

Madres y monstruos: imágenes de violencia y muerte en las canciones de cuna como expresión del trabajo reproductivo*

Àngels Asensi Soto**

[RESUMEN]

Este artículo es parte de un proyecto de investigación que examina la ambivalencia entre lo vital y lo letal inherente a las canciones de cuna y la experiencia materna, enfocándose en los símbolos amenazantes y violentos presentes en estas melodías. A través del análisis sociológico de los sistemas de discurso, que incluye análisis de contenido y el análisis crítico del discurso (ACD), se exploran nanas de amenaza e imágenes violentas para investigar cómo estos elementos reflejan los sentimientos negativos de madres y cuidadoras, convirtiendo las canciones de cuna en un testimonio histórico, musicológico y literario del trabajo reproductivo y la ambivalencia emocional materna. Se investigan cuatro dimensiones clave: la simbología amenazante a través de monstruos y animales, la violencia explícita en la lírica de las nanas, lo letal en lo vital más allá del ritual de protección y la canción de cuna como lamento del trabajo reproductivo. Este artículo ofrece una nueva perspectiva sobre la literatura popular de arrullo y el significado de sus símbolos, destacando la relevancia de las canciones de cuna como un testimonio de la expresión artística histórica del trabajo reproductivo de la mujer y su ambivalencia emocional en la maternidad.

Palabras clave: canción de cuna; amenaza; violencia; trabajo reproductivo; maternidad.

Doi 10.11144/javeriana.mavae20-2.mitr
Fecha de recepción: 4 de septiembre de 2024
Fecha de aceptación: 3 de marzo de 2025
Disponible en línea: 1 de julio de 2025

* Artículo de investigación, resultado de tesis de grado.

* ** Graduada en Educación Social por la Universidad de Valencia y la Universidad de Granada. Graduada en Interpretación Musical por la Escuela Superior de Música de Alto Rendimiento en Valencia, especializándose en *violoncello*. Máster en Literatura y Artes Contemporáneas por la Universidad de Maastricht. Actualmente, se dedica a la música, la mediación artística y la investigación, áreas en las cuales trabaja la sociología de la música a través del estudio de territorios sonoros, música tradicional y memoria sonora y feminismo interseccional aplicado a la música.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0952-513X>
Correo electrónico: angels.asensi@esmarmusic.com



CÓMO CITAR:

Asensi Soto, Àngels. 2025. "Madres y monstruos: imágenes de violencia y muerte en las canciones de cuna como expresión del trabajo reproductivo". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 20 (2): 54-71. <https://doi.10.11144/javeriana.mavae20-2.mitr>

Mothers and monsters: images of violence and death as expressions of reproductive work in nursery rhymes

Mães e monstros: imagens de violência e morte nas cantigas de ninar como expressão do trabalho reprodutivo

[ABSTRACT]

This article is part of a research project which examines the ambivalence between the vital and the lethal inherent to nursery rhymes and the maternal experience, focusing on the threatening and violent symbols of these melodies. Through the sociological analysis of discourse systems, which includes content analysis and critical discourse analysis (CDA), we explore threatening lullabies and violent images to investigate how these elements reflect the negative feelings of mothers and caretakers, transforming nursery rhymes in an historical, museological and literary work around reproductive work and the emotional ambivalence of maternal emotions. Four key dimensions are investigated: the threatening symbolism through monsters and animals, the explicit violence in the lyrics of the lullabies, the lethal in the vital beyond the ritual of protection and the nursery rhyme as a lament of reproductive work. This article offers a new perspective about popular lullaby literature and the meaning of its symbols, highlighting the relevance of nursery rhymes as a testimony of the historical artistic expression of women's reproductive work and their emotional ambivalence in motherhood.

Key words: nursery rhymes; threat; violence; reproductive work; motherhood.

[RESUMO]

Este artigo faz parte de um projeto de pesquisa que examina a ambivalência entre o vital e o letal inerente às ninas e a experiência materna, se focando nos símbolos ameaçadores e violentos presentes nestas cantigas. Por meio de uma análise sociológica dos sistemas de discurso, incluindo análise de conteúdo e análise crítica do discurso (ACD), ninas de ameaça e imagens violentas são exploradas para pesquisar como esses elementos refletem sentimentos negativos de mães e cuidadoras, tornando as cantigas de ninar em depoimento histórico, musicológico e literário do trabalho reprodutivo e da ambivalência emocional materna. Quatro dimensões chave são pesquisadas: a simbologia ameaçadora por meio de monstros e animais, a violência explícita na lírica das ninas, o letal no vital mais além do ritual de proteção e a canção de ninar como lamento pelo trabalho reprodutivo. Este artigo oferece uma nova perspectiva sobre a literatura popular de acalanto e o significado dos seus símbolos, destacando a relevância das canções de ninar como testemunho da expressão artística histórica do trabalho reprodutivo da mulher e sua ambivalência emocional na maternidade.

Palavras-chave: cantiga de ninar; ameaça; violência; trabalho reprodutivo; maternidade.

