunque con otro tipo de uso (relacionado a lo masivo y el espectáculo), sobre la presencia y uso de estas canciones infantiles en lo cotidiano. Cabe resaltar que estas últimas, si bien son también canciones dirigidas al infante, comparten espacio diferente frente a las canciones de cuna (u otras canciones dirigidas al infante) cuyas performances suelen estar circunscritas al espacio de la tradición oral, del hogar y de la emisión directa de los padres hacia el infante (Doja, 2014).

En este contexto, en tiempos recientes se ha venido realizando recopilaciones de canciones de cuna en migrantes de primera generación de Apurímac, residentes en Lima. Esto se ha realizado con el fin de conocer el repertorio existente. Las canciones que forman parte del actual corpus muestran diversas características en su contenido. Características como: presencia de recursos temáticos dirigidos hacia el infante, así como de recursos temáticos no dirigidos hacia el infante (cantos sobre animales, naturaleza, religión); presencia de canciones en idioma español, en quechua y mezclas; melodías con clara influencia de géneros andinos,

así como de melodías dentro de una influencia de una tradición musical europea/occidental. Las características encontradas, en algunos casos contrastantes, generan interés sobre cuáles son los factores que unen a estos temas y las vuelven parte del mismo repertorio.

Sobre el desarrollo de las canciones de cuna, autores como Sandra Trehub o Albert Doja sostienen que la evidencia sugiere la existencia de códigos de lenguaje que son más efectivos hacia la comunicación y recepción del infante (Trehub, 2011); y que estos últimos, de igual forma partícipes retroalimentando a través de sus reacciones, aportan y configuran la elaboración de la comunicación que terminan por efectuar los adultos (Doja, 2014). Doja desarrolla más su enunciado realizando paralelos entre elementos musicales de la performance (como el timbre, las dinámicas, las alturas) con el habla dirigida hacia el infante que haría más efectiva su transmisión. En este contexto, basándose en el repertorio recopilado, la investigación se plantea que las canciones de cuna recogidas entre los migrantes de Apurímac poseen igualmente una serie de características musicales que significan un proceso de adaptación del lenguaje musical cotidiano y tradicional de los adultos para la generación de canciones enfocadas a la comunicación y respuesta efectiva del niño. Estas características, por lo tanto, terminan por ser relevantes en la configuración de un repertorio. Los caracteres musicales determinados para observar esto son los siguientes: Elementos musicales físicos (Altura/registro, timbre, dinámica), elementos musicales compositivos (construcción melódica, ámbito melódico, intervalos; ritmo, frases y forma). Para realizar esto hemos dividido el trabajo en tres partes (tres objetivos) que nos permitirán observar los elementos mencionados, así como el asociarlos al contexto sociocultural en el que aparecen al ser estas canciones una manifestación más de música contextual circunscrita en una tradición. Estos serán agrupados en dos capítulos.

En el primer capítulo abordaremos el panorama musical en el cual confluyen las canciones de cuna. Para ello, acercaremos la información musical recopilada a los sistemas de clasificación musical existentes para la música andina peruana. Se buscará realizar paralelos de estos sistemas con las canciones de cuna en los niveles de clasificación de género y contexto, así como de temática narrativa. Esto será de importancia para llenar vacíos de información al ser las canciones de cuna un tema no trabajado en específico por los investigadores académicos de la música andina del país. Además, el ubicar el espacio que ocupan las canciones dentro del universo musical mayor al que pertenecen es necesario para abordar procesos musicales mencionados como el de adaptación y de interpretación en este caso particular.

El segundo capítulo será aquel de mayor extensión dado que en este se presentará el corpus de las canciones de cuna a trabajar y se iniciarán los procesos de análisis musical. Será

objetivo de este capítulo el analizar en exclusiva los elementos musicales compositivos propios del repertorio recopilado. Entiéndase por elementos compositivos aquellos melódicos (construcción melódica, ámbito de notas y de intervalos, rango melódico) y aquellos elementos rítmicos presentes (construcción rítmica, construcción de frases y forma). Se estudiarán las características musicales que aparecen en este ámbito con el fin de observar aquellas similares que se comparten en el repertorio. A su vez, durante este proceso de análisis, se observarán paralelos con otras manifestaciones musicales con el fin de reconocer los elementos de similitud o diferencia musical con el universo sonoro mayor.

También en el segundo capítulo seguiremos con el análisis musical de las canciones, ahora enfocado en los elementos relacionados a la interpretación y elementos físicos de ella. Este será nuestro tercer objetivo. Para esto se analizará igualmente la información provista por las entrevistas a los migrantes. Las características musicales físicas e interpretativas están en relación a como se dan las interpretaciones y performances de las canciones. Estas características son: el timbre, altura/registro y las dinámicas. Para esto también se analizará principalmente el material fonográfico del corpus recopilado.

En resumen, esta investigación plantea un análisis de corte musical con el fin de analizar las características musicales que comparten las canciones de cuna recopiladas entre ellas que las unifican en el repertorio y las convierten en efectivas para su fin (relajación del infante). La investigación considera importante el realizar un análisis, en este caso desde una perspectiva musical, sobre un fenómeno que no ha sido abordado de forma académica por la investigación musical andina y en general del país como son las canciones de cuna.

A su vez, esta investigación también considera importante para el desarrollo académico local, el que se realicen trabajos de análisis de distintas manifestaciones y formas musicales existentes en el país con el fin de otorgar mayor información y panoramas de lo que es el ejercicio humano de nuestras expresiones artísticas. Si bien las canciones de cuna entre los migrantes apurimeños es un elemento específico de la manifestación del universo musical andino, esta información arroja igualmente conocimiento sobre un tipo de música contextual andina particular que no es parte de una festividad (carnavales, fiestas religiosas) o momentos en la vida específicos (bautizo, matrimonio, muerte) (temas que han sido casi en exclusiva los abordados en la investigación académica existente en la actualidad); sino sobre el uso de música contextual en un ámbito común como lo es el hogar o el núcleo familiar. Ámbito común y cercano en cual nosotros, desde nuestras respectivas tradiciones, también hemos sido parte. De la misma forma, un estudio sobre una tradición musical y sus características musicales que son afectadas fuertemente por elementos como: intérpretes/personajes, espacio, contexto,

público, fines; puede ser de utilidad para acercarse a otras manifestaciones musicales que también se desarrollan dentro de un espacio sociocultural lleno de elementos extramusicales que afectan lo musical.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

A pesar de que en las últimas décadas se han realizado diversas publicaciones académicas sobre la música andina, son muy escasas las que tocan directamente el tema de los cantos dirigidos hacia los niños. La mayoría se ha centrado en la investigación histórica o de manifestaciones musicales como carnavales, ritos de ganado o cosecha o música popular andina (huayno, yaraví, chicha, por mencionar algunos). Sin embargo, existen fuentes que mencionan información sobre los cantos dirigidos hacia los niños que nos ha resultado de ayuda para tener un panorama mayor sobre el fenómeno.

Esta categoría de fuentes son las recopilaciones existentes de canciones andinas. Si bien uno de los primeros en realizar recopilaciones de este tipo fue José María Arguedas con su libro *Canto Quechua* (1938) o el padre Jorge Lira con sus libros *Canto de amor* (1956) o *Himnos sagrados de los andes* (1959); el primer estudio con carácter antropológico es el realizado por los hermanos Montoya *La sangre de los cerros* (1987). Este consiste en una recopilación de 1,115 canciones populares andinas. Todas estas catalogadas bajo las categorías de temática, zona de origen, y su uso. Contemplan los hermanos Montoya siete categorías de uso: (1) Wayno, (2) Carnaval, (3) Música y danza ligada a la producción, (4) Ciclo vital, (5) Ritual ceremonial, (6) Danza colectiva y (7) Yaraví. Es en la categoría número cuatro (ciclo vital) en donde encontramos información relacionada al canto de los niños. Si bien ellos señalan que de todas las canciones recopiladas no aparecen canciones dirigidas al infante (el periodo de esplendor andino es la soltería, no la niñez (Montoya, Montoya y Montoya, 1997, Vol. 1, pp. 47) en la categoría de ciclo vital encontramos canciones dirigidas a niños en cuanto son sobre la muerte y funeral de estos. Las canciones *Wawa pampay* (Entierro de los niños) y *K'itula wawa* (Niño Paloma) son ejemplo de esto. Esta última canción viene con una transcripción musical añadida al final del libro. En ella se puede observar el material melódico y compositivo que contiene.

Otra recopilación que también nos ayuda para nuestros fines es *Mariposita siete colores. Canciones andinas para cantar con los niños* (1997) a cargo de la educadora Flor de María Canelo. Esta recopilación contiene catorce canciones recopiladas y transcritas musicalmente con el fin de ser enseñadas a niños en la región del Cusco. Además de la

información mencionada, en su desarrollo María Canelo escribe sobre la dificultad de encontrar en el mundo andino canciones para niños como género musical diferenciable. Escribe que los niños cantan lo que cantan los adultos y estos temas, casi siempre ligados a los temas de la naturaleza, admiten una doble interpretación al tocar temas como el amor o el desarraigo a través de metáforas (Canelo, 1997, pp.7).

Otro libro, aunque exclusivamente recopilatorio y de transcripción es *Panorama de la música tradicional en el Perú* (1966) a cargo de la Escuela nacional de música y danzas folklóricas. En este aparecen más de cincuenta canciones andinas transcritas agrupadas por departamentos, además de contar con una breve descripción. Encontramos dos canciones de origen apurimeño *Toro-toro* (Música de corridas de todos) y *Ambarainaschallay* (Carnaval). De igual manera destacamos para nuestra investigación la presencia de la canción ayacuchana *Wayliya* (Música de adoración al niño Jesús). Es interesante que la descripción de la canción destaque (a diferencia del resto de canciones religiosas que aparecen) que esta canción es únicamente cantada por mujeres. De igual manera llaman la atención dos elementos en la transcripción: el contenido melódico y rítmico de esta canción es de corte más simple que el de las otras canciones religiosas ayacuchanas ejemplificadas; y esta (a diferencia del resto de canciones religiosas ayacuchanas mostradas) es monofónica. El resto tiene elementos de polifonía.

Si bien mencionamos que la bibliografía sobre canciones de cuna es limitada y algunas menciones se encuentran principalmente en recopilaciones, mencionamos que sí encontramos material académico dedicado al análisis musical de la música andina. Estos también nos servirán de ayuda al estar realizadas bajo el marco teórico occidental. Encontramos así diversos textos que nos servirán de apoyo en esta materia y de conocer más el panorama musical en la música de los andes. Uno de los primeros y clásicos libros sobre esto es *¡Chayraq! Carnaval ayacuchano* (1988) de la etnomusicóloga Chalena Vásquez¹. Este es un libro también de carácter etnomusicológico que se divide en dos partes. La primera dedicada al análisis y descripción antropológica del carnaval ayacuchano y la segunda dedicada al análisis de la danza, el teatro y, con mayor énfasis, la música del carnaval. Encontramos aquí información referente a la composición de las canciones registradas. Sobre el contenido melódico de las canciones se escribe lo siguiente: Vásquez separa a la música del carnaval ayacuchano en dos

¹ Rosa Elena Vásquez Rodríguez fue una musicóloga, escritora, músico y compositora peruana. Se graduó en Musicología, en la ahora Universidad Nacional de Música, y posteriormente realizó estudios de etnomusicología y folklorología. Ocupó diversos e importantes cargos en instituciones relacionadas a las industrias culturales en el Perú y dedicó buena parte de su trabajo a la producción de investigaciones y textos musicológicos sobre la música peruana. En sus publicaciones, prefería el uso del sobrenombre *Chalena*.

grupos: Tritónico mayor (Do, Mi, Sol) y Tetratónico menor (La, Do, Mi, Sol) (Ambos basados en el sistema pentatónico quechua). Señala que, si bien aparece por momentos la escala diatónica mayor europea, esta siempre aparece como supeditada a estas dos formas escalísticas principales (El séptimo grado por ejemplo nunca toma la función de sensible. Es un adorno). Sobre el contenido métrico y rítmico de las canciones escribe que la mayoría de las canciones son de forma binaria en sus frases. Es decir, dos frases grandes que se dividen en dos sub-frases cada una y que a su vez se dividen en dos motivos más pequeños (Vásquez 1988, pp. 247). Sobre los timbres le dedica unos párrafos al desarrollo del timbre femenino vocal en el carnaval. Les otorga un timbre agudo y fino (comprendido entre el rango de Mi₄ y Sol₅) con sonoridad fuerte. Tiene la característica de ser resonante a gran distancia. Describe que esto último surge por la necesidad de comunicarse a distancia en el espacio del campo (Vásquez, 1988, pp. 218). Sobre esta última manifestación del espacio en el timbre señala: “Las técnicas de cualquier instrumento, en los que incluimos la voz, responden a necesidades sociales acústicas muy concretas” (Vásquez, 1988, pp. 219). Esta información resulta bastante importante al momento de acercarnos a lo tímbrico, en el espacio y contexto, de las canciones de cuna.

Por su parte en el texto *Cambio musical y resistencia cultural en los andes centrales del Perú* (1993) de Renato Romero, como parte de la compilación *Música, danza y mascararas en los andes* (1993), encontramos también información de análisis musical andino. En él, trabajará sobre transcripciones musicales de música andina ritual y contextual en el valle del Mantaro. Menciona, sobre la música relacionada al ciclo de vida, como el funeral es el único estilo que se mantiene en la actualidad (dejando extintas a la del “corta-pelo” y el bautizo) a raíz de la incorporación de la música funeraria a la instrumentación de la orquesta típica (aquellas no incorporadas, desaparecieron). De igual forma hace referencia al timbre característico de la música de esa región de la orquesta del Mantaro. Estas realizaron una incorporación de la dinámica de intensidad fuerte como elemento estético al este servir como parámetro de competencia entre las orquestas (Romero, 1993, pp. 47). Esto último, va en línea con lo propuesto por Chalena Vásquez (1988) en cuanto a la relación del timbre y las necesidades sociales acústicas (Vásquez, 1988, pp. 219).

Luego, en el año 2017 Renato Romero publicaría *Todas las músicas* (2017). Un texto recopilatorio de artículos relacionados escritos por él sobre distintos ámbitos de la música peruana. En él también detalla sobre distintos elementos sobre la música andina analizada bajo el marco teórico occidental. Sobre la categorización de formas y géneros musicales andinos, presenta un cuadro en donde se muestra un sistema de esquematización de estos. Las

manifestaciones musicales se encuentran divididas en dos grandes grupos: Música de contexto libre y Música de contexto. Dentro de esta última, bajo la sub-categoría de ciclo vital, no encontramos a las canciones de cuna. Según la definición que él otorga a esta categoría, se asume que esto es porque la canción de cuna no está asociada con un momento específico del desarrollo de la persona (como sí representa el bautizo o el matrimonio, por ejemplo). De igual forma, dedica unos párrafos a los tonos musicales empleados en la música andina. Escribe sobre que la pentafonía (La, Do, Re, Mi, Sol) no es el elemento más recurrente. Comparte el espacio con otros modos escalísticos como la trifonía (Do, Mi, Sol o La, Do, Mi), tetrafonía (La, Do, Mi, Sol), hexafonía (similar a la escala diatónica occidental sin el cuarto o sétimo grado) y la escala diatónica occidental (Romero 2017, pp. 97). Hace una mención aparte sobre las escalas más recurrentes según el género. En la música del ciclo vital la trifonía es la más recurrente, seguida por la pentafonía y la tetrafonía. Hace un punto de interés al mencionar la trifonía como aquella más recurrente en la música de ciclo vital en el sur andino (Romero, 2017, pp. 97).

Saliendo del plano del análisis musical, otros autores han abordado los temas de música ritual andina enfocado en el contexto sociocultural. Uno de los textos que nos sirve para nuestra investigación es *Nuevas generaciones y continuidad ritual* (2008) de Giuliana Borea que forma parte de la recopilación *Fiesta en los Andes, rito música y danzas del Perú* (2008) a cargo del Instituto de Etnomusicología PUCP. En él describe como el rito representa una forma de interacción social en los niños y cómo estos se inician y se acercan a la experiencia ritual en su tradición. Define la existencia de un contacto temprano con los ritos y festividades mediante la observación. Este se traducirá más adelante a un nivel más participativo del niño a través de la imitación de lo observado para luego, en una etapa mayor, ser parte del rito (Borea, 2008, pp. 90). Esto nos muestra como el niño observa los fenómenos rituales desde distintas perspectivas y los consume desde una temprana edad. La música de estos ritos también es entonces percibida de esta manera por el infante. De la misma forma, la mención a la imitación como mecanismo de interacción y experimentación del rito va en línea con lo propuesto por Albert Doja (Doja, 2014, pp. 119 - 120) que sostiene también a la imitación como un mecanismo de interacción del infante con las canciones de cuna. Es por este mecanismo por el cual las canciones configuraran características musicales simples con el fin de facilitar ese proceso al niño. También menciona la amplia participación de los niños en festividades relacionadas a la Navidad y la Bajada de reyes debido a la vinculación simbólico de ellos con la figura del “Niño Jesús” (Borea, 2008, p. 95).

Finalmente, aunque se traten de textos que abordan a las canciones de cuna como parte de tradiciones musicales de otros grupos humanos, han sido de utilidad investigaciones cómo *Singing to infants: Lullabies and playsongs* (Cantando a infantes: Canciones de cuna y canciones de juego) de Sandra Trehub y Laurel Trainor (1998). En este artículo, las investigadoras exponen diversos resultados de experimentos realizados en relación a las canciones de cuna. Estos resultados abordan un análisis histórico sobre la forma y función de las canciones en diversos grupos humanos, así como también incluyen resultados de experimentos empíricos de percepción realizados a adultos y niños sobre los cuales las autoras extraen posibles factores que favorecen la efectividad de los fines de las canciones de cuna, así como su desarrollo. Como consecuencia de estos, se plantean también si sería correcta la práctica usual de clasificar a las canciones de cuna por su contenido narrativo en vez de por sus características funcionales o performativas (Trehub, Trainor, 1998, pp. 62).

Otro texto que nos ha sido de interés (y que se ve enfocado en un grupo cultural de estudio en particular) es *Entre rondas y juegos. Análisis comparativo del repertorio infantil tradicional de Castilla-León y Uruguay* (1998) por Matilde Olarte y Marita Fornaro. Este texto presenta un estudio comparativo del repertorio infantil de Castilla-León (España) y Uruguay. En él encontramos también, como parámetros asociados a la composición dirigida a niños, elementos como el timbre, la conformación melódica y rítmica, la dinámica, la técnica vocal empleada. Así como el contexto en el que suceden (muchas canciones son de juego). A su vez, otro estudio sobre canciones dirigidas al infante en el habla española que nos ha sido de interés y de valiosa información metodológica, así como de desarrollos paralelos de canciones del género, es *Las Canciones Infantiles De Transmisión Oral En Murcia Durante El Siglo XX* de María Jesús Martín (2001). Este contiene un extenso estudio sobre el fenómeno de las canciones infantiles en Murcia, España. Además, trae a discusión su metodología para acercarse a lo musical, así como fenómenos que aparecen en el género al estar diseñado por adultos. La apropiación de temas del contexto adulto para ejecutarlos en el contexto infantil es uno de ellos. Otro texto que nos ayuda, a pesar de su distinto grupo humano de enfoque, es *Encantamiento Socializador: Un acercamiento social-antropológico al canto dirigido hacia los niños, educación musical y socialización cultural* (2014) por Albert Doja. En él (si bien es un trabajo de corte más psicológico) se propone, a través de trabajo de campo con comunidades albanesas, también la existencia de un lenguaje del canto más efectivo hacia los niños relacionados con parámetros musicales como: timbre, conformación melódica, registro y dinámica.