Introducción a las nanas: entre el arrullo y la amenaza

> Las canciones de cuna o nanas son un legado cultural que ha perdurado a lo largo de los siglos, transmitido de generación en generación a través de la tradición oral. Estas melodías, caracterizadas por su tempo lento, palabras desglosadas y un ritmo balanceante, han sido utilizadas en diversas culturas como una herramienta clave para inducir el sueño en los niños y calmarlos, sincronizando su ritmo cardíaco con el compás de la canción (Riera 2009; Tejero Robledo 2002; Valbuena Sarmiento 2004).

Históricamente, el rol de cantar nanas ha sido asumido predominantemente por las mujeres, quienes han desempeñado la función de arrulladoras en la estructura familiar y comunitaria. Según Valbuena Sarmiento (2004), las madres han ido “cantando el sueño del niño y dejando sentir su presencia, aun en aquellos casos en que esa presencia no esté explicitada en el texto” (323). Este papel de las mujeres como las principales intérpretes de las canciones de cuna está profundamente enraizado en su función histórica como cuidadoras y reproductoras, vinculando la maternidad con un destino social impuesto (Beauvoir 1949). En muchas sociedades, la maternidad ha sido considerada no solo una función biológica, sino también una responsabilidad social y cultural, en la que el acto de cuidar y consolar a los niños se convierte en una extensión natural de su identidad femenina.

A nivel rítmico, las canciones de cuna se caracterizan por un compás de 6 por 8, que recuerda el balanceo por su carácter binario. Este balanceo calma al bebé porque replica el movimiento que este experimenta en el vientre de la madre cuando se mueve (Valbuena Sarmiento 2004), y así se establece una conexión con su primera consciencia de vida. Este movimiento repetitivo en el ritmo se extrapola también al contenido de las canciones, cuyos versos suelen ser breves y contener palabras que se repiten, y onomatopeyas, como “nana”, “ea”, “ronrón”, “arrrró”, “dodo”, “ra ra re”, tal como podemos observar en distintas antologías (Riera 2009; Tejero Robledo 2002), que son también repetitivas en su composición, pues se forman por sílabas iguales. El tempo, por otro lado, sigue el del latido del pulso cardíaco, o busca reducirlo al del estado de somnolencia (72-76 latidos por minuto) o al de sueño (50 latidos por minuto), según Valbuena Sarmiento (2004).

Pero no todas las nanas son dulces. No es raro escuchar canciones de cuna tradicionales en las que aparece un coco, diablo blanco, hombre del saco o lobo. De hecho, una gran parte de las canciones de cuna recogidas en diversas antologías, bases de datos y estudios (Cerrillo 2007; “Contact” 2025; Del Guidice 1988; Opie y Opie 1997; Orta Velázquez 1984; Verbeek

2007; Wells 1997; Yupanqui 1963) contienen amenazas dirigidas a los pequeños oyentes, ya sea de manera explícita o mediante símbolos y figuras monstruosas.

Este estudio se adentra en la génesis de la vida y en la forma más primigenia de expresión artística ligada a este momento: la canción de cuna. En este contexto, exploramos cómo estas melodías, que aparentemente buscan la paz y el descanso del infante, también evocan la muerte y el peligro. La nana se convierte en el sonido de la germinación que, paradójicamente, invoca la destrucción. En estas canciones, se libran forcejeos simbólicos entre la vida y la muerte no solo del hijo, sino también de la madre, en un diálogo silencioso que transcurre en la frontera entre ambos estados.

Estas prácticas artísticas, históricamente feminizadas, presentan amenazas e imágenes de muerte desde el primer testimonio que tenemos de estos cantos. En Nippur, antigua ciudad sumeria, se halló una tablilla de barro, de cuatro mil años de antigüedad, con una canción de cuna grabada. En ella aparece el Kusarikkum, un espíritu medio humano-medio búfalo que protege la casa y a quien el bebé hará enfadar si lo despierta con sus lloros, llegando, incluso, a comerse al pequeño (Kramer 2022; Perry 2013). Este sentido ritual y protector frente a espíritus malignos, que encontramos también en su evolución histórica en el antiguo Egipto o el mundo grecorromano (Frankfurter 2015), es evocado, sin embargo, por la propia madre, quien inventa y transmite estas letras.

En la nana, es la madre quien establece este contacto entre lo vital y lo letal. La que da la vida al bebé y amenaza con quitársela. Es la misma madre quien invoca estos monstruos con sus palabras y la que protege al niño de su alcance, arrullándole y calmando sus miedos. Como afirma Cerrillo (2007, 336), en la nana encontramos la síntesis del amor filial y del miedo provocado, del cariño y la amenaza. Esta dualidad vida-muerte creada por la madre es estudiada por Pryor (2020) en su investigación sobre la canción de cuna como “forma expresiva que surge [...] como narrativa entre la natalidad y la mortalidad” (1). La autora entiende este género como una “narrativa de vida y muerte, de alegría y lamento, salvación y sufrimiento” (10), pero lo hace desde un punto de vista de esperanza humana en el encuentro relacional entre dos seres, como expresión de humanidad compartida y de los ciclos inevitables de existencia. Sin embargo, no indaga por qué la madre evoca estas imágenes de muerte más allá de los motivos ligados a la mortalidad infantil en la edad media (3). En este punto, la perspectiva de Parker (1995) sobre la ambivalencia materna es clave para entender esta dualidad, que llevaremos a su extremo al brindar la teoría feminista del trabajo reproductivo en el estudio. Para esta autora, la experiencia psicológica y emocional de la maternidad es ambivalente, pues existe una tensión entre el amor hacia el hijo y los sentimientos de frustración, agotamiento o, incluso, resentimiento.

En el marco de las canciones de cuna, Bridges (1999), García Lorca (1928), Pester (2016), Warner (1998) y Spitz (1979) establecen esta conexión, afirmando que estos símbolos reflejan los dolores y las ansiedades de las madres. Para Warner (1998), “las canciones apaciguan a la cantante; expresan las dificultades de la maternidad y, lejos de difundir una ideología sentimental de unión dichosa, captan la tensión y el agotamiento de la dependencia” (110). Este conocimiento nos lleva a considerar la carga histórica del trabajo reproductivo, un rol que ha sido transmitido de generación en generación y que, a menudo, ha carecido de un espacio seguro de expresión para las mujeres. En este sentido, la intervención de la poeta Holly Pester en *The Restless Compendium* (2016) es un punto de partida clave para emprender este estudio sobre la consideración de las canciones de cuna como canciones de trabajo reproductivo. La autora se basa en la idea de que, “como cualquier canción de marcha, los ritmos de su cuerpo y el tempo de la canción, meciendo y sacudiendo al bebé para que se duerma, coordinan el acto de esfuerzo material (en la escena del trabajo supuestamente inmaterial)” (114), siendo este el único texto que se refiere a las canciones de cuna explícitamente como canciones de trabajo reproductivo. Al respecto, Warner (1998)

escribe que “las canciones de cuna están relacionadas con las canciones de trabajo” (95), pero no las considera como tal, resulta esencial realizar un análisis crítico de las nanas desde la perspectiva de la teoría feminista del trabajo reproductivo y de cuidados que amplíe esta visión y la justifique (Beauvoir 1949; Federici 2018; Larrañaga et al. 2013; UNDP 2010).

En las nanas, se acompañan nacimientos que, en ocasiones, se ven entrelazados con sentencias de muerte. Este estudio aborda tales cuestiones analizando en este marco la lírica de una selección de canciones de cuna tradicionales en las que se plasman los miedos y las angustias que una madre pudo confesarle a su hija en un lenguaje cifrado. En este estudio, se analiza la dualidad presente en las letras de las nanas, enfocándose en cómo las mujeres históricamente han amenazado a los niños en sus producciones artísticas más cercanas a la maternidad y qué sentido y motivación han tenido estas amenazas. A través de una metodología bibliográfica en cuanto a la recogida de información y un análisis sociológico de los sistemas de discurso en los resultados, se estudian letras de diversas partes del mundo, momentos históricos y culturas, y se investiga cómo estas dinámicas de protección y peligro se relacionan con los sentimientos ambivalentes de la maternidad y el trabajo reproductivo, el cariño y el agotamiento, así como, eventualmente, la vida y la muerte.

Canciones de cuna y trabajo reproductivo: un enfoque crítico y sociológico

La metodología utilizada ha sido la investigación cualitativa, a través de técnicas de recogida de información documental o bibliográfica y de análisis de resultados derivadas de la sociología crítica y centradas en este caso en los sistemas del discurso. Esta investigación se inscribe, por tanto, en la línea de trabajo de análisis sociológico del sistema de discursos (ASSD). Además, se ha utilizado la metodología de la recopilación documental, concretamente la revisión bibliográfica de manera teórico-argumentativa en los resultados.

El ASSD es una técnica de análisis multidimensional que consta del siguiente conjunto de métodos y técnicas de trabajo (Paillé y Muchielli 2012): análisis de contenido, centrado en la palabra como unidad de análisis; análisis temático, que sintetiza los temas presentes en un corpus; análisis por categorías, que clasifica el texto, agrupando bajo una denominación contenidos que se refieren al mismo fenómeno; análisis estructural, que implica la segmentación del texto en unidades mínimas de sentido y busca el sistema de relaciones que otorga sentido al conjunto de unidades, y el análisis crítico del discurso (ACD), que considera que el sentido de este viene dado por las posiciones de poder que ocupan los productores de los discursos. En este sentido, y como señala Wodak y Meyer (2003), “para el análisis crítico del discurso, el lenguaje carece de poder propio, obtiene su poder por el uso que las personas hacen de él” (30). Desde este punto de vista, y a diferencia del análisis estructural anterior, el ACD se decanta por una aproximación más contextual alrededor de los textos.

En el caso de este estudio, he utilizado principalmente dos tipos de análisis en el ASSD: el análisis de contenido, con enfoque en el material léxico de las canciones de cuna y con énfasis en aquellos que contienen amenazas y referencias a la muerte del niño tanto implícitas como explícitas, y el ACD, al destacar el sentido hipnótico-ritual de estos cantos y matizarlo con base en la teoría feminista, relacionándolo con la expresión del dolor materno (Beauvoir 1949; Federici 2018; Larrañaga et al. 2013; Murillo 1996; Parker 1995 UNDP 2010), mediante ejemplos concretos culturalmente situados. En este punto, se aborda la política contingente de la canción de cuna y su vinculación con el trabajo reproductivo, que queda invisibilizado por las relaciones de poder y dominación patriarcales, explorando los principios del cuidado desde la perspectiva de la teoría feminista y analizando referencias concretas de canciones de cuna en las que las mujeres explicitan en sus letras la relación entre el cuidado de los niños y el trabajo reproductivo.