METODOLOGÍA

El corpus de canciones que se ha realizado será el objeto central de estudio de la investigación, así como su fuente principal. Este arroja elementos musicales y narrativos que servirán de base para realizar una aproximación metodológica y análisis desde el marco teórico musical. En su composición musical y en sus interpretaciones, estarán incluidos los factores musicales de interés para nuestra hipótesis. De la misma manera, para categorizar las canciones, hemos formado categorías a través de sus elementos narrativos y musicales presentes.

Para obtener el corpus descrito se han realizado en tiempos recientes, entrevistas a individuos que cumplan con nuestras condiciones y razones de selección. Estas son: ser migrantes de primera generación de Apurímac, residentes en Lima, dado que ese es el grupo humano con el que se ha decidido trabajar en este estudio de caso; y la afirmación de su parte del haber estado en algún momento a cargo del cuidado de un infante o de haber presenciado en primera persona el cuidado de uno en su entorno del hogar. En total se recopilaron 30 canciones de cuna a partir de un total de 13 entrevistas².

Hacemos mención, en relación a las razones de selección y a los individuos entrevistados, que hemos sido conscientes de las diferencias culturales existentes entre el mundo andino urbano y el rural; y el como estas pueden otorgar diferencias en el uso de las canciones de cuna y en los conceptos culturales alrededor de ellas. En este sentido, si bien el planteamiento inicial consideró estas posibles diferencias, que bien eran contempladas como pertinentes para el rumbo de la investigación, estas no se pudieron corroborar por la muestra a la que se accedió y empleó finalmente. Esto es debido a que la muestra de individuos que finalmente accedieron a ser parte de la investigación y posteriormente entrevistados, provienen mayoritariamente del área urbana de Apurímac.

Es necesario también informar, que la mayor parte de las entrevistas se realizaron en el Club Departamental Apurímac en Lima. Por motivos políticos en relación a la junta directiva de turno del club, que es de la provincia apurimeña de Aymaraes, la mayoría de entrevistados también provenían de esa provincia.

En el caso de la recopilación de canciones, en algunos casos los entrevistados mencionaron el uso de canciones mas no realizaron una performance de las mismas. En este sentido, se ha considerado como canción recopilada, a aquella canción que se haya logrado

² La relación de entrevistados y canciones recopiladas pueden encontrarse en el Anexo (pp.85).

recopilar fonográficamente por nosotros. Habiendo informado esto, iniciaremos proponiendo las siguientes categorías a emplear en el estudio de las canciones recopiladas. Dentro de cada categoría, explicaremos también los procesos de análisis a realizarse:

Por su música:

Este será el enfoque principal de la investigación. Encontramos dos categorías principales en relación a su estética musical: Música de tradición occidental/europea y música de tradición andina/tradicional. De la misma forma, encontramos dos categorías en relación a su fuente de aprendizaje y posterior uso: canciones por parte de la tradición oral y canciones por parte de la industria de la música pop para niños.

Además de esta categorización, en todos los casos se buscó analizar los siguientes factores que son en sí el cuerpo del trabajo:

- Su conformación y estructura melódica: Distribuciones y usos de intervalos, amplitud de intervalos
- Su conformación y estructura rítmica: estructuras de las frases, duración de las frases, métrica
- Características interpretativas/performativas: el registro y sus alturas, los timbres y las dinámicas.

Sin embargo, encontramos inconvenientes en la recopilación de las canciones, que dificultaron la observación de ciertos factores musicales. Muchos entrevistados fueron reservados y reticentes al momento de interpretar las canciones. Por lo que ciertos factores musicales, en especial aquellos relacionados a la interpretación: timbre, altura/registro, dinámicas fueron difíciles de observar. Esto sucedió a medida que encontramos una dificultad real para recrear un contexto en el cuál los adultos pudiesen cantar las canciones de cuna como si fuesen dirigidas hacia algún infante presente. De la misma manera, hubo dificultad en cuanto algunos de los entrevistados preferían optar por el cantar las canciones dejando en claro su ritmo, melodía y letra, pero sin desear entrar en un ámbito más performativo-contextual.

Por su letra/temática:

- Temática de canciones dirigidas al infante: En estas podremos encontrar canciones en cuyas letras se relatan percepciones de roles y función (padres, infante), percepciones y deseos de bienestar y de desarrollo emocional/físico del infante.
- Temática de animales/naturaleza
- Temática religiosa

- Temáticas adultas: En esta categoría encontramos canciones que son propias del universo adulto. El amor adulto, por ejemplo. Usualmente estas son parte de la industria de música popular

En estas 4 categorías realizaremos procesos de clasificación con otros sistemas clasificatorios de la música andina peruana, así como el análisis de ciertos recursos literarios recurrentes presentes.

En resumen, la metodología planteada, propone abarcar el estudio de las canciones de cuna a partir de categorizaciones y análisis de sus dos principales elementos compositivos presentes: lo musical y lo narrativo. Dentro de cada una de estas categorías, encontraremos otras formas de subcategorización. Es sobre este corpus recopilado, en donde realizaremos procesos de análisis que nos llevarán a observar que características se ven favorecidas en el ejercicio de las canciones de cuna y como estas responden también a necesidades e influencias espacio-contextuales de un fenómeno musical contextual.

MARCO TEÓRICO

- Habla dirigida al infante:

El habla dirigida al infante, también llamado “baby talk”, se refiere a los ajustes en el lenguaje hecho por adultos cuando se comunican a bebés. Entre las características que se asocian a esta adaptación se encuentran: un registro vocal más agudo, un registro vocal más amplio, entonación exagerada, vocales alargadas, repetición, vocabulario simplificado y reducido (Gordon y Watson, 2015, pp. 399), un tempo más lento del habla, pausas más largas y una vocalización más exagerada (Gordon y Watson, 2015, pp. 401).

Adicionalmente, como funciones sociales, el baby talk tiene como fines: el promover la adquisición del lenguaje, facilitar la interacción social y la comunicación inicial, fortalecer los vínculos padre-hijo y fortalecer las habilidades de atención (Gordon, 2015, pp. 399). Los estudios también mencionan una existencia de esta forma de expresión adaptada en la mayoría de culturas e idiomas (Gordon y Watson, 2015, pp. 401).

De la misma manera, los infantes muestran una mayor respuesta afectiva a esta forma de hablar, así como una preferencia por su uso frente al uso común de habla adulta (Trainor y Trehub, 1998, pp. 57).

- Canciones de cuna:

Las canciones de cuna son canciones dirigidas al infante que buscan su relajación y también buscan influir el sueño (Trainor y Trehub, 1998, pp. 49). Algunos autores reconocen a las canciones de cuna como altamente repetitivas en términos de sus sonidos emitidos, palabras, frases y ritmos (Trainor y Trehub, 1998, pp. 40). Su redundancia facilitaría su aprendizaje y uso para siguientes interpretaciones musicales en el cuidado de los niños (Trainor y Trehub, 1998, pp. 50).

Investigaciones sugieren que no es del todo claro las características que son esenciales para las canciones de cuna y el ejercicio de sus fines. Estudios cuestionan si estas serán encontradas en área de lo narrativo, de lo melódico, de lo rítmico, de lo performativo; o de todas ellas. En la práctica, sin embargo, existe un énfasis en clasificarlas principalmente por su contenido narrativo (Trainor y Trehub, 1998, pp. 49).

- Delimitación y Características de: Rural – Urbano

El INEI (Instituto Nacional de Estadística e Informática) define los sectores Urbano y Rural en el territorio nacional del Perú como:

Urbano:

Es la parte de territorio de un distrito, integrado por centros poblados urbanos. El centro poblado urbano es aquel lugar que tiene como mínimo 100 viviendas contiguas formando manzanas y calles. Se considera como centro poblado urbano a todas las capitales distritales aun cuando no reúnan la condición indicada (Instituto Nacional de Estadística e Informática, 2018, pp. 11).

Rural:

Es la parte de territorio de un distrito, integrado por centros poblados rurales que se extienden desde los linderos de los centros poblados urbanos, hasta los límites del distrito. El Centro Poblado Rural, es aquel lugar que tiene no más de 100 viviendas contiguas formando manzanas y calles ni es capital del distrito; o que, teniendo más de 100 viviendas, estas se encuentran semidispersas o totalmente dispersas (Instituto Nacional de Estadística e Informática, 2018, pp. 11).

Capítulo 1: LAS CANCIONES DE CUNA EN EL PANORAMA MUSICAL ANDINO

1.1 Las canciones en el panorama musical andino

Las canciones de cuna, como se mencionó anteriormente, son una manifestación cultural y musical que aparece en casi, sino todos, los grupos humanos. Dada la intención de este trabajo de abordar tal fenómeno desde lo musical, es necesario entonces ubicar las canciones dentro del panorama musical del grupo humano en el cual pertenecen, que en este caso es el de la música andina. Como también mencionado, las canciones de cuna son un fenómeno que no ha sido estudiado por la comunidad académica musicológica/etnomusicológica de nuestro país. En tal sentido debemos realizar conversaciones sobre las canciones (y sus características observadas en lo recopilado) con los sistemas clasificatorios existentes de la música andina. Esto permitirá, usando los sistemas que serán presentados a continuación (de origen académico), observar el lugar que ocupan las canciones de cuna con respecto a los otros géneros y formas musicales de su universo.

La investigación formalmente académica sobre música andina en el país tiene su inicio y desarrollo durante el siglo XX. Época, a nivel global, cuando también empieza a tener mayor relevancia y definición la disciplina de la etnomusicología. Ahora bien, los estudios o descripciones sobre hechos musicales y relacionados a las artes escénicas y la música en el país pueden remontarse a periodos previos al mencionado siglo³. Sin embargo, ya será en la etapa republicana, principalmente en el siglo XX, en donde investigadores iniciarán un interés de estudio más formal sobre la música andina y en donde aparecerán los primeros sistemas clasificatorios. En tal sentido podemos encontrar dos corrientes desarrolladas al aproximarse al estudio de la música andina que abarcaron (en distintos periodos) el siglo XX.

La primera de ellas abarcó principalmente la primera mitad del siglo XX y tuvo un enfoque más estructuralista, descriptivo y de énfasis en las construcciones melódicas; mas no en elementos extramusicales muy relevantes ahora, como pueden ser el contexto en donde aparece la música o las características de quienes la interpretan. Entre sus principales intentos,

³ Renato Romero en su libro *Todas las músicas. Diversidad sonora y cultural en el Perú* (2017) menciona que podemos encontrar registros de la actividad artística andina en el periodo pre-republicano. Acá encontraremos trabajos como son las crónicas, así como obras de Garcilaso de la Vega (Siglo XVII) o del obispo Baltazar Martínez y Compañón (siglo XVIII) que tratarán temas artísticos y musicales. Sin embargo, a pesar de su relevancia, al ser fuentes importantes de la música de ese periodo, ninguna de estas abarcará los fenómenos observados con una metodología académica relevante o con intentos de proponer un sistema clasificatorio musical andino. La mayoría de estos trabajos fueron descriptivos sobre eventos específicos (Romero, 2017, pp. 22 - 23).

describe Renato Romero, estuvieron en el realizar paralelos entre la población andina contemporánea y la sociedad incaica (debido a la influencia del pensamiento evolucionista), y el sustentar a la pentafonía como base de la música andina contemporánea y prehispánica (Romero, 2017, pp. 23 - 24). Como también menciona Julio Mendivil, en su libro *Cuentos Fabulosos* (2018), los propulsores de esta tesis evolucionista y estructuralista terminarían por realizar una invención alrededor de la escala pentafónica y de su espacio en el universo musical andino. Esto, con el fin de sustentar sus hipótesis. De la misma manera, tal afán terminaría en la práctica, en significar una reducción e ignoro de la verdadera y existente diversidad musical en las regiones andinas. Su objetivo era el sostener la existencia de una esencialidad *incaica* (Mendivil, 2018)

La obra más relevante de este periodo será *La Musique des Incas et ses Survivances* (La música de los Incas y sus sobrevivientes) (1925) realizada por los esposos Raoul y Marguerite d' Harcourt. Esta obra consistirá en 168 melodías, recogidas en el país por los autores, sobre las cuales realizarán análisis y también propondrán dos sistemas clasificatorios. Uno estructuralista basado en un énfasis hacia el considerar a la pentafonía como característica esencial de la música andina, y por lo tanto clasificando las canciones en cuanto a su relación con esta y su grado fundamental. Y otro tipo de clasificación que va en línea con intentos de clasificación de géneros musicales. Los d'Harcourt distinguieron nueve géneros⁴ en donde se puede observar un reconocimiento a momentos contextuales, así como a temáticas narrativas específicas. Sin embargo, no aparece mencionado ningún género en relación a momentos contextuales relacionados al infante, como pueden ser el corte de cabello o el bautizo. En tal sentido, también apoyado por la tesis de Mendivil (2018), el reconocimiento que le damos a este libro y sus propuestas de clasificación en este texto, será con el fin de informar como las canciones dirigidas hacia el infante o momentos contextuales no aparecen en este texto destacado del periodo estructuralista de la investigación musicológica de la música andina en el país⁵⁶.

⁴ Estos nueve géneros serían: 1. Los cantos religiosos, 2. Las lamentaciones funerarias, 3. Los cantos de amor, 4. Las canciones de contenido diverso, 6. Las danzas, 7. Los cantos de adiós (kacharparis), 8. Las melodías pastorales (ganado) y 9. El trabajo agrícola (Romero, 2017, pp. 84)

⁵ A su vez en relación a los sistemas propuestos por los d' Harcourt, si bien nosotros también planteamos un análisis de la estructura interna musical del repertorio recopilado, nuestro análisis es uno con fines de hallar razones y características sustentables del por qué del uso de estas canciones en el contexto de las canciones de cuna. Es decir, el análisis estructural esta supeditado a los fines contextuales del repertorio. En el caso propuesto por los d' Harcourt, la estructura es el centro de su análisis y de su categorización musical. Lo contextual es presentado como secundario.

⁶ Así mismo, un análisis estructural que parte desde la estructura de la pentafonía no nos es de interés dado que tal noción, de la pentafonía como estructura básica de la música andina, ha perdido validez en el transcurso del tiempo. Existen otras formas estructurales (trifonías, tetrafonías, escalas tonales completas) que

Ya a mediados del siglo XX, en par con el creciente desarrollo global de trabajos de corte etnomusicológico, aparece una corriente de investigación musical en el Perú que sí tomará en cuenta el contexto cultural del fenómeno musical, así como de quienes participan en él. Un ejemplo importante de este periodo fue Josafat Roel Pineda y su libro *El huayno del Cuzco* (1959). Él, antropólogo de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos realizó esta publicación que consiste de un trabajo etnográfico sobre el huayno en la ciudad del Cuzco. Como parte de esta nueva corriente etnomusicológica, además de la descripción del fenómeno del huayno en el Cuzco (y del postular su propio criterio clasificatorio⁷, el autor analiza y formula hipótesis alrededor de la información sociocultural que recoge de la observación del fenómeno. El aspecto histórico y contextual de la música es tomando en cuenta en este trabajo para generar preguntas sobre los efectos y usos que estos tienen en lo sonoro. Efectos y usos que demuestran su relevancia no en su construcción melódica (estructural) sino en aspectos socioculturales. Si bien en su trabajo, o en su sistema clasificatorio, las canciones de cuna no son mencionadas; este creciente interés en lo extra musical será de importancia para comprender el fenómeno de las canciones de cuna y nuestros objetivos.

Ya será casi a finales del siglo XX en donde aparecerá otra propuesta de clasificación que será presentada por los hermanos Rodrigo, Luis y Edwin Montoya en su libro *La sangre de los Cerros* (1987). Este libro, que parte desde la óptica de metodologías antropológicas, consiste en recopilaciones de canciones quechuas realizadas por los hermanos Montoya en la zona andina del país, principalmente en el sur. Proponen tres cuadros de clasificación por los siguientes parámetros: uno será por la zona geográfica de la canción quechua al cual pertenecen, otro será por contenido temático/narrativo y finalmente habrá otro denominado “Modalidades musicales y áreas de la canción quechua”. Es en este último cuadro en donde encontraremos un sistema de clasificación de géneros y formas en la música andina denominados “Modalidades musicales”. Los Montoya clasifican la música en las siguientes siete categorías: 1. Wayno, 2. Pukklay/Carnaval, 3. Música y danza ligada a la producción, 4.

aparecen en porcentajes igualmente considerables. La pentafonía no representa una “esencialidad” de la música andina. Aterrizando esto último en el repertorio recopilado (hasta la presente fecha), solo una canción “Michín, michín, juguetón” es estrictamente pentafónica. Sin embargo, esta corriente estructuralista con centro en la pentafonía fue relevante y tuvo su principal influencia entre los investigadores hasta los años cuarenta, o hasta fines de esa década.

⁷ El aporte clasificatorio, que Josafat Roel postula, divide a la música andina en tres periodos históricos: Precolombinas, Coloniaje y Formas Contemporáneas. También como puede observarse agrupa los distintos géneros por su estructura melódica (trifónico, pentafónico, pentafónico y otros; por citar algunos). Si bien como vuelve a mencionar Romero, Josefat Roel no llega en su publicación a explicar los criterios y fundamentos de esta clasificación, si presenta uno de los mayores intentos de clasificación de los géneros andinos con criterios históricos y evolutivos (Romero, 2017, pp. 85).

Ciclo Vital, 5. Ritual Ceremonial, 6. Danza Colectiva y 7. Yaraví (ver Cuadro N°1). Se puede observar una mayor relevancia de elementos contextuales y socioculturales y la desaparición de clasificaciones estructuralistas. Afín a nuestros intereses, ya podemos ver mencionados, en la modalidad de ciclo vital, los cantos dirigidos hacia los infantes como es el *wawapampay* (canción cantada por los adultos para el funeral de un niño).

También introducen, en su clasificación, un concepto divisorio en cada categoría por origen étnico y sociocultural de las canciones: origen Señorial u origen Indígena/indio. Este denotaba, explican en su libro, la existencia de diferencias de producción por el origen de los participantes del evento musical. Esta diferenciación ha de ser tomada en cuenta al nosotros también encontrar en nuestras recopilaciones diferencias de costumbres y de las percepciones que tienen los usuarios de estas a nivel Señorial-Indio o más específicamente en lo que es el nivel Rural-Urbano.

En relación a su propuesta clasificatoria; algo que se puede observar es que en el mismo cuadro (Cuadro N°1) aparecen formas musicales establecidas, como el Huayno o Yaraví, así como géneros que no representan en sí mismos una forma musical fija, sino que al contrario los unifica un contexto particular (música para la producción, por ejemplo). Este también es el caso de las canciones de cuna. El problema frente a esto (o la discusión) radicaría como bien menciona Romero en su texto *Panorama de los estudios sobre la música andina en el Perú* (2002), en “si es posible la mezcla de categorías de distinto tipo (formas musicales y contextos socioculturales) en un mismo esquema clasificatorio” (Romero, 2017, pp. 85). Romero asegura que sí es posible (como veremos más adelante en el sistema propuesto por el instituto de etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú). Sin embargo, este proceso clasificatorio elaborado por los Montoya, ya representa en sí mismo una mayor consideración al aspecto contextual y sociocultural presente en las manifestaciones musicales. Nos acercamos a nuestra intención de una clasificación de primacía de lo contextual/sociocultural de los cuáles se desprendan estudios de estructuras musicales.