Cocos, cangrejos y otros monstruos

Las canciones de cuna poseen una riqueza simbólica que va mucho más allá de su función aparente de calmar a los bebés y ayudarlos a conciliar el sueño, motivación a la que algunos autores, como Castro (2021), limitan la función de las nanas. Uno de los elementos más desconcertantes en estas melodías es la presencia de figuras amenazantes, cuestión que ha sido relativamente estudiada en amplitud (Bridges 1999; Frankfurter 2015; García Lorca 1928; Perry 2013; Pester 2016; Spitz 1979; Warner 1998). Según estos autores, las amenazas reflejan desde el imaginario colectivo de cada cultura y su contexto histórico, geográfico y sociocultural (Spitz 1979; Valbuena Sarmiento 2004), hasta las ansiedades, los miedos y las frustraciones de la madre (Bridges 1999; García Lorca 1928; Pester 2016; Spitz 1979; Warner 1998), pasando por una invocación de lo oscuro para desterrar el miedo a la oscuridad (Perry 2013), o para proteger al niño contra espíritus malignos (Farber 1990; Frankfurter 2015).

Siguiendo con la línea de estudio que afirma que las amenazas son alusiones mitológicas de la cultura en la que se inscribe el canto, observamos, por ejemplo, cómo en las canciones de cuna alemanas y de países cercanos se encuentra la figura del Sandmann, o hombre de arena, un personaje que ha trascendido desde la tradición oral hasta convertirse en una figura concreta a partir del cuento “Der Sandmann” de Hoffmann (2021 [1818]). En este relato, el Sandmann es descrito como un ser mitológico que arroja arena en los ojos de los niños y, si no se duermen, se les caerán los ojos:

El Sandmann está aquí,
¡El Sandmann está aquí!
Tiene una bella arena blanca,
Y todos los niños le conocen bien.
El Sandmann está aquí,
¡El Sandmann está aquí!
Aquí está ya mirando a través de la ventana
A todos los queridos niños pequeños.¹ (“Contact” 2025)

Otro ejemplo notable es el Hombre del Saco, o Boogiemán, una figura de amenaza tradicional de la literatura infantil de diversas culturas, especialmente, en el mundo anglosajón. Este personaje deambula por las calles al anochecer en busca de niños desobedientes para llevárselos en un gran saco:

Si un Bogeyman viniera por la noche
Cuando estás acostado en la cama sin una luz
Los ojos como platos de tanto miedo que tienes
¿cómo ibas a querer ser una bebé?² (“Contact” 2025)

Si bien el elemento explícito amenazante cambia de forma en cada zona, sufre también de procesos e influencias coloniales en las relaciones transculturales de las canciones tradicionales, como en el caso de la presencia de la figura del Coco en países de habla hispana y del Bicho Papao en Portugal y Brasil. No obstante, se adapta al contexto sociocultural de la zona donde se profesa, utilizando los monstruos y las figuras de amenaza de sus tradiciones populares en las letras de las canciones de arrullo.

Tutú Marambá, não venhas mais pra cá
Que o pobre menino não vai poder dormir
Tutú Marambá, não venhas mais pra cá
Que o pai da criança te manda matar
Que o pai da criança te manda matar³

Duérmete, mi niño,
y duérmete ya,
porque viene el coco
y te comerá.⁴ (Orta Velázquez 1984, 28)

Un caso a destacar es el de las canciones de cuna latinoamericanas, donde el *diablo* o *mandinga blanco* supone una amenaza constante en el imaginario de las nanas, lo que refleja la intersección de las dinámicas raciales y coloniales en la región:

Duerme, duerme, negrito
Que tu mama está en el campo, negrito
Duerme, duerme, mobila
Que tu mama está en el campo, negrito
Te va a traer codornices para ti
Te va a traer rica fruta para ti
Te va a traer carne de cerdo para ti
Te va a traer muchas cosas para ti
Y si el negro no se duerme
Viene el diablo blanco
Y, ¡zas!, le come la patita.⁵

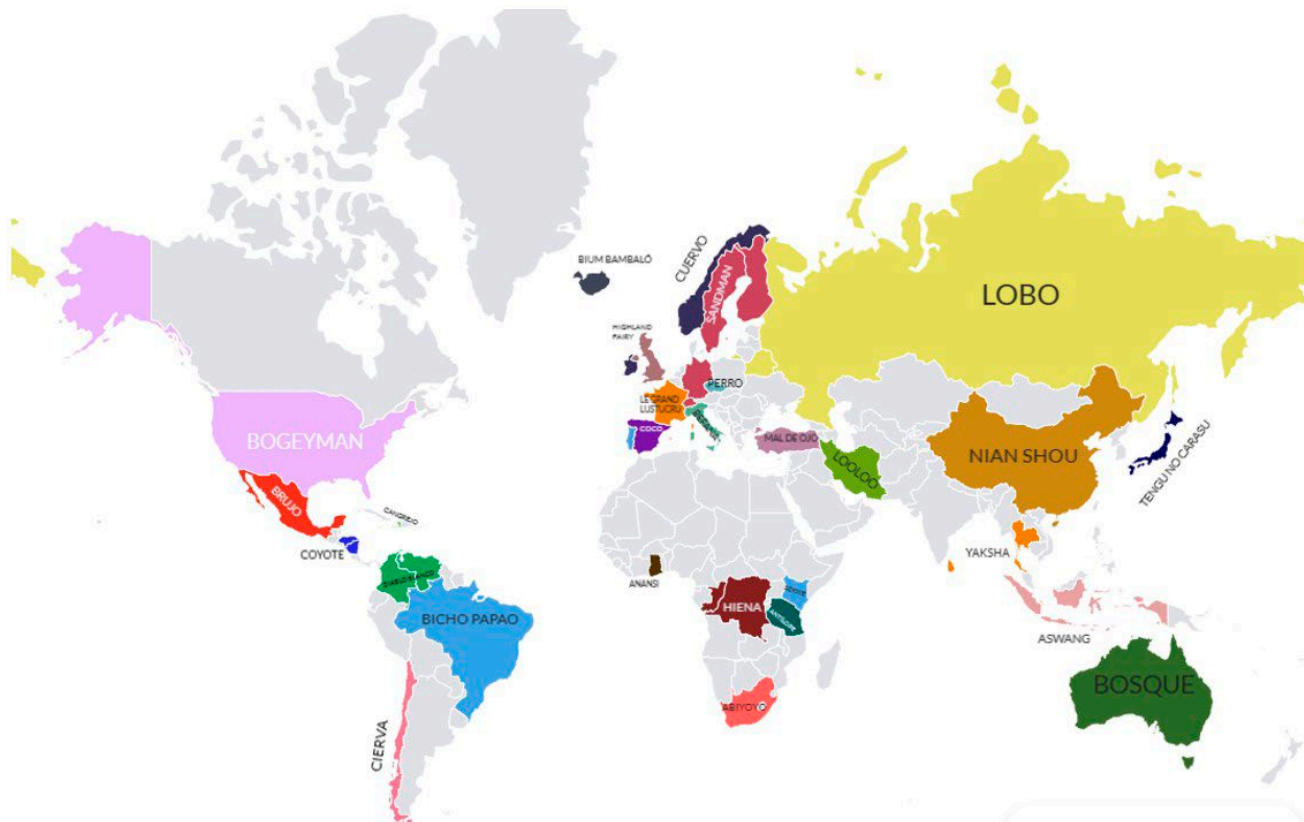
El uso de símbolos de amenaza en las canciones de cuna no se limita, sin embargo, a figuras mitológicas o de origen literario. En muchas culturas, los animales autóctonos que representan una amenaza real para los infantes también se incorporan en estas canciones. Así, en Noruega e Irlanda, encontramos cuervos; en Centroamérica, el coyote; en países eslavos, el lobo; en África Central, la hiena y el antílope, y en Haití, el cangrejo, o, incluso, la “zorra pelá” en Colombia, como nos muestran Los Corraleros de Majagual (1968) con su “Duérmete niño”. Todos ellos representan peligros que, aunque simbólicos en el contexto de las canciones, tienen un fundamento en la realidad cotidiana de estos lugares:

Dormir dormir dormir
No te acuestes cerca de la cama,
de lo contrario, vendrá
un lobo gris y te morderá.⁶ (“Contact” 2025)

Duerme el pequeño de mami
Duerme pequeño de mami,
Si no duermes, el cangrejo te comerá
Si no duermes, el cangrejo te comerá.
Tu mamá no está, fue al mercado,
Tu papá no está, se fue al río,
Si no duermes, el cangrejo te comerá
Si no duermes, el cangrejo te comerá.
Duerme pequeña, el cangrejo está en el gumbo
Duerme, pequeña, el cangrejo está en el gumbo.⁷ (“Contact” 2025)

Observamos, por tanto, que los símbolos de amenaza en la literatura de arrullo son un constante histórico y geográfico, que toma formas distintas, pero siempre manteniendo el sentido violento de la amenaza evocado por la propia madre (figura 1).

La presencia global de figuras de amenaza en las canciones de cuna no es solo una cuestión de literalidad, sino que está profundamente ligada a su simbolismo. Estas canciones utilizan el lenguaje de manera que permite interpretaciones tanto denotativas (por ejemplo, en las alusiones al sueño) como connotativas (por ejemplo, en los elementos que analizamos). Es en esta última en la que la palabra se entrelaza con su simbología y se vuelve ambivalente, siendo más que sencillos y dulces cantos para dormir a los bebés.