En tal sentido, traemos a discusión la propuesta clasificatoria del Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú (Cuadro N°2). Esta será la propuesta que utilizaremos y aplicaremos para ubicar a las canciones de cuna dentro del panorama musical andino (los motivos los desarrollaremos a continuación). Esta se basa, principalmente, en enfocar los criterios clasificatorios mayoritariamente al contexto sociocultural más que a los elementos musicales formales. Citando a Romero:

Cuadro N° 1 (Tomado de Montoya *et al.*, Vol 1, 1997 [1987]: 28)

Cuadro N° 3																
MODALIDADES MUSICALES Y ÁREAS DE LA CANCIÓN QUECHUA																
	I Qorilazo		II Cuzco Bajo		III Puno		IV Huamanga		V Junín		VI Ancash Huaylas		VII Ancash Conchucos		VIII Selva	
	Indígena SEÑORIAL		Indígena SEÑORIAL		INDIO SEÑORIAL		INDIO SEÑORIAL		INDIO SEÑORIAL		INDIO SEÑORIAL		INDIO SEÑORIAL		INDIO SEÑORIAL	
I WAYNO (Señorial, cholo, indígena, chuscada, cholada, pampeña, Wayno).	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
II PUKLLAY – CARNAVAL	X		X		X		X		X		X		X		X	
– Pukllay	X		X		X		X		X		X		X		X	
– Carnaval	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
– Wifala	X	X					X	X								
– Wayllacha							X	X								
– Pumpín							X	X								
– Araskaska							X	X								
– Pasacalle			X	X	X	X	X	X			X	X	X	X		
III MÚSICA Y DANZA LIGADA A LA PRODUCCIÓN																
1. Fiesta del Ganado																
a. Santiago							X	X	X	X						
b. Marcación del ganado																
– Toril										X	X					
– Herranza								X								
– Toro velay	X				X		X									
– Wanka (harawi para el ganado)	X															
2. Fiesta de la agricultura																
– Harawi	X		X				X									
– Wanka	X		X													
– Waylarsh								X	X							
– Yupay																
3. Fiesta del Agua																
– Yarqa asply (walina en Lima)																
IV CICLO VITAL																
Matrimonio	X						X									
Canción de la Casa Nueva	X						X									
Canción de los Muertos (Ayataki, wawapampay) llora			X				X								X	
V RITUAL																
CEREMONIAL																
Himnos religiosos:																
– Uh wayli							X									
– Wayliya	X		X		X		X				X		X			
VI DANZA																
COLECTIVA																
– Kaswa-Qachwa	X		X		X		X			X	X		X			
– Waylarsh							X									
– Pirwa							X	X								
VII YARAVÍ	X		X		X		X				X		X			

“[...] la base de una clasificación adecuada de géneros musicales andinos debe recaer sobre el contexto sociocultural al cual pertenece la expresión musical, más que sobre factores exclusivamente formales. Esto se afirma no solo porque una clasificación debe apoyarse en criterios homogéneos y categorías similares, sino por las características de la música y sociedad andina. Su música esta fuertemente ligada a la sociedad [...]. (Romero 2017, pp. 87).”

Como puede observarse, este sistema plantea una clasificación que parte de dos categorías principales: Contextos musicales de forma variable (Música de Ciclo Vital, de Trabajo, de Fiestas y Música Religiosa) y Formas musicales de contexto libre. De la primera de ellas se desprenden distintos géneros musicales o “momentos” musicales en los cuáles se ejecutarán distintas formas musicales reconocibles y asociadas, mas no exclusivas. Por otro lado, el segundo de ellos incluirá formas musicales establecidas que podrán ser ejecutadas en distintos ámbitos sin la necesidad de un contexto o momento social específico que les otorgue sentido o funcionalidad. Detallaremos más de estas definiciones a continuación.

Los contextos musicales de forma variable se encuentran ligados a contextos rituales específicos que están asociados también a un momento específico (bautizo, trabajo agrícola, marca del ganado, año nuevo, por mencionar algunos). La música que los acompaña usualmente lleva el nombre del ritual en cuestión, aunque como menciona Romero, una forma musical fija puede ser asociada con este (Romero, 2017, pp. 91). Una información importante sobre esta categoría, es que cada repertorio musical configurado pertenece exclusivamente al contexto ritual en el que se ejecuta, al ser estos diseñados/creados también en exclusiva para el momento ritual específico (Romero, 2017, pp. 91).

Por el lado de las Formas musicales de contexto libre, nos encontramos con lo que serían formas musicales fijas que han adquirido su propia estructura musical y formal y que, por distintos procesos sociales y culturales, se pueden asociar a diversos momentos rituales. Inclusive, algunos de ellos se han visto “liberados” de pertenecer de forma a algún contexto ritual y han pasado a cubrir roles relacionados al entretenimiento o a la disipación. Es decir, pueden ejecutarse en la cotidianeidad sin ningún fin ritual o contextual.

El huayno, género más popular en los Andes (y en general el género andino más popular en el país), es el mayor ejemplo de esto. Por distintos procesos culturales y sociales, como la capacidad de ejecutarse en espacios reducidos o su carácter social y recreacional, esta forma musical adquirió un lugar en la música popular cotidiana con fines de entretenimiento. Su desarrollo en los siglos posteriores lo llevo a ser parte de la industria transnacional de música andina de la que ahora es parte. El huayno, como género de contexto libre, no se encuentra

arraigado a algún momento específico de la vida del ser humano andino o de algún momento ritual comunal.

Cuadro N° 2 (Instituto de Etnomusicología, PUCP, citada en Romero, 2017, pp. 87)

ESQUEMA DE CLASIFICACIÓN DE GÉNEROS Y FORMAS MUSICALES ANDINOS

Universos Musicales	Géneros Musicales	Formas Musicales Asociadas	
Música del Ciclo Vital	bautizo corte de pelo cortejo matrimonio funerales - velorio - entierro	Harawi	<p>Formas Musicales de Contexto Libre (se asocian a diversos contextos)</p> <hr/> <p>Huayno y sus variantes regionales:</p> <ul style="list-style-type: none"> -chuscada (Ancash) -pampeña (Arequipa) -chimaycha (Amazonas, Huánuco) -cachua (Cajamarca) -huallacha (Calle del Colca) <p>Yaraví Muliza Pasacalle Marinera</p>
Música del Trabajo	trabajo agrícola (siembra, cultivo, cosecha) trabajo ganadero (marca del ganado) trabajo comunal (construcción, limpia de acequias)	Harawi Wanka Walina	
Música de Fiestas	danzas-drama carnavales navidad año nuevo ritos festivos (saludos, marcas, corridas de toros)	Wifala; Carnaval; Pukllay; Pumpin	
Música Religiosa	rezos salmos himnos procesión ofrendas rituales	Villancicos; Wataki	

En tal sentido, usando las características del sistema clasificatorio propuesto, debemos dialogar entonces la posición que ocupan para nosotros las canciones de cuna dentro de los conceptos y sistemas presentados. Inicialmente debemos denotar lo evidente, las canciones de cuna se ejecutan y se interpretan para un momento contextual y temporal específico, así como para una funcionalidad también específica. Los adultos cantan estas canciones durante el periodo de tiempo en que sus hijos son bebés o infantes (relación con el ciclo vital) con el fin de relajarlos y adormecerlos para que consigan el sueño, así como para que los adultos puedan descansar del cuidado de los mismos. Todo esto sucede también en un espacio contextual específico como es el hogar familiar (el cuarto del bebé/infante). Entonces las canciones de cuna representan una manifestación musical en donde su interpretación está arraigada y circunscrita a una espacialidad temporal y física específica.

De la misma manera, no poseen géneros o una forma musical exclusivamente asociada a ella. Diversos géneros entrarán en ejercicio. Según lo encontrado en lo recopilado podemos encontrar canciones de estéticas occidentales/europeas y estructuras distintas como *Duérmete mi niño, duérmete mi sol* (Canción N°1. De carácter lento y dulce) o *Caracolito* (Canción N°25. Que por su métrica en 3/4 contrasta musicalmente a la mayoría de canciones encontradas), o canciones de estéticas más tradicional-andinas como *A la huachi huachi torito* (Canción N°9. De carácter más alegre y rítmico), *Wairulú, pirulú* (Canción N° 8. De un posible origen carnaval por su narrativa) o *Niño Manuelito, ¿qué quieres comer?* (Canción N°7. Que es de carácter religioso). Inclusive en uno de los casos (Entrevista N° 13) encontramos bajo el uso de canciones de cuna a repertorio apropiado de la música criolla costeña como es el caso de *La Huacachina* (Canción N°28, entrevista N° 13) o del repertorio de la industria de la música popular como *En un bosque de la china*⁸ (Canción N°29, entrevista N° 13).

En este sentido las canciones de cuna comparten características con lo propuesto en la categoría de Contextos rituales de formas variables. Sin embargo, encontramos un elemento importante que nos hace imposible de incluir a cabalidad al fenómeno de las canciones de cuna bajo esta categoría: una de las características importantes de las manifestaciones musicales de formas variables es, como mencionado anteriormente, el diseño exclusivo de la música empleada para aquel mismo contexto/ritual específico (Romero, 2017, pp. 91). No es el caso de las canciones de cuna. El uso de las canciones de cuna no parte de un diseño exclusivo para ser usado en el adormecimiento de los niños. Aunque, en algunos casos, sí encontraremos que parten de un diseño con intenciones de que el receptor sea un público infantil (algunas de estas

⁸ Fox-trot popular de la década de los 40'.

canciones tienen su ámbito de divulgación en lo escolar); pero será una decisión adulta la que haga apropiarse de estos temas para apropiarlos, bajo uso, en el contexto espacial-temporal de las canciones de cuna.

De la misma manera, también podemos observar características en común de lo hallado en las canciones de cuna con la categoría del sistema clasificatorio Formas musicales de contexto libre. Esto va más en relación con el contenido musical en sí de las canciones encontradas. Las Formas musicales de contexto libre, como mencionado anteriormente, poseen como características: una forma musical establecida y también la capacidad de ejecutarse o verse asociadas en distintos contextos rituales. Sobre la primera característica mencionada, podemos afirmar que este no es el caso dado que las canciones encontradas presentan diversas formas musicales. Sin embargo, sobre la segunda característica, sí podemos encontrar que las canciones encontradas se encuentran “liberadas” de un contexto cultural en específico. Según lo recogido de las entrevistas, algunas de estas canciones tuvieron su difusión en el ámbito escolar, otras surgieron en el ámbito de la casa y otras surgieron en el ámbito de la exposición de los individuos a medios masivos de comunicación (industria de la música popular). Inclusive, algunas de ellas compartían su uso en distintos contextos en simultáneo: *Duérmeme mi niño, duérmeme mi sol* (Canción N°1 y 20) aparecen registradas para un individuo (entrevista N° 1) como canción de uso en casa y para otro individuo (entrevista N°13) como canción usada en el ámbito escolar pero que también era apropiada para los cantos de la cuna. En tal sentido, podemos encontrar que estas canciones podían aparecer y ejercerse en distintos contextos. Este uso de las canciones va en línea con lo propuesto por el Instituto de Etnomusicología PUCP en su sistema clasificatorio bajo la categoría de Formas musicales de contexto libre.

Entonces, observado lo discutido en relación al lugar que ocupan las canciones de cuna frente al panorama musical andino, podemos concluir que: el fenómeno de las canciones de cuna presenta un ejercicio contextual de las canciones dado que estas están arraigadas a un momento temporal específico (primeros años de vida del ser humano/primeros años de la paternidad por parte de los adultos), así como de un contexto espacial también específico como es el hogar y los ambientes destinados al descanso del infante. En tal sentido, las canciones de cuna son una manifestación musical contextual que las pone en línea con otras formas contextuales de la música andina y con características de la categoría musical de Contextos musicales de forma variable.

A su vez, encontramos que, a diferencia de estas otras manifestaciones contextuales de la música andina, las canciones de cuna no presentan un repertorio generado en exclusiva para tal momento. Al contrario, nos enfrentamos a apropiaciones arbitrarias por parte de los adultos

con el fin de conseguir el adormecimiento del niño. Con respecto a la apropiación presente en las canciones de cuna, María Jesús Martín Escobar en su libro *Las Canciones Infantiles De Transmisión Oral En Murcia Durante El Siglo XX* (2001) publicado por la Universidad de Murcia (España), señala también un fuerte componente de apropiaciones en el repertorio de canciones infantiles que ella registra. Sobre esto ella refiere:

“Hay apropiación cuando las canciones reproducen el modelo de base tanto en la melodía como en el texto, que se aplican a otra función —por ejemplo, el juego—. Así —lúdicamente— apropiadas, penetran en la oralidad directa del mundo infantil, aunque su origen se halle en otras formas de transmisión, por ejemplo, en los media. Esa es la razón de que se mantengan, frente a la pura imitación, que es efímera. La incorporación al repertorio infantil de las apropiaciones se explica efectivamente por su aplicación como canciones de juego, hecho que a su vez permite entender su mantenimiento en el tiempo, o al menos durante un tiempo. (Martín, 2001, pp. 459).”

En este caso tendríamos que entender la apropiación sobre el repertorio infantil, al cual ella se refiere, en relación a la apropiación con la que nos encontramos en las canciones de cuna recopiladas (que también son un ejemplo de repertorio infantil). Esto nos otorga información sobre la apropiación como cualidad que pueden tener las canciones dirigidas a los infantes cuando son ejercidas por los adultos y para una necesidad adulta

Información adicional, en relación a este último tema, puede ser observada en los trabajos sobre las canciones de cuna de las investigadoras Trainor y Trehub. Ellas, en los resultados de sus experimentos, encuentran que los adultos suelen tener un conocimiento limitado del repertorio infantil; por lo que cantan canciones, ya sean del repertorio infantil o del repertorio popular, y es la intención de la performance la cual acerca a las canciones a los fines de relajación de las canciones de cuna (Trainor y Trehub, 1998, pp. 61 – 62). El mismo proceso sucede en las madres con quienes trabajaron, que cantaban indistintamente canciones de juego y canciones de cuna como canciones de cuna (Trainor y Trehub, 1998, pp. 62).

Siguiendo con lo encontrado sobre la posición de las canciones de cuna en el panorama musical andino, nos encontramos también con que las canciones en sí mismas también presentan características del otro grupo de clasificación del sistema propuesto (Formas musicales de contexto libre). El repertorio recopilado está conformado por canciones que pueden asociarse (y se asocian) a distintos contextos para su ejercicio, no son exclusivos de

una sola práctica. En tal sentido, tienen características de lo que son las Formas musicales de contexto libre en la música andina.

Nos estamos encontrando, entonces, frente a un fenómeno musical-contextual que en su desarrollo parece no circunscribirse plenamente en alguna de las dos categorías propuestas por el Instituto de Etnomusicología PUCP. Con lo propuesto no es de nuestro interés el intentar formular o proponer una tercera categoría en el sistema clasificatorio. Debemos ser honestos y observar también que existen otras diferencias con las categorías presentadas por el Instituto. Las canciones de cuna se diferencian del resto de géneros musicales del ciclo vital al ser estos últimos eventos que suceden solo una vez en la vida del individuo andino. La persona andina solo sufrirá, un bautizo, un matrimonio, un entierro. Las canciones de cuna, por el contrario, serán ejecutadas múltiples veces en la etapa inicial de la vida del ser humano hasta terminar de satisfacer la necesidad adulta de que el niño descanse. En tal sentido, si bien también son ejecutadas en un momento del ciclo vital de la persona, tienen un desarrollo y ejercicio distinto frente a los otros géneros de la categoría.

De la misma manera nos es relevante decir que, el sistema clasificatorio del Instituto de Etnomusicología PUCP trabajó mayoritariamente con poblaciones rurales (aunque sí contó también con trabajo en lo urbano). Nuestra recopilación hasta la fecha presenta mayoritariamente individuos urbanos. Esto quizás pueda percibirse en que, en mayoría, las canciones de encontradas presentan una estética occidental/europea por encima de una tradicional andina. Sin embargo, esto no descalifica la cualidad objetiva de que los andinos urbanos también son individuos culturalmente andinos y que las prácticas musicales que realizan también vienen a ser prácticas musicales igualmente andinas. Como mencionado por otros autores como Arguedas o los hermanos Montoya, la expresión cultural andina siempre tendrá presente la división Indígena – Señorial o también visto como lo Rural – Urbano.

Por lo tanto, con las diferencias y similitudes presentadas, no sentimos necesario el proponer un tercer sistema clasificatorio en donde incluir a las canciones de cuna. Consideramos más bien que las canciones de cuna representan una excepción. Es necesario explicar que consideramos a esta excepción como una frente al sistema de categorías que propone el Instituto de Etnomusicología PUCP, más no como una excepción al ejercicio de prácticas musicales de la música andina. Al contrario, consideramos que el fenómeno de las canciones de cuna sí representa una variedad diferente frente a las prácticas musicales andinas estudiadas hasta la fecha por los académicos. Esto sucede debido a que esta práctica es una realizada dentro de un ámbito enteramente cotidiano y del hogar que, sin embargo, presenta características determinantes de un uso cultural contextual, temporal y espacial específico que

las pone en línea con otras manifestaciones de música ritual. Estas además presentan características particulares en su ejercicio y desarrollo, como son la apropiación de música de otros universos u otros contextos para poder conseguir sus fines. Las canciones de cuna representan entonces otra forma que tienen los individuos andinos para ejecutar sus prácticas musicales. Quizás más adelante futuras investigaciones encuentren fenómenos musicales que también compartan características de lo contextual-ritual en la cotidianeidad; con lo cual quizás se puedan proponer de manera más formal y sustentada la existencia de otras formas o categorías de prácticas musicales andinas.

1.2 El panorama temático de las canciones de cuna.

El subcapítulo anterior tuvo como objetivo ubicar a las canciones de cuna dentro del panorama musical andino en el que aparecen. Si bien el objetivo principal del presente texto es centrarse en lo musical de las canciones, estas también tienen un concepto narrativo en sus letras. En este sentido el propósito de este subcapítulo es el ubicar a las canciones dentro de las categorías narrativas (académicas) que se han estudiado sobre las canciones andinas.

El contenido de las líricas de la música andina también ha sido motivo de interés y estudio por parte de investigadores de la música peruana. En el siglo XX aparecieron textos principalmente recopilatorios sobre la narrativa musical andina. *Canto Kechua* (1938) de José María Arguedas fue uno de los primeros, que además incluyó una información etnográfica en donde trataba el tema Indio – Señorial. Décadas más tarde el padre Jorge Lira publicaría *Canto de Amor* (1956) e *Himnos Sagrados de los Andes* (1959) que eran recopilatorios de música del sur andino. A estos podemos sumarle *Canciones del ganado y pastores* (1957) o *Huaynos del Cusco* (1981) de Gabriel Escobar. Estos, como mencionados anteriormente, eran de carácter principalmente recopilatorio sin proponer un sistema de clasificación sobre lo narrativo.