Pondré al bebé feo en la tabla de cortar y otras violencias en las nanas



Figura 1. Mapa de símbolos de amenaza en las nanas a nivel global

Más allá de las amenazas que aparecen universalmente en este género lírico-musical, existen amenazas en las nanas que no se limitan a símbolos, sino que aparecen de forma explícita, en alusiones a deseos de violencia y muerte hacia el bebé al que se le está cantando. La presencia de estas referencias a la muerte y la violencia en las canciones de cuna convierten este género en un reflejo de la ambivalencia emocional de los sentimientos maternos (Parker 1995), que ha de ser entendida más allá de su clasificación general como canción infantil (Opie y Opie 1997). Esto implica centrarse en la emisora, creadora y intérprete de estas melodías como figura clave en el sentido y contenido de sus letras, y, por tanto, en aquello que pretende expresar, que, paradójicamente, en el momento vital en el que se encuentra, como creadora de vida y ser cercano al nacimiento de una nueva vida, evoca escenarios de muerte. Esto se relaciona íntimamente con las demandas de Parker (1995), autora que critica cómo la sociedad respecto de la maternidad suele dejar de lado las necesidades emocionales de la madre y se enfoca solo en las del niño, obviando que la maternidad implica emociones negativas al traer consigo fatiga, frustración, sacrificios y pérdida de autonomía. Esta ambivalencia emocional de la maternidad justificaría la presencia de amenazas y violencia en las canciones de cuna.

Este es el caso de algunas variantes de las nanas italianas conocidas como *ninna nanna*, en las que existen referencias a violencia hacia el niño o, incluso, su muerte. Como hemos observado, mayoritariamente se acude a figuras externas de amenaza, pero, en este caso, es la madre la que canta sobre la violencia que ella misma ejercería sobre su hijo, explicitando así su sufrimiento y exasperación como madre cuando habla sobre “la paciencia que tiene”.

Ninna oh ninna oh
 Qué paciencia tengo yo
 Te estamparía contra el armario
 Ohò! Ohò! Ohò!® (Del Guidice 1988)

También la conocida nana en lengua inglesa *rock-a-bye* o *hush-a-bye* muestra una situación violenta para el pequeño que está en la cuna: se rompe una rama del árbol donde se encuentra y el niño cae.

Hush-a-bye, bebé, en la copa del árbol,
 Cuando sopla el viento, la cuna se mecerá,
 Cuando la rama se rompa, la cuna caerá,
 Y abajo vendrá el bebé, con cuna y todo.⁹ (Opie y Opie 1997)

Este ejemplo es todavía más extremo, y corresponde al registro de Wells (1997) sobre las canciones de niñeras japonesas esclavizadas. Muchas canciones de cuna tradicionales japonesas fueron compuestas por adolescentes que trabajaban como niñeras. Se trataba de un trabajo de esclavitud y las canciones expresan su tristeza, soledad y desesperación.

El cuidado de bebés es un trabajo duro. Después de esta temporada,
 Copos de nieve caerán. El bebé llorará. Yo-ho-ho
 Ve a dormir. Ten un buen sueño.
 Cuando lloras, eres feo. Yo-ho-ho
 Pondré al bebé feo en la tabla de cortar.
 Te cortaré como corto un manojo de verduras verdes. Yo-ho-ho
 Te cortaré. Te picaré. Te freiré en aceite.
 Haré velas con la carne frita
 e iluminaré las esquinas de las calles. Yo-ho-ho
 Los transeúntes rezarán por ti.
 Tus padres derramarán lágrimas de sangre. Yo-ho-ho.¹⁰ (Wells 1997)

Observamos, por tanto, cómo las amenazas en las canciones de cuna no se limitan solo a estos elementos externos, como monstruos o animales peligrosos. Las madres son las que invocan estos monstruos y situaciones amenazantes y violentas, evocando un poder ambivalente que oscila entre la protección y el peligro. En este punto, las canciones de cuna se convierten en un espacio sonoro donde lo vital y lo letal se entrelazan, donde el deseo de protección del niño se entremezcla con deseos de huida de la maternidad de la madre o trabajadora de cuidados.

Las amenazas y la violencia en las nanas pueden parecer chocantes desde una perspectiva moderna, pero su presencia sugiere que estas canciones han funcionado en múltiples niveles. La violencia descrita no necesariamente implica un deseo real de dañar al niño, sino que puede ser una forma de externalizar el estrés o la angustia que históricamente han soportado las madres y cuidadoras. Estas expresiones pueden simbolizar sentimientos de impotencia, agotamiento y desesperanza que las madres o cuidadoras experimentan, y que van más allá de un sentido ritual o protector frente a creencias religiosas o posibles amenazas reales.

Si esto fuera así, las amenazas quedarían en las manos de los monstruos o espíritus y de los animales peligrosos. Sin embargo, las nanas en las que las madres sitúan a sus propios hijos en una situación de peligro evidencian que, más allá del miedo que puedan tener a que la muerte y el peligro acechen a sus hijos, existen sentimientos de desesperación, necesidad de desahogo e, incluso, rechazo a sus hijos cuando no dejan de llorar o suponen una carga exasperante, resultados que alinean con las afirmaciones de Spitz (1979), García Lorca (1928), Warner (1998), Bridges (1999) y Pester (2016) sobre los monstruos en las nanas como expresión de preocupaciones maternas.

Lo letal en lo vital: más allá del ritual de protección

Perry (2013) señala que la nana debe su uso a acostar al bebé para desterrar el miedo a la oscuridad, centrándose en el contexto nocturno de canción para *hacer dormir* al niño, aduciendo que se trata de la oscuridad y sus posibles peligros, lo que crea una tendencia a la creación de figuras amenazantes y *oscuras* en las nanas, una simple relación literal-contextual que no radica en ninguna inquietud personal de la emisora. Contrariamente a estos estudios, Farber (1990) afirma que en las nanas babilonias el bebé se describía como acostumbrado a la oscuridad del útero, y que el lloro que se pretende frenar con los cantos maternos se produce de hecho cuando el bebé se asusta por la luz solar.

Las investigaciones en torno a estas primeras nanas sugieren que presentaban amenazas y símbolos oscuros (Frankfurter 2015; Perry 2013), así como una sensación hipnotizante del ritmo y la repetitividad que caracteriza las canciones de cuna, como parte del ritual de protección que las madres llevaban a cabo para sus hijos, referenciando los propios peligros en los cantos que profesaban, como el citado espíritu Kusarikkum. Farber (1990) habla de la razón que vuelve necesario el *encantamiento* en esta literatura, y se refiere a cómo afecta a los padres, resaltando que esto solo se vuelve verdaderamente serio cuando alcanza a los dioses de la casa, los espíritus protectores. Su estudio, que enfatiza el componente ritual y mágico de las canciones de cuna, pasa por las preocupaciones maternas como una motivación primera que solo se vuelve necesaria cuando implica a deidades.

Si bien es remarcable que este autor haya entendido el sentido hipnótico-ritual desde las preocupaciones *paternas*, no lo entiende como un hecho central, sino más bien vehicular de una expresión e inquietud religiosa. Esta forma de significar la simbología amenazante tiene un sentido histórico, pero no deja de estar sesgada en cuanto a la interpretación que se le realiza. Se trata de una interpretación que, a pesar de llevarse a cabo desde la madre hacia la hija, se centra en el niño y su necesidad de protección, que, siendo proveída por su madre, esta adquiere un rol de cuidado para su hijo desde la motivación religiosa, tornándose un ser para otros (Beauvoir 1949), así como siendo desvinculada de sus preocupaciones y necesidades personales, y mostrándose enteramente como un ser instrumental entre la protección religiosa y el niño, cuestión que se torna todavía más problemática si reconocemos que las canciones de cuna se cantan y componen históricamente por mujeres, por su rol de madres y cuidadoras.

Beauvoir (1949) habla de este rol de la madre como instrumento bajo la dependencia de su Dios. En este sentido, afirma:

El temor a Dios sofocará en la oprimida toda veleidad de rebelión. Se puede apostar por su credulidad. Ante el universo masculino, la mujer adopta una actitud de respeto y de fe [...] Pero, sobre todo, si la mujer se precipita de tan buen grado en la religión, es porque esta viene a colmar una profunda necesidad. (290)

Desde esta perspectiva, incluso, la necesidad de protección del Dios remite al miedo a que esta deidad pueda hacer daño a su hijo, que es prolongación y reflejo de sí misma, por desobedecer llorando o no durmiendo. Sin embargo, aunque sometida por la voluntad de Dios, la mujer encuentra en él una protección. Observamos, por tanto, cómo la justificación mágico-religiosa de las figuras de amenaza de las primeras canciones de cuna son, asimismo, expresión de miedos maternos y necesidad de protección filial, ante cuestiones, como la mortalidad infantil, tal como anticipaba Pryor (2020). En este sentido, los monstruos en los arrullos funcionan como una suerte de antídoto, evocando al *monstruo* para proteger al niño de este.

Pero, este sentido ritual, no está dirigido solo al bebé. La citada sensación hipnotizante del ritmo y la repetitividad típica de las canciones de cuna tiene un efecto catártico en la persona que lo lleva a cabo. Para la madre, igual que para el hijo, este movimiento balanceante puede ser regulador y crear un espacio de seguridad en la intimidad con el hijo, donde, a través del movimiento, el canto y el contenido de sus letras, puede darse una liberación de las emociones negativas, lo que se conoce como catarsis en el mundo del psicoanálisis.

La semióloga y psicoanalista Julia Kristeva (1980) habla de ello en *Desire in Language*: “La mitología pagana es nada más que el ritmo convertido en sustancia: esta otra dimensión del contrato lingüístico o social, esta correa última y primordial que mantiene el cuerpo cerca de la madre antes de que pueda convertirse en un sujeto social que habla” (37).

Desde una perspectiva distinta pero en resonancia, la filósofa María Zambrano (1955) reflexiona en *El hombre y lo divino* sobre el poder de la repetición y su vínculo con lo sagrado. Aunque su uso de los términos *monotonía* y *monodiano* no proviene de un enfoque musicológico, sino más bien del lenguaje filosófico, sus palabras permiten establecer conexiones simbólicas con las nanas estudiadas:

La monotonía, el primero de los caminos abierto a través del tiempo, al que corresponde la monodia del canto primitivo. La monotonía, la repetición de un ritmo o unas palabras, responde también al acoso. Empieza por ser un instigar al dios, un seducir autohechizándose, predisponiéndose para que aparezca una suerte de lenguaje sagrado. Y, en ese lenguaje, la palabra es acción. (77)

En las canciones de cuna, los cantos monódicos primitivos, tanto por su relación con el ciclo de la vida como por su origen, con su repetitividad y sus letras, evocan a un dios, espíritu o ser mitológico, como los monstruos. A su vez, y mientras *hechiza* al pequeño para que conciba el sueño, supone un autohechizo para la madre. En ese punto, en el que ya se ha formado un lenguaje que comunica el cuerpo materno con el filial, la palabra se convierte en una dimensión más de este discurso, un lenguaje explícito para la madre pero desconocido para el pequeño, pues todavía no es capaz de entender el significado de estas palabras.