Sería también hacia finales del siglo XX en donde los hermanos Montoya (antropólogos) publicarían el ya referido libro *Sangre de los Cerros* (1981). Este libro, realizado desde una metodología de la antropología, propondría para sus 1,115 canciones quechua recopiladas una categorización bajo un sistema clasificatorio por temáticas (Ver Cuadro N°3). Cabe decir, que la recopilación por los hermanos Montoya fue una de las más extensas realizadas en el momento de su publicación y hasta la actualidad. Presentan también,

Cuadro N° 3 (Tomado de Montoya *et al.*, Vol 1, 1997, pp. 25)

DEPARTAMENTOS TEMAS		SELECCIÓN DE CANCIONES QUECHUAS POR TEMAS Y DEPARTAMENTOS													Total	%			
		Huaylas	Ancash	Conchucos	Total	Apu- rimac	Are- quipa	Aya- cuzco	Caja- marca	Cerro De Pasco	Cuzco	Huancavelica	Juin	Lima			Puno	San Martín	N° Determinado
I. PRODUCCIÓN (Agrícola, Ganadería, artesanal, minera)						8	1	8			2	3			2	2		26	7.81
II. CICLO VITAL (Soltería, matrimonio, casa nueva, muerte)	1		1	2	15	4	14				13	3	1	1	6	2		61	18.32
III. AMOR	5		2	7	7		14	1	1		11	7	2	1	4	1		56	16.81
IV. NATURALEZA (animales, árboles, coca, sirenas, flores y ríos)	1		1	2	3	1	9				15	4			1			35	10.51
V. JUEGO DE TOROS					3	1	2			4								10	3.00
VI. FAMILIA-ORFANDAD	3			3	1		6			6	1				1			18	5.41
VII. EMIGRACIÓN						2	7	1		2	2				1	1		16	4.81
VIII. DEARRAIGO					1		6			4								11	3.30
IX. RELIGIÓN (indígena, católica)			2	2	2	1	6			8	1		1			1	1	23	6.91
X. INSTRUMENTOS MUSICALES						3	2	2			5							3	0.91
XI. ABIGEATO Y PRISIÓN					2		2											9	2.70
XII. HUMOR					3		4			2	1							11	3.30
XIII. LO COMUNAL					1		4											5	1.5
XIV. POLÍTICA (Historia, sumisión, opresión, pobreza, rebeldía)	2	1		3	7		16		1	8	9	4		1				49	14.71
TOTAL	23	7		19	53	10	101	2	3	80	31	8	2	16	7	1	333		
%	3.60	2.10		5.70	15.92	3.00	30.33	0.61	0.91	24.02	9.31	2.40	0.61	4.80	2.10	0.30		100%	

además del sistema clasificatorio, un cuadro geográfico de número de apariciones, por temáticas, de las diversas regiones que estudiaron (entre ellas Apurímac).

Las categorías narrativas que propondrán serían las siguientes: 1. Producción (agrícola, ganadería, artesanal minera), 2. Ciclo Vital (soltería, matrimonio, muerte), 3. Amor, 4. Naturaleza (animales, árboles, coca, sirenas, flores y ríos), 5. Juego de Toros, 6. Familia-Orfandad, 7. Emigración, 8. Desarraigo, 9. Religión (indígena, católica), 10. Instrumentos Musicales, 11. Abigeato y prisión, 12. Humor, 13. Lo Comunal, 14. Política (historia, sumisión, opresión, pobreza, rebeldía).

Hemos decidido acercarnos lo recopilado por nosotros e iniciar una conversación de estas con lo propuesto por los hermanos Montoya; por la validez y vigencia académica que consideramos en su trabajo en este rubro narrativo. En tal sentido encontramos que las temáticas narrativas que aparecen en nuestro corpus recopilado son las de: 2. Ciclo Vital, 4. Naturaleza, 5. Juego de Toros, 9. Religión. Por lo tanto, desarrollaremos lo propuesto por los hermanos Montoya para cada una de estas categorías y ejemplificándolas con nuestro corpus recopilado⁹.

Ciclo Vital (Categoría 2.). Esta categoría trata sobre los distintos momentos en el desarrollo de la persona. Sin embargo, la infancia o el nacimiento no aparecen en las 1,115 canciones que ellos recopilaron dado que mencionan que el gran momento de la vida es el de la soltería (Montoya *et al.*, Vol. 1, 1997, pp. 47). Además de la soltería, tratarán temas como el matrimonio (y la tristeza de los casados), el carnaval señorial (ligado a la soltería), la alegría por la casa nueva y la muerte. Es decir, canciones enfocadas hacia la vida adulta¹⁰.

No obstante, si bien no aparecen canciones dirigidas al infante en este rubro narrativo este sería aquel para incluirlas. Apoyándonos de otras clasificaciones y definiciones, como la del instituto de Etnomusicología PUCP, el Ciclo Vital en el universo andino comprende los momentos de la soltería y vida adulta, así como aquellos relacionados a la vida y desarrollo infantil. Adjuntamos una lírica de temática de Ciclo Vital, dirigida al sueño, de nuestro corpus:

⁹ Existe otra temática mencionada por los Montoya que es la Familia-Orfandad (Categoría 6.). Si bien el nombre pareciese indicar sobre temas familiar (en donde podrían aparecer ciertos temas infantiles), en realidad la categoría gira alrededor del dolor de ser huérfano y los escasos de familia. Es una aproximación dolorosa hacia la falta de familia. En este sentido, no encontramos canciones recopiladas que traten sobre este tema (Montoya *et al.*, 1997, Vol. 1, pp. 67).

¹⁰ No obstante, dentro de estas canciones de uso adulto recopiladas, se encuentra un canto dirigido a los niños. Es ya mencionado *wawa pampay*, música para el funeral de un niño (Montoya *et al.*, 1997, Vol. II, pp. 94).

Duérmete mi niño, duérmete mi sol (Canción N°1. Primera Estrofa)

*Duérmete mi niño,
duérmete mi sol.*

*Duérmete pedazo,
de mi corazón*

Naturaleza (Categoría 4.). Los Montoya señalan a la naturaleza como elemento primordial de la canción andina (ya sea indígena o señorial, pero con mayor preponderancia en lo indígena). En ellos se encontrarán recursos particulares como la aparición de animales como sujetos que también pueden manifestar condiciones humanas o ser usados como metáforas para tales condiciones (Montoya *et al.*, Vol. 1, 1997, pp. 61 - 64). De estos elementos presentes, serán aquellos relacionados a los animales y a los árboles/plantes las que serán tocados en el repertorio recogido. Adjuntamos una canción de temática Naturaleza:

Caracolito (Canción N°18. Primera Estrofa)

*Caracolito, caracolito
¿Quién te hizo tan bonito?
Si tu te escondes, bajo la arena
El agua te cubrirá*

*Caracolote, caracolote
¿Quién te hizo tan grandote?
Si tu te escondes, bajo la arena
El agua te cubrirá*

El juego de los toros (Categoría 5.). La categoría de los toros se relaciona a la invitación del pueblo para asistir a la plaza. Jugar con los toros, sentir la aventura de quienes deciden enfrentarse a ellos, así como el cariño hacia los mismos (Montoya *et al.*, Vol. 1, 1997, pp. 65). Nosotros encontraremos temática de los toros más relacionado al juego y su rol festivo en los carnavales. Adjuntamos la lírica de una canción recopilada sobre esta temática:

A la huachi huachi Torito (Canción N°9)

A la huachi huachi Torito

Torito del portalito

A la huachi huachi Torito

Torito del portalito

Huachi huachi Torito

Torito del portalito

Huachi Huachi Torito

Torito del portalito

Religión (Categoría 9.). La categoría religiosa tratará principalmente por los dos temas religiosos primordiales en la cultura andina: aquella relacionada a la religión no católica (apus, naturaleza, tierra) y a aquella sí relacionada a lo católico (vírgenes, santos, fiestas patronales) (Montoya *et al.*, Vol. 1, 1997, pp. 70 - 71). Sobre la última encontramos temáticas relacionadas al mundo infantil. Estas serán la relación maternal que la virgen María puede tener con las personas (en especial los niños) y también la mención al *Niño Manuelito* quien es la personificación de niño en la tierra de Jesús. Adjuntamos una canción de esta temática:

Niño Jesusito (Canción N°21 - Primera Interpretación)

Niño Jesusito,

manso corderito

Haz tu cunita,

en mi corazoncito

Celestial Virgen María

Dame tu bendición

Con tu manito divina

Dame tu bendición

Con las categorías encontradas descritas procedemos a traer un cuadro de las categorías narrativas de canciones recopiladas hasta la fecha:

Categorías Narrativas	2. Ciclo Vital	4. Naturaleza	5. Juego de Toros	9. Religión
Número de Apariciones	13	10	1	3

Podemos observar que en la información recopilada hay una preponderancia por la temática dirigida hacia los infantes como es el Ciclo vital¹¹ y también por la naturaleza.

Así mismo, analizando el repertorio recopilado podemos encontrar que en su mayoría nos encontramos frente a canciones que, si bien tienen temáticas diferentes, siempre apelan al mundo infantil. El Ciclo Vital tendrá a niños como personajes receptores en la lírica, la naturaleza tendrá a animales que aparecen como personajes de cuento en temáticas dulces y lúdicas. La temática Religión tendrá canciones relacionadas a la Virgen María como ser maternal y al *Niño Manuelito* como versión niño de Jesús.

No obstante, así como encontramos este énfasis por el mundo infantil, encontramos también canciones que se alejan de este. Como ejemplo de esto tenemos *La huacachina* (Canción N°28) de la tradición popular de la música criolla y *En un bosque de la china* (Canción N°29) parte de la industria de música popular latinoamericana. Adjuntamos algunas estrofas de las canciones:

La Huacachina (Canción N° 28. Primera estrofa)

*Juntito a la huaca china, una mañana te vi,
juntito a la huaca china, una mañana te vi,
y me miraste de mala gana,
y yo me muero de amor por ti,
y me miraste de mala gana,
y yo me muero de amor por ti.*

En un bosque de la china (Canción N° 29. Primera y segunda estrofa)

En un bosque de la China

¹¹ Un elemento que nos causa interés es la preponderancia de las canciones de Ciclo Vital con respecto al cuadro geográfico de la información recopilada en *La Sangre de los Cerros* (1981) (Ver Cuadro N°3) y ver que el Ciclo Vital es la temática que aparece con mayor número también en *Apurímac*. Aunque claro, es correcto decir también, que estas canciones de ciclo vital, que ellos recopilan, no están relacionadas a los infantes sino a la vida adulta en contraposición a nuestra recopilación.

*una china se perdió,
y como yo era un perdido,
nos encontramos los dos.*

*En un bosque de la China
una china se perdió,
y como yo era un perdido,
nos encontramos los dos.*

*Era de noche y la chinita
tenía miedo, miedo le daba*

de andar solita

Anduvo un poco

y se sentó

Como la china, como la china,

me senté yo

Como podemos observar, la temática de estas dos canciones presentadas se aleja del mundo infantil al tratar temas como el amor adulto o el miedo adulto y sin embargo son parte del mismo repertorio empleado como canciones de cuna. Aparece la pregunta que se formuló la investigación entre sus objetivos iniciales: teniendo en cuenta la aparición de narrativas diferentes (como las de temáticas enteramente infantiles) y de temáticas del mundo de los adultos ¿Qué las unifica bajo un mismo uso en un repertorio de canciones de cuna? Primero, parece evidenciarse a la apropiación como cualidad que tienen las canciones dirigidas al infante, como mencionado en el subcapítulo 1.1 (p. 10). Segundo, también abre a considerar la observación y análisis del otro lenguaje presente en las canciones que es la música. Cómo sus elementos compositivos y de interpretación, fuertemente influenciados por el espacio temporal y contextual del ejercicio de las canciones termina por ser un factor relevante en la conformación de un lenguaje musical por parte de los adultos, efectivo para la comprensión y relajación del infante; que es en sí uno de los objetivos de la investigación y que será desarrollado en los capítulos a continuación.

CAPÍTULO II: ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS COMPOSITIVOS DEL REPERTORIO RECOPIADO DE LAS CANCIONES DE CUNA

Como mencionado en los objetivos iniciales, los subcapítulos a continuación serán enfocados en el carácter estrictamente compositivo de la música recogida. Es decir, en factores musicales como su construcción melódica (subcapítulo 2.1), factores de su construcción rítmica (subcapítulo 2.2), factores interpretativos (subcapítulo 2.3), así como una breve mención a elementos narrativos empleados en su lírica (subcapítulo 2.4). Analizaremos estos partiendo de nociones del marco teórico musical, y realizaremos comparaciones de los mismos con otras formas musicales andinas no usadas en contextos de infantes en los casos que sean necesarios. Observaremos ciertas características en común que compartan las melodías recogidas, así como diferencias con aquellas con quienes las compararemos.

2.1 Elementos melódicos: Conformación melódica, ámbito de intervalos y melodías, tonalidad

En este subcapítulo analizaremos el ámbito melódico de las canciones de cuna que traeremos a cuestión. Las características que nos interesarán principalmente serán aquellas relacionadas a los interválicos melódicos¹² y a la amplitud melódica¹³. De la misma manera, añadiremos información resaltante para la clasificación como la tonalidad, estructura escalística (si son trifónicas, tetrafónicas, pentafónicas, o una escala mayor/menor de siete tonos). Las primeras canciones que se analizarán serán aquellas de la estética relacionada a la música tradicional andina. Se han escogido tres canciones de esta estética del repertorio recopilado. La primera canción a analizar será “*Michín michín juguetón*” (Canción N°2).

Parámetros	Amplitud Melódica	Tonalidad	Estructura Escalística
Melódicos (Cuadro 4)	8va Justa (Si3 a Si4)	Mayor (Re mayor)	Re Mayor pentafónica

¹² En melodías y notas, intervalos es la distancia entre dos notas. La “distancia” entre ambas es expresada numéricamente, intervalos de 1ra, 2da, 3ra, etc. Por ejemplo, entre Do y Sol hay una 5ta porque en la escala de Do, Sol es la quinta nota. Según el Diccionario Oxford de la Música. (Oxford University Press, 2013).

¹³ Amplitud melódica se entiende como la distancia de intervalos entre la nota más aguda y más grave de una melodía.

Cuadro N°4

Michín, michín, juguetón (Canción N°2)

Tradición Oral
Entrevista N°1

♩ = 83

Parámetros	Intervallos	Unísono	2das	3ras	4tas	5tas	TOTAL
Melódicos (Cuadro 5)	Frecuencia de Aparición de Intervallos	9 (18.75%)	20 (42.00%)	11 (22.91%)	4 (8.34%)	4 (8.34%)	48

Cuadro N°5

Michín, michín, juguetón (Canción N°2)

Tradición Oral
Entrevista N°1

♩ = 83

La siguiente canción a analizar será: *Duérmete mi niño, duérmete mi sol* (Canción N°1):

Parámetros	Amplitud Melódica	Tonalidad	Estructura Escalística
Melódicos (Cuadro 6)	8va Justa (Sib3 a Sib4)	Mayor (Mib mayor)	Escala Mayor de siete tonos (Mib Mayor). Aunque hay pasajes con clara incidencia trifónica

Cuadro N°6

Duérmete mi niño, duérmete mi sol (Canción N°1)

♩=80 Tradición Oral
Entrevista N°1

Parámetros	Intervalos	Unísono	2das	3ras	4tas	5tas	TOTAL
Melódicos (Cuadro 7)	Frecuencia de Aparición de Intervalos	87 (69.04%)	19 (15.08%)	15 (11.90%)	3 (3.17%)	2 (1.58%)	126

Cuadro N°7

Duérmete mi niño, duérmete mi sol (Canción N°1)

♩=80 Tradición Oral
Entrevista N°1

La tercera canción del corpus a analizar será *A la huachi huachi torito* (Canción N°10):

Cuadro N°8

A la huachi huachi torito (Canción N°10)

Parámetros	Amplitud Melódica	Tonalidad	Estructura Escalística
Melódicos (Cuadro 8)	8va Justa (Re4 a Re5)	Mayor (Re mayor)	Re Tetrafónico (Re, Mi, Fa#, La)

Cuadro N°9

A la huachi huachi torito (Canción N°10)

Parámetros	Intervalos	Unísono	2das	3ras	4tas	5tas	TOTAL
Melódicos (Cuadro 9)	Frecuencia de Aparición de Intervalos	10 (24.39%)	10 (24.39%)	17 (41.46%)	2 (4.88%)	2 (4.88%)	41

Como se mencionó anteriormente, el énfasis principal del análisis de estas primeras canciones será sobre los elementos relacionados a los interválicos melódicos y a la amplitud melódica. Como resultados, se puede ver en los tres casos presentados, la amplitud melódica llega a ser de una octava justa. Es decir, toda la ejecución de la canción comprenderá solo notas dentro de este rango de intervalos.

De la misma manera, un resultado que aparece también compartido por las tres canciones traídas a cuestión es la primacía de uso intervalos de menor extensión como son el unísono, las segundas (ya sean mayores o menores) y las terceras (ya sean mayores o menores). Estos representan casi siempre el 90% de intervalos empleados. Los intervalos de cuartas y quintas, en el mejor de sus casos, llegan solo a representar el 16% de intervalos utilizados y por contraste, en el tema *Duérmete mi niño, duérmete mi sol* (Canción N°1) llegan solo a representar el casi 5% aproximadamente de intervalos en uso (representan el 4.75%).

La investigación traerá a continuación un análisis similar de canciones que han sido empleadas no como canciones de cuna, sino empleadas para el uso adulto en eventos igualmente adultos. Estas serán dos canciones también de tradición musical andina que tienen uso en festividades en Apurímac. La primera será *Toro-toro* (Música de la corrida de toros)¹⁴ tomada del libro *Panorama de la música tradicional en el Perú* (1966) a cargo de la Escuela nacional de música y danzas folklóricas y la segunda será *Retamita, retamita*, un popular toril apurimeño¹⁵. Las razones por las cuales escogemos estas canciones son por su procedencia y uso geográfico: las dos son canciones usadas en la actualidad en eventos masivos apurimeños como corridas de toros en fiestas patronales; por su estética musical: las canciones son parte de una estética musical andina tradicional y por el anteriormente mencionado uso por los adultos para eventos adultos. Procederemos entonces al primer análisis.

¹⁴ Este libro (1966), a cargo de la Escuela nacional de músicas y danzas folklóricas, agrupa más de cincuenta canciones andinas transcritas categorizadas por departamentos. Además de *Toro-toro*, aparece el carnaval apurimeño *Ambarainaschallay*.

¹⁵ La versión a analizar de esta canción es la realizada por la agrupación “Los Proletarios de Apurímac”. Obtenido de: [Eder de la cruz] (2011, 11 de marzo) *Los proletarios de Apurímac – Retamita, retamita*. [Archivo de video]. Extraído de <https://www.youtube.com/watch?v=9R7YjWuJhOY>

Parámetros	Amplitud Melódica	Tonalidad	Estructura Escalística
Melódicos (Cuadro 10)	11na Justa (Re4 a Sol5)	Mayor (Sol mayor)	Sol pentafónico. Pero con secciones de clara predominancia trifónica

Cuadro N°10

Toro-Toro, Música de la corrida de toros
(Apurimac)

♩ = 160

Parámetros Melódicos (Cuadro 10)	Intervalos	Unísono	2das	3ras	4tas	5tas	6tas
	Frecuencia de Aparición de Intervalos	44 (31.88%)	17 (12.32%)	36 (26.09%)	34 (24.64%)	0 (0.00%)	6 (4.35%)

Intervalos	7mas	TOTAL
Frecuencia de Aparición de Intervalos (Cuadro 10)	1 (0.72%)	138

Procedemos al segundo análisis:

Cuadro N°11

Retamita, retamita (Toril Apurimeño)

$\text{♩} = 160$ Uni Uni 3ra 3ra 4ta 3ra 3ra 4ta 4ta 3ra

5 4ta Uni Uni 3ra 3ra 4ta 3ra 3ra 4ta 4ta 3ra

9 4ta 6ta Uni 3ra 3ra 2da 5ta 4ta 8va 4ta 3ra

13 4ta 6ta Uni 3ra 3ra 2da 5ta 4ta 3ra 3ra Uni

17

19 Uni 4ta 4ta 4ta Uni 3ra 3ra 3ra

23 Uni 4ta 4ta 4ta Uni 3ra 3ra 3ra

27 Uni 3ra 3ra 3ra Uni Uni 3ra 3ra

31 Uni 3ra 3ra 3ra 3ra Uni 3ra Uni

37 Uni 3ra 3ra 3ra 4ta 3ra Uni Uni 4ta 4ta 3ra

41 Uni 3ra 4ta 6ta 3ra 4ta 2da Uni 3ra 3ra 3ra 3ra

45 Uni 3ra 3ra 3ra 3ra Uni

Parámetros	Amplitud Melódica	Tonalidad	Estructura Escalística
Melódicos (Cuadro 11)	16va Mayor (Re4 a Si5)	Mayor (Sol mayor)	Sol Mayor trifónico, a veces tetrafónico.

Parámetros	Intervalos	Unísono	2das	3ras	4tas	5tas	6tas
Melódicos (Cuadro 11)	Frecuencia de Aparición de Intervalos	23 (22.16%)	3 (2.89%)	48 (46.15%)	24 (23.08%)	2 (1.92%)	3 (2.88%)

Intervalos	8vas	TOTAL
Frecuencia de Aparición de Intervalos (Cuadro 11)	1 (0.96%)	104

Recogiendo los resultados del análisis de las últimas dos canciones traídas a cuestión podemos observar lo siguiente (en relación a nuestros parámetros de interés). En ambas piezas el ámbito melódico excede la octava. Es una 11na justa (8va Justa + 4ta Justa) en *Toro-toro* y una 16va mayor (8va Justa + 6ta mayor) en *Retamita, retamita*. De la misma manera, la frecuencia de uso de intervalos cambia entre las canciones de cuna y en las canciones de uso adulto.

Por ejemplo, encontramos que el uso de unísonos se mantiene en un promedio de aparición de entre un 20% a un 30% (*Duérmeme mi niño, duérmeme mi sol* aparece como una excepción). Sin embargo, encontramos el primer contraste inicial en el uso de intervalos de segunda. Si en las canciones de cuna recopiladas el uso de segundas aparece con un mínimo de 15.08% a un máximo de 42.00%, en las canciones de uso adulto esta frecuencia disminuye a un mínimo de 2.89% a un máximo de 12.32%.

Las terceras, por otro lado, aparecen como un intervalo predominante en todas las canciones presentadas; teniendo en las canciones de cuna una media de uso de 26.68% y en las canciones de uso adulto una media de 36.12%.

Un cambio contrastante será el siguiente a observar en el uso de intervalos de cuarta. En nuestras canciones de cuna, el uso de estos intervalos tendrá una media de 5.76% (en ninguno de los casos su uso llega si quiera a un 10%); mientras que en las canciones de uso adulto la media del uso de cuartas asciende considerablemente a 23.86%. El uso de las cuartas, en estos ejemplos, es predominante a la par con los unísonos y las terceras.

Sobre los intervalos siguientes (quintas y mayores) podemos observar lo siguiente: Las quintas siguen sin ser un intervalo que sea empleado frecuentemente. No obstante, en las canciones del universo adulto, observamos la aparición de intervalos mayores a las quintas. Aparecen las 6tas, 7mas y 8vas. Si bien su uso no llega a ser predominante, si aparece como un contraste frente a los resultados de nuestras canciones de cuna que tienen como máximo la distancia de quinta entre sus notas.

Intervalos Canciones	Uni	2da	3ra	4ta	5ta	6ta	7ma	8va
<i>Michín michín juguetón</i>	18.75%	42.00%	22.91%	8.34%	8.34%	0.00%	0.00%	0.00%
<i>Duérmete mi niño, duérmete mi sol</i>	69.04%	15.08%	11.90%	3.17%	1.58%	0.00%	0.00%	0.00%
<i>A la huachi huachi torito</i>	24.39%	24.39%	41.46%	4.88%	4.88%	0.00%	0.00%	0.00%
<i>Toro-toro</i>	31.88%	12.32%	26.09%	24.64%	0.00%	4.35%	0.72%	0.00%
<i>Retamita, retamita</i>	22.16%	2.89%	46.15%	23.08%	1.92%	2.88%	0.00%	0.96%

Con la información mostrada, planteamos lo siguiente: autores como Renato Romero y Chalena Vásquez han planteado como el contexto de ciertos fenómenos musicales, así como sus características extra-musicales, terminan delimitando ciertas practicas (en sí) de su desarrollo musical. Sobre el tema, en el texto, *Cambio musical y resistencia cultural en los andes centrales del Perú* (1993), Romero hace referencia al timbre característico de la música de las orquestas típicas del Valle del Mantaro. Estas incorporaron una dinámica de intensidad fuerte como característica y elemento estético al ser esta fuerza un parámetro de competencia entre las orquestas. Aquella orquesta que ejecute más fuerte será más atendida (Romero, 1993, pp. 47). De la misma manera Chalena Vásquez en su libro *¡Chayraq! Carnaval ayacuchano* (1988) hace referencia a un desarrollo similar en el timbre femenino vocal en el carnaval. Ella describe a este timbre como uno agudo, fino con sonoridad fuerte; teniendo así la capacidad de ser resonante a gran distancia. Describe que esto último surge por la necesidad de comunicarse

a distancia en el espacio del campo (Vásquez, 1988, pp. 218). Sobre esta última manifestación del espacio y el timbre señala: “Las técnicas de cualquier instrumento, en los que incluimos la voz, responden a necesidades sociales acústicas muy concretas” (Vásquez, 1988, pp. 219).

Es sobre estas líneas en las que ubicamos nuestros resultados de análisis. Así como el contexto generó desarrollos tímbricos para las orquestas del Mantaro y los timbres femeninos en el carnaval ayacuchano, el contexto que ya se ha mencionado de las canciones de cuna (canciones usadas por los adultos para generar una recepción efectiva de los infantes y por lo tanto su relajación) también ha generado ciertas características para su ejercicio. En este caso, tratando el ámbito melódico, podemos encontrar que el uso de intervalos de menor distancia es algo que el repertorio recogido favorece por encima del uso de intervalos de mayor extensión. Proponemos entonces que el uso de intervalos de menor distancia y por lo tanto con menos “saltos” pueda ser algo bien recibido y más accesible para los infantes y que, por lo tanto, resulte como un factor musical recogido por los adultos al momento de escoger que canciones pasan al ámbito de canciones dirigidas al infante. Resultados similares que apoyan nuestra propuesta podemos encontrarlos en los resultados de los experimentos realizados por Trehub y Taylor (1998) en donde señalan que los adultos analizados tienen como una característica de estereotipo de canciones de cuna, a aquellas canciones con curvas melódicas (o “pitch contours”) simples (Trehub, Taylor, 1998, pp. 59).

A continuación, expondremos otras canciones, ya no de la estética musical tradicional andina, sino de una más occidental-europea, con el fin de analizar también sus ámbitos melódicos. La primera canción en analizar será “*Caracolito*” (Canción N° 19).

Parámetros	Amplitud Melódica	Tonalidad	Estructura Escalística
Melódicos 1 (Cuadro 12)	7ma menor (Sib4 a Lab5)	Mayor (La bemol mayor)	Escala mayor (Escala mayor de La bemol)

Parámetros	Intervalos	Unísono	2das	3ras	4tas	5tas	6tas	TOTAL
Melódicos 2 (Cuadro 12)	Frecuencia de Aparición de Intervalos	24 (30.00%)	35 (43.75%)	17 (21.25%)	4 (5.00%)	0 (0.00%)	0 (0.00%)	80

Cuadro N°12

Caracolito (Segunda Interpretación) (Canción N°19)

Tradición Oral
Entrevista N°13

♩ = 160

La segunda canción en analizar será “El Mono” (Canción N° 18):

Parámetros	Amplitud Melódica	Tonalidad	Estructura Escalística
Melódicos 1 (Cuadro 13)	8va Justa (Sol4 a Sol5)	Mayor (Do Mayor)	Escala mayor (Escala mayor de Do Mayor)

Cuadro N° 13

El Mono (Canción N°18)

Tradición Oral
Entrevista N°10

♩ = 70

Parámetros	Intervalos	Unísono	2das	3ras	4tas	5tas	6tas	TOTAL
Melódicos 2 (Cuadro 13)	Frecuencia de Aparición de Intervalos	21 (34.43%)	22 (33.07%)	7 (11.48%)	6 (9.84%)	2 (3.28%)	3 (4.92%)	61

La tercera canción en analizar será “*Arorró mi niño, arorró mi sol*” (Canción N° 5).

Cuadro N° 14

Arorró mi niño, arorró mi sol (Canción N°5)

Tradición Oral
Entrevista N°2

♩ = 70

Parámetros	Amplitud Melódica	Tonalidad	Estructura Escalística
Melódicos 1 (Cuadro 14)	8va Justa (Do4 a Do5)	Mayor (Do Mayor)	Escala mayor (Escala mayor de Do Mayor)

Parámetros	Intervalos	Unísono	2das	3ras	4tas	5tas	6tas	TOTAL
Melódicos 2 (Cuadro 14)	Frecuencia de Aparición de Intervalos	13 (36.11%)	9 (25.00%)	13 (36.11%)	1 (2.78%)	0 (0.00%)	0 (0.00%)	36

Como puede observarse, en los resultados del análisis, encontramos usos de intervalos similares a aquellos encontrados en las canciones de cuna presentadas al inicio del presente subcapítulo. En estos resultados similares podemos ver la continua predominancia y mayor uso de intervalos de menor extensión (Unísonos, 2das y 3ras. Siendo las dos primeras las más empleadas) frente a aquellos de mayor extensión (4tas, 5tas, 6tas).

De la misma manera podemos observar la disminución considerable de aparición de intervalos que sobrepasan la cuarta justa (solo aparecen en un tema, en el resto desaparecen totalmente) lo cual contrasta con el uso de estos en las canciones de uso adulto estricto.

Los resultados obtenidos en estas otras canciones de cuna nos ayudan a sostener nuestra hipótesis de que la preferencia de uso de intervalos de menor extensión es una característica musical favorecida al momento de conformar un repertorio efectivo para los fines de las canciones de cuna. La siguiente tabla ejemplifica la comparación de estos resultados (de las canciones de cuna con estética musical andina frente a aquellas de estética musical occidental):

Intervalos	Uni	2da	3ra	4ta	5ta	6ta	7ma	8va
Canciones								
<i>Michín</i> <i>michín</i> <i>juguetón</i>	18.75%	42.00%	22.91%	8.34%	8.34%	0.00%	0.00%	0.00%
<i>Duérmete</i> <i>mi niño,</i> <i>duérmete mi</i> <i>sol</i>	69.04%	15.08%	11.90%	3.17%	1.58%	0.00%	0.00%	0.00%
<i>Caracolito</i>	30.00%	43.75%	21.25%	5.00%	0.00%	0.00%	0.00%	0.00%
<i>El Mono</i>	34.43%	33.07%	11.48%	9.84%	3.28%	4.92%	0.00%	0.00%
<i>Arrorró mi</i> <i>niño,</i> <i>arrorró mi</i> <i>sol</i>	36.11%	25.00%	36.11%	2.78%	0.00%	0.00%	0.00%	0.00%

En el siguiente subcapítulo procederemos a analizar los aspectos compositivos de las canciones ya no en su ámbito melódico sino en relación al ritmo.

2.2 Elementos rítmicos: Conformación rítmica de frases, métrica y duración

En este subcapítulo analizaremos el ámbito rítmico de las canciones de cuna que traeremos a cuestión. Las características que nos interesarán principalmente serán aquellas en relación a su métrica y acentos de las frases, la duración de las frases, así como elementos de repetición. De la misma manera, como en el subcapítulo anterior, las canciones dirigidas al infante serán comparadas con las canciones de uso adulto para eventos adultos. Primero observaremos la métrica de las canciones y los acentos presentes en las frases.

Habiendo explicado nuestro proceso de análisis, procederemos al análisis correspondiente del corpus. La primera canción a analizar será “*Michín michín juguétón*” (Canción N°2).

Cuadro N°16

Michín, michín, juguétón (Canción N°2)

Tradición Oral
Entrevista N°1

♩ = 83

Parámetros Rítmicos (Cuadro 16)	Métrica(s)	Nº de Frases
	1/4 (Compás simple)	8

Análisis de frases	Acento
Frase	
1	1 + 1 + 1 + 1
2	1 + 1 + 1 + 1
3	1 + 1 + 1 + 1
4	1 + 1 + 1 + 1
5	1 + 1 + 1 + 1
6	1 + 1 + 1 + 1
7	1 + 1 + 1 + 1
8	1 + 1 + 1 + 1

Estructura de frases:
Constante (Fórmula: 1 + 1 + 1 + 1)

La siguiente canción a analizar será: *Duérmete mi niño, duérmete mi sol* (Canción N°1):

Cuadro N°17

Duérmete mi niño, duérmete mi sol (Canción N°1)

♩=80 Tradición Oral
Entrevista N°1

Parámetros Rítmicos (Cuadro 17)	Métrica(s)	Nº de Frases
		2/4 (Compás simple)

Análisis de frases	Acento
Frase	
1	2 + 2
2	2 + 2
3	4
4	4
5	4

6	4
7	4
8	2 (Esta frase debería ser 2 1/4 por el alzar de semicorchea que posee. Pero por su cercanía a ser 2 y por la comparación con otras frases cercanas, será considerada como 2)
9	2
10	2
11	2
12	2
13	2
14	4
15	2 + 2
16	2 + 2
17	2 + 2
18	2 + 2

Estructura de frases:

Constante (Fórmulas binarias constantes. 2 + 2, 4)

La tercera canción del corpus a analizar será *A la huachi huachi torito* (Canción N°10):

Parámetros Rítmicos	Métrica(s)	Nº de Frases
(Cuadro 18)	2/4 (Compás simple)	6

Cuadro N°18

A la huachi huachi torito (Canción N°10)

♩=80 Tradición oral
Entrevista N°2

Análisis de frases	Acento
Frase	
1	3 + 1
2	3 + 1
3	3 + 1
4	3 + 1
5	3 + 1
6	3 + 1

Estructura de frases:
Constante (Fórmula: 3 + 1). Esta fórmula comprende un fórmula constante que comprende un acento cada tres golpes y un acento final individual. Si bien esto no es enteramente simétrico, si es constante durante todas las frases de la canción. Además, esa clase de acentos son típicos en la música andina. De la misma manera, la sumatoria de los acentos genera la sensación de frases de 4 pulsos constantes cada una (binario)).

Como resultado del análisis de estas canciones podemos observar que las estructuras constantes son algo que aparece en las tres canciones. Las canciones presentan una periodicidad constante en como ejecutan y presentan sus frases generando así, contemplando solo lo rítmico, estructuras de acentos que se repiten casi sin variación (existen pequeñas variaciones en *Duérmete mi niño, duérmete mi sol* (Canción N°1) pero todas parten de una idea binaria de acentos. Algo similar es lo podemos encontrar ejemplificado en las métricas presentes en las canciones. Estas no sufrirán cambios durante el desarrollo total de cada canción.

A continuación, procederemos a analizar bajo los mismos parámetros las canciones de uso adulto presentadas anteriormente. La primera canción a analizar será *Toro-toro* (Música de la corrida de toros).

Parámetros Rítmicos	Métrica(s)	N° de Frases
(Cuadro 19)	7/4, 3/2 (o 6/4), 5/4, 2/2 (o 2/4). Aparecen compases simples, junto a compases irregulares	16

Cuadro N°19

Toro-Toro, Música de la corrida de toros
(Apurimac)

$\text{♩} = 160$

Canto

5

8

11 Violín

15

18

21 Canto

25

28

31 Violín

35

Análisis de frases	Acento
Frase	
1	7 + 7
2	7 + 7
3	6 + 5 + 4
4	6 + 5 + 4
5	7 + 7

6	7 + 7
7	6 + 5 + 4
8	6 + 5 + 4
9	7 + 7
10	7 + 7
11	6 + 5 + 4
12	6 + 5 + 4
13	6 + 4
14	6 + 4
15	6 + 4
16	6 + 4

Estructura de frases:

No constante. Aparecen diferentes formulas (7 + 7, 6 + 5 + 4, 6 + 4)

La segunda canción a analizar será *Retamita, retamita*:

Cuadro N°20

Retamita, retamita (Toril Apurimeño)

♩ = 160

5

9

13

17

19

23

27

31

35

2

37

41

45

Parámetros Rítmicos (Cuadro 20)	Métrica(s)	Nº de Frases
	4/4, 3/4, 6/4, 5/4. Aparecen compases simples, junto a compases irregulares	16

Análisis de frases	Acento
Frase	
1	4 + 4 + 3 + 4
2	4 + 4 + 3 + 4
3	4 + 4 + 3 + 4
4	4 + 4 + 3 + 4
5	3 + 6
6	3 + 6
7	3 + 6
8	3 + 6
9	4 + 4 + 3 + 4
10	4 + 4 + 3 + 4
11	5 + 4
12	5 + 4
13	5 + 4
14	5 + 4
15	5 + 4

Estructura de frases:

No constante. Aparecen diferentes formulas (4 + 4 + 3 + 4, 3 + 6, 5 + 4)

Como puede verse en estos análisis, las canciones de estética andina de uso adulto no contienen estructuras de frases constantes. Por sus acentos, podemos determinar que hacen uso de periodos irregulares (como el 7 o el 5) que además son usadas en el mismo espacio con periodos regulares (como el 4 por ejemplo) formando así la no constancia. Si bien somos consientes que una “teorización” de la música andina quizás no responda a como los individuos andinos se acercan al fenómeno; nos es resaltante el señalar como las canciones de cuna de estéticas andinas, por el contrario, apuestan por estructuras de frases de pulso y ejecución constante. En tal sentido, así como se señaló anteriormente, a los intervalos de corta extensión como aspectos melódicos favorecidos al momento de conformar el repertorio de las canciones de cuna, señalamos las estructuras rítmicas de frases constantes como una característica que también es favorecida al momento de conformar el repertorio. Información similar es lo que podemos encontrar en los resultados de los experimentos de Trehub y Trainor que señalan que los infantes son más sensitivos y demuestran preferencia por melodías con frases de tiempo convencionales por encima de aquellas no convencionales (Trainor y Trehub, 1998, pp. 65).

Canciones	Constante		No constantes	
	Fórmula	Métrica	Fórmula(s)	Métrica(s)
<i>Michín michín juguetón</i>	1 + 1 + 1 + 1	1/4		
<i>Duérmete mi niño, duérmete mi sol</i>	Fórmulas binarias constantes: 2 + 2, 4	2/4		
<i>A la huachi huachi torito</i>	3 + 1	2/4		
<i>Toro-toro</i>			7 + 7, 6 + 5 + 4, 6 + 4	7/4, 3/2 (o 6/4), 5/4, 2/2 (o 2/4)

Retamita, retamita			4 + 4 + 3 + 4, 3 + 6, 5 + 4	4/4, 3/4, 6/4, 5/4.
-----------------------	--	--	-----------------------------------	------------------------------

A continuación, procederemos a realizar el mismo análisis con las otras canciones de cuna presentadas previamente del corpus. La primera canción en analizar será “*Caracolito*” (Canción N° 19):

Cuadro N°21

Caracolito (Segunda Interpretación) (Canción N°19)

Tradición Oral
Entrevista N°13

♩ = 160

Parámetros Rítmicos (Cuadro 21)	Métrica(s)	Nº de Frases
	3/4 (Compás simple)	16

Análisis de frases	Acento
Frase	
1	3
2	3
3	3

4	3
5	3
6	3
7	3
8	3
9	3
10	3
11	3
12	3
13	3
14	3
15	3
16	3

Estructura de frases:

Constante. (Fórmula: 3. Si bien presenta una anacrusa¹⁹ para el inicio de algunas frases, los acentos aparecen regularmente cada 3 tiempos. Sigue la métrica 3/4 de la canción)

La segunda canción en analizar será “*El Mono*” (Canción N° 18):

Cuadro N°22

El Mono (Canción N°18)

Entrevista N°10

♩ = 70

The musical notation consists of four staves of music in 6/8 time. The first staff starts with a quarter rest followed by a quarter note, then a quarter note, and a quarter note. The second staff continues with a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The third staff continues with a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The fourth staff continues with a quarter note, a quarter note, and a quarter note. There are accents over the first note of each measure and a fermata over the final note of the fourth measure.

Parámetros Rítmicos (Cuadro 22)	Métrica(s)	Nº de Frases
		6/8 (Compás compuesto)

¹⁹ Anacrusa: Nota o grupo de notas no acentuada al inicio de una frase musical.

Análisis de frases	Acento
Frase	
1	2
2	2
3	2
4	2
5	2
6	2
7	2
8	2
9	2
10	2
11	2
12	2
13	2
14	2
15	2
16	2

Estructura de frases:
Constante. (Fórmula: 2)

La tercera canción en analizar será “*Arroró mi niño, arroró mi sol*” (Canción N° 5):

Cuadro N°23

Arroró mi niño, arroró mi sol (Canción N°5)

Tradición Oral
Entrevista N°2

♩ = 80

Parámetros Rítmicos	Métrica(s)	Nº de Frases
(Cuadro 23)	2/4 (Compás simple)	8

Análisis de frases	Acento
Frase	
1	4
2	4
3	4
4	4
5	4
6	4
7	4
8	4

Estructura de frases:
Constante. (Fórmula: 4)

Como puede evidenciarse en el resultado de este análisis, sobre nuevas canciones de cuna, aparece también la preferencia por estructuras de frases y acentos constantes. Lo cual apoya nuestra hipótesis de que esta clase de estructuras son favorecidas al momento de escoger que canciones se emplearan en el ámbito de las canciones de cuna.

Canciones	Constante		No constantes	
	Fórmula	Métrica	Fórmula(s)	Métrica(s)
<i>Michín michín juguetón</i>	1 + 1 + 1 + 1	1/4		
<i>Duérmete mi niño, duérmete mi sol</i>	Fórmulas binarias constantes: 2 + 2, 4	2/4		
<i>A la huachi huachi torito</i>	3 + 1	2/4		
<i>Caracolito</i>	3	3/4		
<i>El mono</i>	2 + 2 + 2 + 2	6/8		
<i>Arroró mi niño, arroró mi sol</i>	4	2/4		

<i>Toro-toro</i>			7 + 7, 6 + 5 + 4, 6 + 4	7/4, 3/2 (o 6/4), 5/4, 2/2 (o 2/4)
<i>Retamita, retamita</i>			4 + 4 + 3 + 4, 3 + 6, 5 + 4	4/4, 3/4, 6/4, 5/4.

Duración de las frases:

A continuación, proseguiremos con nuestro análisis rítmico ahora centrándonos en el aspecto de duración de las frases presentes. De la misma manera como en análisis anteriores, empezaremos por analizar aquellas canciones de cuna recopiladas de estética musical andina. Para ello observaremos la duración de cada frase dentro del compás y el bpm indicado (bpm = pulsos (beat) por minuto) y haciendo uso de una fórmula matemática, lo traduciremos a una duración en segundos²⁰. La primera canción a analizar será “*Michín michín juguétón*” (Canción N°2).

Cuadro N°24

Michín, michín, juguétón (Canción N°2)

Tradición Oral
Entrevista N°1

♩ = 83

²⁰ La formula matemática es la siguiente: Hay 60, 000 milisegundos en un segundo. Entonces para encontrar la cantidad de milisegundos por pulso realizamos la fórmula matemática 60, 000/bpm = milisegundos por pulso. Por ejemplo, en un bpm de 80, la fórmula aplicada sería 60, 000/80 = 750 milisegundos por pulso. Entonces un compás de 4/4 en 80 duraría 3, 000 milisegundos o 3 segundos (750 milisegundos x 4 pulsos). Teniendo la cantidad de milisegundos por pulso podemos medir las frases musicales, incluyendo aquellas que tengan valores que sean fracciones de pulso.

Parámetros Rítmicos	Bpm	Nº de Frases	Duración en segundos de cada pulso
(Cuadro 24)	83	8	0,7229 segundos

Análisis de frases	Duración (en segundos)	Media de duración de frases (en segundos)
Frase		
1	2,8916	2,8916
2	2,8916	
3	2,8916	
4	2,8916	
5	2,8916	
6	2,8916	
7	2,8916	
8	2,8916	

La siguiente canción a analizar será: *Duérmete mi niño, duérmete mi sol* (Canción N°1):

Cuadro N°25

Duérmete mi niño, duérmete mi sol (Canción N°1)

♩=80 Tradición Oral
Entrevista N°1

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of eight measures of music, each starting with a fermata. The notes are: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The score is divided into two systems of four measures each. The first system ends with a double bar line and repeat dots. The second system ends with a double bar line and repeat dots.

Parámetros Rítmicos	Bpm	Nº de Frases	Duración en segundos de cada pulso
(Cuadro 25)	80	18	0,75 segundos

Análisis de frases	Duración (en segundos)	Media de duración de frases (en segundos)
Frase		
1	3	2,1071
2	3	
3	3	
4	3	
5	3	
6	2,25	
7	2,25	
8	1,6875	
9	1,5	
10	1,5	
11	1,5	
12	1,5	
13	1,5	
14	3	
15	3	
16	3	
17	3	
18	3	

La tercera canción del corpus a analizar será *A la huachi huachi torito* (Canción N°10):

Parámetros Rítmicos	Bpm	Nº de Frases	Duración en segundos de cada pulso
(Cuadro 26)	80	6	0,75 segundos

Análisis de frases	Duración (en segundos)	Media de duración de frases (en segundos)
Frase		
1	3	3
2	3	
3	3	

4	3	
5	3	
6	3	

Cuadro N°26

A la huachi huachi torito (Canción N°10)

♩=80 Tradición oral
Entrevista N°2

Traemos a cuestión un cuadro de comparación de las medias de duración de las frases de las tres canciones de cuna analizadas. Las frases promedian entre una duración de 2,1071 a 3 segundos. Es decir, una media general de: 2,6662 segundos.

Canciones	Media (en segundos)	Media general (en segundos)
<i>Michín michín juguetón</i>	2,8916	2,6662
<i>Duérmete mi niño, duérmete mi sol</i>	2,1071	
<i>A la huachi huachi torito</i>	3	

Ahora proseguiremos a analizar los mismos parámetros en las canciones de uso adulto. La primera canción a analizar será *Toro-toro* (Música de la corrida de toros).

Cuadro N°27

Toro-Toro, Música de la corrida de toros
(Apurimac)

$\text{♩} = 160$
Canto

5

8

11 Violín

15

18

21 Canto

25

28

31 Violín

35

Parámetros Rítmicos (Cuadro 27)	Bpm	Nº de Frases	Duración en segundos de cada pulso
	160	16	0,375 segundos

Análisis de frases	Duración (en segundos)	Media de duración de frases (en segundos)
Frase		
1	5,25	4,8705
2	5,25	
3	5,625	
4	5,625	
5	5,25	
6	5,25	

7	5,625
8	5,625
9	5,25
10	5,25
11	5,625
12	5,625
13	3,75
14	3,75
15	3,75
16	3,75

La segunda canción a analizar será *Retamita, retamita*:

Cuadro N°28

Retamita, retamita (Toril Apurimeño)

The musical score for 'Retamita, retamita' is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 160. The score consists of eight staves of music, with measure numbers 5, 9, 13, 17, 19, 23, 27, and 31 indicated at the beginning of their respective staves. The music features a complex rhythmic structure with frequent changes in time signature, including 4/4, 3/4, 2/4, 6/4, and 3/2. The melody is characterized by long, sweeping lines that span across multiple measures, often crossing bar lines. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the eighth staff.

Parámetros Rítmicos (Cuadro 28)	Bpm	Nº de Frases	Duración en segundos de cada pulso
		160	15

Análisis de frases	Duración (en segundos)	Media de duración de frases (en segundos)
Frase		
1	5,625	4,5
2	5,625	
3	5,625	
4	5,625	
5	3,375	
6	3,375	
7	3,375	
8	3,375	
9	5,625	
10	5,625	
11	3,375	
12	3,375	
13	3,375	
14	3,375	
15	3,375	

Los resultados de este análisis demuestran un aumento del promedio de la duración de las frases en las canciones de uso adulto frente a las canciones de cuna. Mientras que en las canciones de cuna las duraciones promedian entre 2 a 3 segundos aproximadamente, en las canciones registradas de uso adulto estas duraciones crecen a promedios de entre 4,5 a 4,9

segundos. Es decir, un crecimiento considerable de casi 2 segundos (2.0191 exactamente). Podemos observar la información el siguiente cuadro.

Canciones	Canciones de cuna		Canciones de uso adulto	
	Media (en segundos)	Media general (en segundos)	Media (en segundos)	Media general (en segundos)
<i>Michín michín</i> <i>juguetón</i>	2,8916	2,6662	-	-
<i>Duérmete mi niño,</i> <i>duérmete mi sol</i>	2,1071		-	
<i>A la huachi huachi</i> <i>torito</i>	3		-	
<i>Toro-toro</i>	-	-	4,8705	4,6853
<i>Retamita, retamita</i>	-	-	4,5	

Con esta información también agregamos el uso de frases de menor duración como una característica más de las canciones de cuna para su uso en este repertorio. Quizás una duración mas corta de las unidades de información (las frases musicales) favorezcan su inteligibilidad para la recepción de los infantes. A continuación, realizaremos el mismo análisis sobre las otras canciones de cuna previamente analizadas.

La primera canción en analizar será “*Caracolito*” (Canción N° 19):

Cuadro N°29

Caracolito (Segunda Interpretación) (Canción N°19)

Tradición Oral
Entrevista N°13

♩ = 160

5

10



Parámetros Rítmicos (Cuadro 29)	Bpm	Nº de Frases	Duración en segundos de cada pulso
		160	16

Análisis de frases	Duración (en segundos)	Media de duración de frases (en segundos)
Frase		
1	1,125	1,7411
2	1,6875	
3	1,6875	
4	1,125	
5	1,5	
6	1,6875	
7	1,125	
8	1,6875	
9	1,6875	
10	1,125	
11	1,5	
12	1,6875	
13	2,25	
14	1,875	
15	2,25	
16	2,625	

La segunda canción en analizar será “*El Mono*” (Canción Nº 18):

Parámetros Rítmicos (Cuadro 30)	Bpm	Nº de Frases	Duración en segundos de cada pulso
		70	16

Cuadro N°30

El Mono (Canción N°18)

Entrevista N°10

♩.=70

Análisis de frases	Duración (en segundos)	Media de duración de frases (en segundos)
Frase		
1	1,3714	1,6856
2	1,7142	
3	1,7142	
4	1,9713	
5	1,3714	
6	1,7142	
7	1,7142	
8	1,9713	
9	1,3714	
10	1,7142	
11	1,7142	
12	1,7142	
13	1,3714	
14	1,7142	
15	1,7142	
16	1,7142	

La tercera canción en analizar será “*Arroró mi niño, arroró mi sol*” (Canción N° 5):

Cuadro N°31

Arroró mi niño, arroró mi sol (Canción N°5)

Tradición Oral
Entrevista N°2



Parámetros Rítmicos (Cuadro 31)	Bpm	N° de Frases	Duración en segundos de cada pulso
	80	8	0.75

Análisis de frases	Duración (en segundos)	Media de duración de frases (en segundos)
Frase		
1	3	3
2	3	
3	3	
4	3	
5	3	
6	3	
7	3	
8	3	

Como puede observarse, la frecuencia de resultados es similares con estas canciones de cuna frente a las inicialmente presentadas. Todas oscilan entre 1,5 segundos a 3 segundos lo cual las vuelve de menor duración frente a las canciones de uso adulto. Adjuntamos un cuadro para observar los resultados. Como se ha mencionado, contamos a la duración menor de las frases, como un elemento que es favorecido en el ejercicio de las canciones de cuna.

Canciones	Canciones de cuna		Canciones de uso adulto	
	Media (en segundos)	Media general (en segundos)	Media (en segundos)	Media general (en segundos)
<i>Michín michín juguetón</i>	2,8916	2,4042	-	-
<i>Duérmete mi niño, duérmete mi sol</i>	2,1071		-	
<i>A la huachi huachi torito</i>	3		-	
<i>Caracolito</i>	1,7411		-	
<i>El mono</i>	1,6856		-	
<i>Arrorró mi niño, arrorró mi sol</i>	3		-	
<i>Toro-toro</i>	-	-	4,8705	4,6853
<i>Retamita, retamita</i>	-	-	4,5	

Repetición:

A continuación, haremos un breve énfasis en el elemento de repetición presente en las canciones de cuna. Este elemento, presente en las canciones de cuna, ha sido considerado y abordado como uno característico de canciones de esta clase de repertorios. Al respecto, Trehub y Trainor en su artículo ya mencionado, *Cantando a los infantes: Canciones de cuna y canciones de juego* señalan lo siguiente:

Las canciones de cuna son altamente repetitivas en términos de sus sonidos individuales, palabras, frases melódicas y verbales y ritmos (Con-Huyen-Ton-Un, 1979; McCosker, 1974; Sakata, 1987; Sands & Sekaquaptewa, 1987). Presumiblemente, la redundancia en forma y contenido de las canciones de cuna facilitan su adquisición y subsecuente uso en el curso de cuidados del infante. (Trainor y Trehub, 1998, pp. 50)

Esta información nos señala la importancia de la repetición en las composiciones de las canciones de cuna para fines de efectividad en su recepción por los infantes. Si bien, la

repetición es algo que aparece también en nuestras canciones analizadas de uso adulto, esto no excluye su también aparición constante en las canciones de cuna analizadas. Veamos esto en un ejemplo. Será la canción *Arrorró mi niño, arrorró mi sol* (Canción N°5):

Cuadro N°32

Arrorró mi niño, arrorró mi sol (Canción N°5)

Tradición Oral
Entrevista N°2



Como puede observarse, la repetición es algo que aparece en esta canción a nivel rítmico y a nivel melódico. Como hemos sostenido previamente, las estructuras cortas; a nivel de acentos y de duración (parámetros ya analizados previamente), serían también facilitadoras de generar una repetición “más efectiva” al ser estructuras más concretas las que terminan por ser repetidas. Entonces estos factores estarían confluyendo para generar el mismo fin de efectividad en su recepción y por lo tanto en su finalidad de terminar por ser entendida por el infante y conseguir su relajación. (Se pueden observar canciones de cuna de nuestro corpus previamente anexadas para observar las repeticiones existentes).

Resultados de análisis de los subcapítulos 2.1 y 2.2:

En vista de los elementos presentados en los dos últimos subcapítulos, sostenemos la evidencia de diferentes características musicales, en la composición de las canciones, que aparecerían como más favorecidas y por lo tanto más empleadas en el ejercicio de estas. A través de fuentes y paralelos con otras investigaciones, hemos tratado de ofrecer sustento a que estas características serían más efectivas también para captar la atención de los infantes y así obtener una respuesta más favorable frente a los deseos de relajación y sueño que los adultos desean para ellos.

Con ello no queremos decir que estas características sean determinantes o necesarias para la implementación de ciertas canciones como canciones de cuna. Ciertamente podrían existir excepciones o variaciones. Al final lo que tratamos de sostener es que estos rasgos, si

bien no son universalmente determinantes, claramente si colaboran al momento de generar repertorio y ofrecer efectividad para los fines de las canciones de cuna. A su vez, queremos sostener el como lo contextual influye en lo musical y como las características musicales observadas, habiendo presentado su relación con los fines de las canciones de cuna, son resultado de esta influencia.

2.3 Elementos compositivos físicos y performativos: Altura/registro, timbres, dinámicas

Como mencionado en la introducción, el tercer objetivo está concentrado en el estudio de las características musicales físicas e interpretativas que están en relación a como se dan las interpretaciones y performances de las canciones. Estas características a observar son: la altura/registro²¹, timbre²² y las dinámicas²³. Para ello, el resultado obtenido de las entrevistas sería fundamental, puesto que ahí se recogería la información de como los migrantes interpretan sus canciones de cuna a sus infantes (en contraste con el resto de análisis previos que podían analizarse a partir de transcripciones musicales). Sin embargo, nos es transparente decir que tuvimos inconvenientes en el resultado obtenido de las interpretaciones.

Se ha expuesto como las canciones de cuna son una actividad musical altamente afectada por lo contextual para su desarrollo, no solo para el éxito de sus fines, sino también para su desarrollo performativo musical²⁴. En tal sentido, el contexto en el cual se realizaron las entrevistas no fue favorable para poder acercarnos al fenómeno en sí. Las entrevistas fueron realizadas en su mayoría en los ambientes del Club Departamental Apurímac en Lima. Este local que, en nuestros horarios de visita, era empleado para actividades recreacionales o culturales; hacía difícil el tratar de recrear una situación de canto “adulto hacia infante” en donde pudiésemos recoger como serían las canciones de cuna cuando son interpretadas hacia infantes.

Otro inconveniente con la recopilación de estos factores musicales lo encontramos en los individuos estudiados y entrevistados. Además del hecho de que el universo de individuos estudiados que encontramos, fueron grupos de adultos sin acompañamiento de infantes; los adultos entrevistados en su totalidad se mostraron reticentes a intentar realizar interpretaciones musicales (de las canciones de cuna) que busquen simular el cómo interpretarían estas con un

²¹ La locación de un sonido en el espectro sonoro (Oxford University Press, 2013).

²² “Color de un sonido/tono el cual distingue la calidad de sonido de un instrumento o cantante de otro” (Oxford University Press, 2013).

²³ “Los niveles de volumen en la música. Ejemplo forte, piano, crescendo” (Oxford University Press, 2013).

²⁴ En similitud con los casos presentados de las investigaciones de Romero (Valle del Mantaro) y Vásquez (Carnaval ayacuchano)

infante presente. Es por estos factores, que no pudimos obtener resultados relevantes en este sentido para poder analizar los elementos físicos planteados en los objetivos.

El inconveniente final estuvo en relación con el experimento en sí. Como estrategia de investigación nos planteamos registrar entrevistas en relación a las canciones de cuna, recopilar estas canciones y solicitar, como parte de las entrevistas, una interpretación de estas canciones. Esta interpretación iba a ser solicitada indicando, al entrevistado, que la realizase como si la estuviese dirigiendo a un infante con fines de relajación. Es decir, que realicen interpretaciones (de las canciones de cuna) de infante presente simulado. Fuera del ya mencionado hecho que los entrevistados no estuvieron dispuestos a realizar tal simulación en la interpretación, el experimento presentaba un inconveniente o dificultad en su aproximación. En el resultado de análisis de experimentos de percepción realizados por Trehub y Trainor (1998), las autoras abordan las diferencias de percepción frente a canciones de cuna con infante presente frente a las canciones de cuna con infante ausente. Como resultado exponen que, los receptores adultos de las canciones, pudieron identificar diferencias entre las canciones de cuna con infante ausente con las presentes (Trainor y Trehub, 1998, pp. 60 – 61). De la misma manera, encontraron que las interpretaciones con infante presente fueron calificadas como más expresivas en cuanto a su interpretación y en cuanto a sus fines de relajación frente a aquellas que fueron simuladas (Trainor y Trehub, 1998, pp. 61). Señalan que las razones, del por qué de las diferencias, pueden ser especuladas por factores emocionales relacionados a la presencia del infante frente a sus padres (los encargados de su cuidado) que genera un estímulo emocional en el adulto y por lo tanto genera una respuesta que se ve manifestada en su canto (Trainor y Trehub, 1998, pp. 61).

A raíz de esta información, si bien las autoras señalan que: las características de manifestación en la ejecución de las canciones de cada grupo humano difieren entre cada cultura y no existe una “norma” per se (Trainor y Trehub, 1998, pp. 69); podemos inferir que sí existirían variaciones entre grabaciones realizadas con infante presente e infante ausente entre los migrantes apurimeños. De esta manera, con el fin de obtener resultados lo más cercanos y por lo tanto más válidos para acercarnos a los factores musicales físicos e interpretativos del fenómeno de las canciones de cuna, las grabaciones a realizar de estas canciones debieron haber sido con infante presente. Dada las limitaciones de recursos y cronogramas de esta investigación, tal aproximación en nuestros acercamientos, no es posible. En tal sentido, aquello más cercano (interpretación de las canciones con infante ausente pero simulado), tampoco fue posible por los dos primeros motivos ya mencionados: el contexto espacial de las entrevistas y la disposición de los entrevistados.

Como conclusiones de estas dificultades en nuestros acercamientos a las canciones de cuna, podemos extraer (así sea de forma evidente) que el análisis de un fenómeno musical tan influido por su carácter contextual solo podrá abrir todas sus características a la observación dentro de un espacio que signifique el contexto real en donde realmente se manifiesta²⁵. En este caso, este espacio sería un hogar con padres y/o encargados del cuidado de infantes interpretando canciones de cuna hacia estos para relajarlos y así suplir esta necesidad adulta de que consigan el sueño. Tales espacios generados, deberían ser replicados hasta conseguir un número relevante y sustancial para fines académicos (como en el caso de las investigaciones de Trehub y Trainor (1998)). Como dicho previamente, estos estándares de investigación no pudieron ser logrados por las limitaciones de recursos y cronogramas de la investigación actual.

Sin embargo, a pesar de estas dificultades, podemos realizar comparaciones entre ciertos elementos que aparecen en los resultados de Trehub y Trainor, frente a resultados obtenidos por nosotros en las entrevistas. Estos resultados, si bien no se extraen directamente de nuestro grupo de estudio (salen de comparaciones), si nos arrojan suposiciones interesantes sobre los elementos compositivos físicos mencionados que son o serían parte de las canciones de cuna entre los migrantes apurimeños.

La primera de estas comparaciones radica en quien de los participantes en los cantos de cuna realiza la mayor cantidad de interpretaciones en el hogar. En el caso expuesto en los experimentos de Trehub y Trainor (1998), las investigadoras señalan que de las 67 familias estudiadas, son las madres quienes principalmente realizan los cantos. Las realizan en un 74% de los casos. (Trainor y Trehub, 1998, pp. 55). De la misma manera en nuestra investigación y recopilación, encontramos que del total de personas entrevistadas y que a su vez hayan otorgado canciones de cuna, el porcentaje de madres como realizadoras del canto es del 100% (5 de 5). Hubo dos casos de entrevistas a hombres-padres en el que sí mencionaron el uso de canciones de cuna. El primero de ellos (entrevista N°8) si bien hizo mención a la utilización de una canción ("*Arrorró mi niño, arrorró mi sol*"), no deseó interpretarla. En el segundo caso (entrevista N°5), el entrevistado informó sobre procesos de crianza de niños pero que, sin embargo, todos estos estaban a cargo de su esposa. Como dato adicional, en el caso de la entrevista N° 11 (cuya entrevistada fue mujer), ella informó que, durante su niñez, los niños recibían canciones de cuna en quechua y que estas eran interpretadas por mujeres que venían

²⁵ En este caso, los parámetros con dificultad para observar serían los compositivos físicos/performativos. Los elementos musicales compositivos, ya presentados, como las estructuras melódicas y rítmicas si se pudieron observar haciendo uso de la transcripción y análisis musical.

de poblaciones rurales; contratadas para ayudar en la crianza de los niños y labores de la casa. Es decir, interpretaciones que, si bien no eran realizadas por madres, sí lo eran por mujeres.

Como puede extraerse de esta información, el estudio de Trehub y Trainor comparte con nuestra recopilación la preponderancia de las madres (y por lo tanto mujeres adultas) como principales ejecutoras de las canciones de cuna. Esta información nos permite extraer y suponer, realizando también comparaciones con los estudios de Trehub y Trainor, el como serían las alturas/registros, timbres y dinámicas de las mujeres intérpretes.

Sobre el tema de alturas/registros, Trehub y Trainor hablan sobre el uso de un registro agudo (propio del rango vocal femenino) como característica de la altura de los tonos ejecutados por parte de las madres (y mujeres) e inclusive como una característica que los infantes favorecen (Trainor y Trehub, 1998, pp. 66). Es en esta relación, del registro agudo con la preferencia de los infantes, en la que las autoras también encuentran un incremento del registro usado cuando el canto va hacia un infante de menor edad (bebe) frente a un infante mayor (de etapa preescolar) (Trainor y Trehub, 1998, pp. 61). Las investigadoras encuentran, con esto, el uso de registros altos como característica en el canto de las mujeres, pero principalmente como característica favorecida en la interpretación de las canciones. Estas características aparecen como similares cuando son comparadas con el habla hacia los infantes (o el llamado baby-talk), que tienen también como rasgos vocales el uso de alturas mayores y la presencia de un registro de alturas también mayor (Trainor y Trehub, 1998, pp. 57).

Nuestra recopilación, que es en su totalidad ejecutada por mujeres, manifiesta también un rango alto en su uso de alturas y registros (que son propias del rango vocal femenino). Esto nos permite suponer que quizás: la efectividad y preferencia de esta altura para los fines de los cantos de cuna, es también compartida por la interpretación en los cantos realizados por las migrantes; y es por esto que encontramos en nuestras entrevistas el que sean las mujeres las principales intérpretes de las canciones de cuna (como en los casos de Trainor y Trehub). Con esta información, tratamos de sostener que el uso de alturas/registros altos es una característica favorecida y aprovechada por los migrantes apurimeños para conseguir los fines de relajación en las canciones.

Las autoras también realizan mención sobre las dinámicas y el timbre femenino adulto en las canciones de cuna. Son definidos como suaves en el caso de las dinámicas y suaves y aiosos en el caso de los timbres (Trainor y Trehub, 1998, pp. 66)²⁶. Estas características

²⁶ Van en contraste con las características tímbricas encontradas en las interpretaciones de las canciones infantiles de juego; cuyos timbres fueron descritos como más brillantes y vocalizados en su articulación (Trainor y Trehub, 1998, pp. 66).

resultaron incrementadas cuando los cantos se realizaron con infante presente en comparación a infante simulado (Trainor y Trehub, 1998, pp. 61); por lo que las autoras también sostienen que: a mayor incremento en la sensación de estos parámetros (dinámicas y timbres) es percibido un mayor efecto de relajación (Trainor y Trehub, 1998, pp. 65).

A diferencia del caso del registro y las alturas de las intérpretes, en donde podíamos remitirnos a cifras y porcentajes nuestros para encontrar similitudes con los grupos estudiados por Trainor y Trehub; en el caso de las dinámicas y timbres no podemos realizar el mismo procedimiento ya que no contamos con entrevistas que reflejen fehacientemente el como serían las canciones de cuna. En este sentido, solo podemos realizar suposiciones más atrevidas. Trehub y Trainor extraen sus resultados a través de la experimentación y estudio con 67 familias norteamericanas (Trainor y Trehub, 1998, pp. 55); usando, como canciones de cuna a involucrar, canciones diversas de grupos humanos de Sudamérica, Europa y el medio oriente (Trainor y Trehub, 1998, pp. 58). Su grupo de estudio y el material abarcado fue amplio y variado²⁷. Y es a través de sus experimentos, como concluyen que, son las características mencionadas (dinámicas suaves y timbres suaves y airosos principalmente en mujeres adultas) las que son percibidas por los adultos e infantes como más características de las canciones de cuna y también como más relajantes (Trainor y Trehub, 1998, pp. 66-67).

Teniendo en cuenta el objetivo principal que tienen las canciones de cuna: el conseguir el sueño y/o relajación del infante; solo podemos animarnos a suponer que tales características también podrían verse incluidas en las interpretaciones de las mujeres y madres apurimeñas. Regresando a las conclusiones de Vásquez y Romero, en donde indican en como el contexto y el espacio tienen efecto en el desarrollo de las características musicales de una interpretación (Romero, 1993, pp. 47) (Vásquez, 1988, pp. 218), sería razonable asumir que el contexto del hogar y de las necesidades adultas de relajar al infante, también han tenido un impacto en el desarrollo de las características performativas y en los elementos compositivos físicos de las canciones de cuna. Hemos visto como la preponderancia de timbres femeninos adultos y registros agudos es una de estas características en nuestras recopilaciones. Un timbre suave y

²⁷ La investigación de Trainor y Trehub se propuso, al trabajar con las 67 familias norteamericanas, el realizar experimentos con el fin de identificar que elementos eran reconocidos como más propios de las canciones de cuna; así como cuales generaban mayor sensación de relajación. Para esto solicitaron, a los adultos y algunos infantes investigados, realizar interpretaciones (con infante presente y ausente) de las canciones de cuna de diversos grupos humanos. Su énfasis también paso por apostar a relegar lo narrativo a un segundo plano y realizar experimentos de percepción en donde, a través de procesos de edición de audio, las palabras cantadas fueran ininteligibles. Las grabaciones fueron pasadas a ser escuchadas por diversos adultos (hombres y mujeres), infantes y bebés. Para estos últimos, se realizaron grabaciones audiovisuales, en donde los adultos también indicaron en donde hubo mayor actitud de relajación como reacción a las canciones de cuna en los distintos formatos ejecutados.

airoso, así como una dinámica suave (que son conclusiones extraídas de los experimentos de Trainor y Trehub) se prestan para suponer, con prudencia, que estas características podrían aparecer similarmente (si es que no ya aparecen) en la interpretación de los migrantes apurimeños.

Como mencionado al inicio de este subcapítulo, los recursos de tiempo y logística obtenidos para esta investigación, no fueron suficientes para abarcar a observar con total profundidad todas las características que ofrecen las canciones de cuna. Esperamos que este trabajo pueda servir para animar a otras disciplinas a analizar este fenómeno musical particular y observar claramente como son las características musicales físicas que suceden en su interpretación y desarrollo. Los resultados generarán todavía mayor información sobre los fenómenos musicales contextuales y como sus espacios, fines y contextos modifican e influyen las prácticas musicales en sí mismas. Esto, tomando en cuenta la particularidad e interés de que las canciones de cuna son fenómenos contextuales totalmente insertados en los cotidiano e interpretados en el día a día por individuos cotidianos que hacen uso de su ejercicio y accionar musical con fines no necesariamente “artísticos” pero utilitarios. Es decir, música como expresiones no artísticas, tan solo expresiones humanas. Es en esta categoría, en donde se encuentran las canciones de cuna, en donde consideramos vale la pena continuar con las investigaciones.

2.3 Otros elementos compositivos: Recursos líricos

Finalmente, traeremos a cuestión elementos que, si bien no son musicales, sí son parte de las composiciones musicales. Estos serán los recursos líricos presentes en las canciones. Haremos énfasis en dos elementos que aparecen con incidencia en las canciones: la repetición de versos, y el uso constante de diminutivos (sufijos -ito(s), -ita(s)). La razón por la cual la investigación decide abordar el ámbito de la lírica, teniendo en cuenta que se partió desde la idea de abordar y sustentar la conformación del repertorio desde lo musical, no es porque consideremos a la lírica como un factor igual de determinante en la apropiación y posterior uso de una canción como canción de cuna (de hecho, los recursos que presentaremos a continuación solo aparecen en el 48% del repertorio recopilado). Es porque no consideramos que lo lírico no pueda tener una influencia en la decisión adulta de uso de las canciones; en la decisión adulta de uso, mas no en la respuesta del infante. Es a raíz de esto y por la constante aparición de ciertos recursos líricos, que sentimos vale la pena mencionarlos.

El primer recurso a observar, es la repetición de versos. Tomamos en cuenta como repetición, cuando un mismo verso o un grupo de versos es repetido inmediatamente. Por

ejemplo, en la canción N°11 “*El gato ron ron*” (Entrevista N°2), aparece la repetición lírica mencionada (un verso que se repite):

*Estaba el señor don gato ron ron,
estaba el señor don gato ron ron
Sentado sobre el tejado ron ron,
sentado sobre el tejado ron ron
Tejiendo la media media ron ron,
tejiendo la media media ron ron
Y el zapatito calado ron ron,
y el zapatito calado ron ron*

*Y de pronto apareció la gata ron ron,
y de pronto apareció la gata ron ron
Y de un susto cayose al suelo ron ron,
y de un susto cayose al suelo ron ron*

El mismo recurso podemos evidenciarlo en la canción N°10 “*A la huachi huachi torito*” (Entrevista N°2) (un grupo de dos versos que se repite):

*A la huachi huachi torito
torito del portalito
A la huachi huachi torito
Torito del portalito
Huachi huachi torito
torito del portalito
Huachi huachi torito
torito del portalito*

Este recurso aparece de igual manera en las canciones *Michín, michín juguetón* (canción N°2), “*Niño Manuelito, qué quieres comer*” (canción N°7), “*Al Arrorró ro ro*” (canción N°17), “*Caracolito*” (canción N° 25), “*El perro Bobby*” (canción N°27).

El segundo recurso empleado a mostrar es el del uso de los diminutivos. Los sufijos -ito(s) e -ita(s). Presentamos a la canción “Niño Manuelito, qué quieres comer” (canción N°7) como ejemplo:

Niño Manuelito, qué quieres comer
Torrejitas fritas envueltas de miel
Torrejitas fritas envueltas de miel

Otro ejemplo será la canción “Caracolito” (canción N°26). Esta canción presenta el uso del sufijo aumentativo -ote(s) como variación. Al ser la única canción que los presenta, no incluimos tales sufijos como parte estricta de la categoría:

Caracolito, caracolito
¿Quién te hizo tan bonito?
Si tu te escondes bajo la arena
El agua te cubrirá
Caracolote, caracolote
¿Quién te hizo tan grandote?
Si tu te escondes bajo la arena
El agua te cubrirá
El pobre caracolote, solote se quedará
El pobre caracolito, solito se quedará

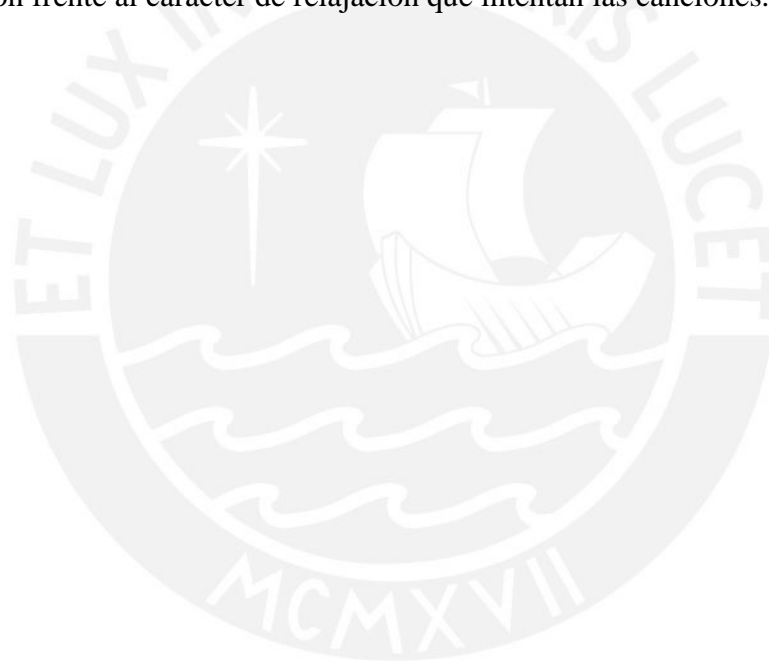
Otras canciones que hacen uso de este recurso son: “Mi gallinita ha puesto un huevo” (canción N°4), “Ah, ah. Ninucha” (canción N°6), “Un pericotito, chiquito, bonito” (canción N°8), “A la huachi huachi torito” (canción N°10), “Son mis manitos, cinco hermanitos” (canción N°20), “Niño Jesusito” (canción N°24), “Sal Solcito” (canción N°25).

Como mencionado al inicio de este subcapítulo, el objetivo de esta sección es mostrar ciertos recursos que aparecen en la lírica de las canciones de cuna. En el ámbito de la repetición, podemos realizar paralelos con el uso de repetición en los ritmos y acentos mostrado en subcapítulos anteriores. Como bien señalan Trainor y Trehub: las canciones de cuna son

altamente repetitivas no solo en cuanto a sonidos, sino también en cuanto a frases verbales y palabras para así facilitar su aprendizaje y posterior uso (Trainor y Trehub, 1998, pp. 50).

En el caso del uso de sufijos, podemos suponer que el uso de diminutivos constantes (o aumentativos en el caso particular mostrado) que alteran constantemente el uso cotidiano de los adjetivos (caracol-caracolito, Manuel-Manuelito) podrían apelar a lo tierno, infantil y lúdico propio del también mundo infantil.

En ambos casos sostenemos lo inicial que, si bien consideramos a lo narrativo como capaz de influir en la decisión adulta de uso de las canciones, esto no significa que necesariamente tenga un efecto en la respuesta de los infantes frente a ella. Dado que en muchos casos los infantes no comprenden todavía el lenguaje, sus palabras y su significado; será la música fundamental para generar códigos accesibles a ellos que puedan captar su atención y posterior reacción frente al carácter de relajación que intentan las canciones.



CONCLUSIONES

Las canciones de cuna son un fenómeno musical que aparece como práctica en casi todos, sino todos, los grupos humanos. Su intención es conseguir efectivamente la relajación y posterior sueño del infante y así satisfacer la necesidad adulta de conseguir ese resultado. En este sentido, es una expresión musical altamente contextual en cuanto responde a un momento temporal específico (infancia), personajes específicos (persona mayor a cargo del cuidado del infante e infante que canta) y espacio específico (espacio destinado al descanso del infante).

Como ha señalado la presente investigación, las canciones de cuna en el país no han sido abordadas por la comunidad académica musical por lo que ha sido necesaria una conversación con los sistemas actuales de clasificación de la música andina peruana para así encontrar su ubicación dentro del universo musical al cual pertenecen. En tal sentido, usando el sistema de clasificación de música andina del Instituto de Etnomusicología de la PUCP (que fue demostrado como el más pertinente para nuestro caso), observamos como las canciones de cuna no entran a cabalidad en alguna de sus dos categorías: Contextos musicales de forma variable y Formas musicales de contexto libre.

Es en este sentido en el se propone que las canciones de cuna representan una particularidad no estudiada de como los migrantes apurimeños realizan sus prácticas musicales. Esto dado a que las canciones son una práctica cultural altamente contextual e influenciada por la misma (que la pone en línea con otras prácticas rituales de forma variable), pero que sin embargo se realiza repetidas veces, conforme sean necesarias, dentro de un ámbito cotidiano e íntimo como es el hogar. Además, presenta características particulares en su desarrollo al hacer uso de la apropiación de música generada para diferentes contextos musicales, para posteriormente adaptarlas al nuevo contexto de las canciones de cuna y así poder conseguir sus fines de relajación.

Bajo un análisis narrativo, encontramos que las canciones de cuna comparten temáticas que aparecen en sistemas de clasificación existentes de la lírica andina de canciones. Estos son: el Ciclo Vital, la Naturaleza, el Juego de Toros y la Religión. Si bien estos son mayoritariamente de contenido cercano al mundo infantil, encontramos también canciones que por sus letras apelan al mundo del amor y miedo adulto. Es por ello que sostenemos que no es la narrativa el elemento que definirá finalmente que canciones serán apropiadas para ser usadas como canciones de cuna. También hacemos principal mención sobre el que la narrativa tampoco será el elemento que definirá la efectividad de estas como canciones de cuna. La investigación, como ha venido sosteniendo a lo largo del trabajo, propone que es la música (la

composición e interpretación de las canciones) que se ve influenciada por el contexto, el elemento que será determinantemente responsable para la efectividad de las canciones.

Iniciando el análisis musical, empezamos con un análisis que abordó lo melódico de las canciones. Nos centramos en dos parámetros principales: la frecuencia de uso de los intervalos melódicos y la amplitud melódica general.

Encontramos que las canciones de cuna analizadas (de estéticas andinas y occidentales) empleaban mayoritariamente intervalos de corta duración; unísonos, segundas, terceras y cuartas (siendo las dos primeras considerablemente más empleadas) y relegaban a un uso bastante inferior los intervalos de quinta y sexta (los intervalos por encima de estos dos eran inexistentes). Al realizar comparaciones de estas características, con canciones del universo adulto del ámbito de las fiestas y carnavales, se encontró que, en contraste, el uso de intervalos de cuartas y terceras aumenta y el de segundas disminuye. Intervalos de quintas y sextas también aumentan su uso (aunque en menor medida) y aparecen intervalos que llegan hasta la octava.

En el caso de la amplitud melódica, entre las seis canciones de cuna se alcanzaba un máximo de una octava justa de extensión. En cambio, en las canciones del universo adulto todas excedían la oncena justa, llegando a una dieciseisava mayor.

Es con esta información que la investigación sostiene que: la preferencia de uso de intervalos de menor extensión, que se manifiesta también en la amplitud melódica, es una característica musical favorecida al momento de conformar un repertorio efectivo para los fines de las canciones de cuna. Su uso actual y su contrastante contraparte en las canciones adultas, demuestra una preferencia por estos intervalos que se traduce en efectividad como canciones de cuna.

En el ámbito de lo rítmico analizamos principalmente tres parámetros: métrica y acentos de las frases, la duración de las frases, y la repetición rítmica como elemento.

En relación a la métrica y los acentos de las frases, encontramos que las canciones de cuna analizadas proponían métricas regulares y continuas, así como el uso de fórmulas constantes en los acentos de sus frases. Por el contrario, las canciones de uso adulto, empleaban varias métricas irregulares (dentro del mismo tema) y múltiples fórmulas no constantes en los acentos de sus frases.

Sobre la duración de las frases encontramos que las canciones de cuna empleaban duraciones mucho más cortas que aquellas de sus contrapartes adultas (media general de 2,40 segundos en las canciones de cuna versus 4,69 segundos de media general en las canciones adultas). Finalmente, sobre la repetición: al realizar análisis sobre las composiciones y

estructuras rítmicas de las canciones, encontramos que esta repetición rítmica entre las frases aparece como una característica bastante empleada.

Es con estas características rítmicas halladas, que la investigación propone el uso de métricas y fórmulas de acentos constantes, el uso de frases de duración más corta y el uso la técnica de la repetición, es decir: la simpleza rítmica; como elementos que también se ven favorecidos al momento de conformar un repertorio efectivo para las canciones de cuna. Proponemos que no son solo los adultos quienes favorecen este uso, sino que, con apoyo de información de trabajos paralelos en este rubro, son también los infantes que prefieren y generan una mejor respuesta al uso de música con simpleza rítmica.

Sobre los elementos performativos de las canciones de cuna nos propusimos analizar la altura/registro de las intérpretes, así como los timbres y dinámicas presentes. No obstante, demostramos la existencia de dificultades que no permitían el total acceso al análisis de estos parámetros. Aun con esta dificultad, sí encontramos información de interés que puede ser extraída de las entrevistas recogidas.

En esta información encontramos la preponderancia de las mujeres como las encargadas de realizar los cantos en el ámbito del hogar. Este dato, apoyándose de otros trabajos paralelos, nos ofrece suposiciones interesantes de los elementos performativos en cuestión. Al ser las intérpretes mujeres, aparece en evidencia que las canciones de cuna tendrán como principal registro empleado el rango vocal femenino adulto promedio. También, investigaciones pertinentes del área de apoyo, expondrán cómo el timbre femenino en las canciones de cuna adopta cualidades suaves y airoas; así como el empleo de dinámicas de intensidad suave. Todas estas características mencionadas se ven favorecidas en los intérpretes al momento de desear interpretar canciones con la intención de que sean percibidas como canciones de cuna. Igualmente, estas características se verán favorecidas al momento de ser recibidas por los infantes; al estos ejercer mayor respuesta de relajación al estar expuestos a los parámetros mencionados.

Finalmente, la investigación hace un breve acápite sobre ciertos elementos narrativos que aparecen en la lírica de las canciones que podrían favorecer su elección como parte del repertorio. Estas son la repetición de versos y el uso de diminutivos. Sobre la repetición de versos encontramos similitudes con el uso de la repetición en el ámbito rítmico y el como la repetición es un elemento favorecido en las canciones de cuna.

La investigación plantea como las canciones de cuna son una manifestación musical contextual actual cuyo contexto influye considerablemente en sus prácticas y desarrollo. Encontramos que, dentro de la variedad narrativa y musical encontrada en el corpus, aparece

la música y sus características como los elementos significativos al momento de escoger y conformar un repertorio, así como para su posterior ejecución, reconocimiento y recepción como canciones de cuna. Si bien no afirmamos a totalidad que estas características musicales determinen, claramente favorecen.



BIBLIOGRAFÍA

Borea, G., &. (2008). Nuevas generaciones y continuidad ritual. In *Fiesta en los Andes, Ritos, música y danzas del Perú* (1st ed., pp. 74–101). Lima: Fondo editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.

Canelo, F. (1997). *Mariposita siete colores. Canciones andinas para cantar con los niños* (1st ed.). Cusco: Asociación Pukllasunchis.

Cooper, R., & Aslin, R. (1990). Preference for Infant-Directed Speech in the First Month after Birth. *Child Development*, 61(5), 1584–1595.

Doja, A. (2014). A Socio-Anthropological Approach to Infant-Directed Singing. *Music Education and Cultural Socialization*, 45(1), 115–147.

Escuela Nacional de Música y Danzas Folklóricas. (1966). *Panorama de la música tradicional del Perú*. Lima: Casa Mozart.

Fornaro, M., & Olarte, M. (1998). Entre rondas y juegos. Análisis comparativo del repertorio infantil tradicional de Castilla-León y Uruguay. Montevideo: Universidad de la República de Uruguay.

Gordon, R., & Watson, L. (2015). Child-Directed Speech: Influence on Language Development. *Child Development*.

Martin, K. (2014). On the importance of lullabies in early childhood. *Perspectives*, 9(4), 11–16.

Martin, M. (2011). *Las canciones infantiles de transmisión oral en Murcia durante el siglo XX*. Murcia: Editorial Facultad de Educación de la Universidad de Murcia

Mendivil, J. (2018) *Cuentos fabulosos: la invención de la música incaica y la escritura de la historia en etnomusicología* (1ra ed.) Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú

Montoya, R., Montoya, L., & Montoya, E. (1998). *La Sangre de los Cerros* (2nd ed., Vol. 1). Lima: Editorial Universitaria Federico Villareal.

Montoya, R., Montoya, L., & Montoya, E. (1998). *La Sangre de los Cerros* (2nd ed., Vol. 2). Lima: Editorial Universitaria Federico Villareal.

Montoya, R., Montoya, L., & Montoya, E. (1998). *La Sangre de los Cerros* (2nd ed., Vol. 5). Lima: Editorial Universitaria Federico Villareal.

Oxford University Press (2013). *Oxford dictionary of music*. Recuperado de: <https://www-oxfordreference-com.ezproxybib.pucp.edu.pe/view/10.1093/acref/9780199578108.001.0001/acref-9780199578108>.

Romero, R. R., &. (1993). Cambio musical y resistencia cultural en los Andes centrales del Perú. In *Música, danza y máscaras en los andes* (1st ed., pp. 21–60). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Romero, R. R. (2017). *Todas las músicas*. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Sterling, A. (2005). The Language of Lullabies. *YC Young Children*, 60(5), 30–36.

Trainor, L., Trehub, S. (1998). Singing to infants: Lullabies and play songs. *Advances in Infancy Research*, Vol. 12, Cap. 12, pp. 43 - 77

Trehub, S., (2008). Music lessons from infants. In *The Oxford Handbook of Music Psychology* (pp. 229–234). Oxford University Press.

Vásquez, C. (1988). *¡Chayraq! Carnaval ayacuchano* (1st ed.). Lima: Centro de Desarrollo Agropecuario.

ANEXO

A. Tabla de canciones recopiladas

Nº Cancción	Nº de Entrevista Perteneciente	Nombre	Provincia	Fuente (desde la perspectiva del entrevistado)	Estética Musical	Temática	Observaciones Musicales	Otras Observaciones u Observaciones Narrativas
1	1	<i>Duérmeme mi niño, duérmeme mi sol</i>	Aymaraes	Oral	Tradicional Andina	Dirigida al infante (Ciclo vital)/Religión	Interpretación no muy clara en lo rítmico o melódico	Dos temáticas narrativas
2	1	<i>Michín, michi, juguetón</i>	Aymaraes	Oral	Tradicional Andina	Naturaleza		
3	1	<i>En el lejano bosque ya canta el cucú</i>	Aymaraes	Oral	Occidental	Naturaleza		
4	1	<i>Mi gallinita ha puesto un huevo</i>	Aymaraes	Oral	Occidental	Naturaleza		Canción presente en la industria pop para niños
5	2	<i>Arrojó mi niño, arrojó mi sol</i>	Aymaraes	Oral	Occidental	Dirigida al infante (Ciclo vital)	Similar a <i>Duérmeme mi niño, duérmeme mi sol</i> (Entrevista 1)	
6	2	<i>Ah, ah, Ninucha</i>	Aymaraes	Oral	Tradicional Andina	Dirigida al infante (Ciclo vital)		
7	2	<i>Niño Manuelito, qué quieres comer</i>	Aymaraes	Oral	Tradicional Andina	Religión		Esta dirigida al <i>niño Manuelito</i> . Representación infantil de Jesús en el imaginario andino.
8	2	<i>Un pericotito, chiquito, bonito</i>	Aymaraes	Oral	Occidental	Naturaleza		
9	2	<i>Wuayurú, pirulú</i>	Aymaraes	Oral	Tradicional Andina	Dirigida al infante (Ciclo vital)		La temática es de carnaval. Los Montoya sitúan lo carnaval en el Ciclo Vital (soltería).

N° Cancción	N° de Entrevista Perteneciente	Nombre	Provincia	Fuente (desde la perspectiva del entrevistado)	Estética Musical	Temática	Observaciones Musicales	Otras Observaciones u Observaciones Narrativas
10	2	<i>A la huachi huachi torito</i>	Aymaraes	Oral	Tradicional Andina	Juego de Toros		
11	2	<i>El gato ron ron</i>	Aymaraes	Oral	Occidental	Naturaleza		Canción presente en la industria pop para niños
12	2	<i>Arrorró mi niño, arrorró mi sol</i>	Aymaraes	Oral	Occidental	Dirigida al infante (Ciclo vital)	Segunda aparición del presente tema Parece música popular occidental	Segunda versión del <i>Arrorró mi niño, arrojo mi sol</i> (Canción 5)
13	3	<i>Duerme, duerme niño. Duérmete por dios</i>	Abancay	Oral	Occidental	Dirigida al infante (Ciclo vital)	Interpretación no muy clara en lo rítmico o melódico	
14	9	<i>Tengo una muñeca vestida de azul</i>	Aymaraes	Oral	Occidental	Dirigida al infante (Ciclo vital)		
15	9	<i>El patio de mi casa</i>	Aymaraes	Oral	Occidental	Dirigida al infante (Ciclo vital)	Corta	
16	9	<i>Duérmete mi niño, duérmete mi sol</i>	Aymaraes	Oral	Occidental	Dirigida al infante (Ciclo vital)	Segunda aparición del presente tema	
17	10	<i>Al Arrorró ro ro</i>	Aymaraes	Oral	Occidental	Dirigida al infante (Ciclo vital)		
18	10	<i>El mono</i>	Aymaraes	Oral	Occidental	Naturaleza	Primera interpretación	

N° Can- ción	N° de Entrev- ista Perten- ciente	Nombre	Provincia	Fuente (desde la perspectiva del entrevistad- o)	Estética Musical	Temática	Observaciones Musicales	Otras Observaciones u Observaciones Narrativas
19	10	<i>Caracolito</i>	Aymaraes	Oral	Occidental	Naturaleza	Primera interpretación	
20	10	<i>Son mis manos cinco hermanitos</i>	Aymaraes	Oral	Occidental	Dirigida al infante (Ciclo vital)		Dirigida al cuerpo biológico del niño
21	13	<i>Duérmete mi niño, duérmete mi sol</i>	Aymaraes	Oral	Occidental	Dirigida al infante (Ciclo vital)	Tercera aparición del tema	
22	13	<i>Niño Jesusito</i>	Aymaraes	Oral	Occidental	Religión	Primera versión del tema (cantada-hablada)	
23	13	<i>El mono</i>	Aymaraes	Oral	Occidental	Naturaleza	Segunda interpretación	
24	13	<i>Niño Jesusito</i>	Aymaraes	Oral	Occidental	Religión	Segunda versión del tema (cantada)	
25	13	<i>Sal Solcito</i>	Aymaraes	Oral	Occidental	Naturaleza		Canción presente en la industria pop para niños
26	13	<i>Caracolito</i>	Aymaraes	Oral	Occidental	Naturaleza	Segunda interpretación	
27	13	<i>Pimpón es un muñeco</i>	Aymaraes	Oral	Occidental	Dirigida al infante (Ciclo vital)		Canción presente en la industria pop para niños
28	13	<i>El perro Bobby</i>	Aymaraes	Oral	Occidental	Naturaleza	Melodía similar a <i>Arroz con Leche</i> (Popular)	Canción presente en la industria pop para niños
29	13	<i>La Huacachina</i>	Aymaraes	Oral y Soportes fonográficos	Occidental			Canción parte del repertorio de la música criolla

Nº Cancción	Nº de Entrevista Perteneciente	Nombre	Provincia	Fuente (desde la perspectiva del entrevistado)	Estética Musical	Temática	Observaciones Musicales	Otras Observaciones u Observaciones Narrativas
30	13	<i>En un bosque de la China</i>	Aymaraes	Oral e Soportes fonográficos	Occidental			Canción popular de género fox-trot de la década de los 40'.



B. Tabla de relación de entrevistas

ENTREVISTADA	Fecha	Nombre (Iniciales)	Género	Provincia	Rural/Urbano	Nº Canciones Recopiladas	Observaciones
1	24/04/18	J.B.	F	Aymaraes	Urbano	4	
2	25/05/18	D.B.	F	Aymaraes	Urbano	7	Trae dos versiones de la misma canción "Arrorró mi niño, arrorró mi sol"
3	18/10/18	N.M.	F	Abancay	Urbano	1	No denota uso de canciones de cuna. Sin embargo, sí de villancicos. También habla del uso de música popular (nueva ola).
4	23/10/18	C.M.	F	Andahuaylas	Rural	0	Afirma que no se usaban canciones para que los niños duerman. Eso vendría ser algo de las ciudades
5	23/10/18	V.T.	M	Aymaraes	Urbano	0	No afirmó el uso de canciones de cuna. Sin embargo, hizo mayor énfasis en los procesos de crianza de niños. Único dato interesante: él no estuvo a cargo de los niños por trabajo. Lo realizó su esposa.
6	23/10/18	R.A.	F	Aymaraes	Urbano	1	Cantó <i>Duérmeme mi niño, duérmeme mi sol</i> . Más sin intención rítmica o melódica. Afirma que nunca tuvo ella un repertorio para sus hijos.
7	23/10/18	(No deseó firmar hoja de autorización de entrevista)	F	Aymaraes	Urbano	0	Al escuchar el tema de investigación informó que no usaban canciones. Esta información no será tomada dado que no fue dada dentro del marco de una entrevista consentida y también al considerar la actitud del individuo frente a la investigación.
8	23/10/18	M.N.	F	Aymaraes	Urbano	0	Mencionó que canta <i>Duérmeme mi niño, duérmeme mi sol</i> . Mas sin intención rítmica o melódica.
9	23/10/18	E.Q.	F	Aymaraes	Urbano	3	Entre las canciones cantadas menciona <i>Duérmeme mi niño, duérmeme mi sol</i> .

ENTREVISTAS	Fecha	Nombre (Iniciales)	Género	Provincia	Rural/Urbano	Nº Canciones Recopiladas	Observaciones
10	23/10/18	T.G.	F	Aymaraes	Urbano	4	Su madre fue profesora y usó muchas canciones del ámbito educativo como canciones de cuna en el hogar. Una de las canciones interpretada es cantado-hablada y presenta una dirección de alturas en las frecuencias empleadas. Entrevista no finalizada por falta de recurso tiempo.
11	23/10/18	R.S.	F	Aymaraes	Urbano	0	Afirma que hay canciones en quechua que cantaban señoras de la puna a quienes se les pagaba para que ayuden en la crianza de los niños. Sin embargo, no las recuerda. Lo que si había, menciona, eran cuentos. Da otros datos de como era la crianza de los bebés.
12	30/10/18	L.A.	F	Antabamba	Urbano	0	Afirma que si usaban las canciones de cuna con fines de adormecimiento de los niños. Sin embargo, no recuerda ninguna.
13	30/10/18	T.G.	F	Aymaraes	Urbano	10	Continuación de primera entrevista.