Warner (1998) refuerza esta afirmación cuando sostiene que la narrativa violenta de la cantante contrasta con la música y la función *principal* de la nana de tranquilizar al bebé, y que es frecuente que las canciones calmen a las madres, expresen las dificultades de la maternidad y capturen la tensión y el agotamiento de la carga psicológica y física de la mujer.

La nana como lamento de trabajo reproductivo

El análisis de las canciones de cuna realizado hasta el momento revela que estos cantos no solo sirven para calmar al bebé, sino que también funcionan como un canal de expresión y catarsis, con el ritmo repetitivo y las letras de carácter oscuro, de las tensiones y dificultades que enfrenta la madre, explicando por qué y cómo se entrelaza la vida y la muerte en estos cantos. Pero, si bien el sentido ritual es inherente a la nana en su dimensión semiótica, la narrativa violenta y las figuras amenazantes que aparecen en las nanas no son evocadas solo para proteger al niño contra ellas, como si de un antídoto se tratase. Las amenazas y situaciones de violencia directa que aparecen en algunas nanas, sin que exista una amenaza externa que pueda poner en peligro al bebé, pueden ser reflejos del malestar, el agotamiento y la frustración derivados del trabajo reproductivo.

Cuando hablamos de trabajo reproductivo, hablamos del trabajo destinado a satisfacer las necesidades de la familia (Larrañaga et al. 2013), realizado sin pago o expectativa de pago (UNDP 2010) y llevado a cabo mayoritariamente por las mujeres. Implica el mantenimiento

de las estructuras sociales y familiares de las cuales depende la labor productiva y también es conocido como reproducción social, bajo la idea de que son las mujeres las que reproducen la fuerza productiva de trabajo (Federici 2018), es decir, dan vida a la fuerza productiva.

Más allá del trabajo en el hogar cargado históricamente por las mujeres, cuando estas han salido al mercado laboral, lo han hecho, en un primer momento, como trabajadoras de cuidados, como enfermeras, niñeras, criadas. De hecho, cuando la idea de trabajo doméstico y de cuidados se ha construido como *trabajo*, lo ha hecho en torno a la actividad remunerada de este tipo de empleo, sobre todo, en mujeres pobres, migrantes o negras (Jabardo 2012), como empleadas domésticas, muchas veces internas, o cuidadoras de niños, así como en otros empleos que impliquen los cuidados ajenos, como la geriatría, trabajos muy vinculados a la vida y a la carga emocional.

En torno a las canciones de cuna, esta realidad ha quedado reflejada en muchas nanas compuestas por criadas y niñeras. Federico García Lorca (1928) afirmó en una conferencia sobre las nanas que estas están inventadas por mujeres pobres y son los cantos de estas mujeres los que llegan a las cunas de las casas ricas, a través de su trabajo como niñeras o nodrizas. Por este motivo, señala, que muchas de estas canciones tienen un tono melancólico. Observamos ejemplos concretos de nanas tristes compuestas por criadas y nodrizas, como las canciones estudiadas por Wells (1997) sobre jóvenes niñeras japonesas:

La criada odia la temporada después de bon
Nieva y el bebé llora.
Este bebé llora todo el tiempo. Este bebé me tira del pelo.
Cada día estoy más delgada de cuidar al bebé.
Quiero ir a casa. Quiero irme de este pueblo.
Allá a lo lejos veo la casa de mis padres.¹¹ (Wells 1997)

O las de esclavas afroamericanas, que han forjado una idea de maternidad negra que sigue en pie hoy día con los trabajos de cuidados realizados principalmente por mujeres migrantes y racializadas (Jabardo 2012), como empleadas domésticas o madres sustitutas en familias blancas.

Mami se fue, me dijo que me quedara,
Y que cuidara bien del bebé.
Me dijo que me quedara y cantara así.
Oh, duerme, bebé.
Oh, cierra los ojos y no llores,
Duerme, bebé.
Porque mami vendrá pronto.
Oh, duerme, bebé.
Taparemos las grietas y coseremos las costuras,
El hombre del saco nunca te atrapará.
Oh, duerme y sueña dulces sueños,
El hombre del saco nunca te atrapará.¹² (Tick y Graaf 2025)

Sin embargo, no solo son las trabajadoras de cuidados remuneradas, esclavizadas o explotadas las que hablan de cuidar bebés como un trabajo en sus textos. También lo son las madres que cuidan de sus propios hijos. Existen canciones de cuna registradas que muestran en sus letras la autopercepción de las madres como trabajadoras reproductivas:

En el momento de esforzarse, es un trabajo ser mujer
Ser dulce es un trabajo, owe
Que dejes de llorar, un trabajo, owe
Que te calmes, es un trabajo, hoy
Yo lloro, es un trabajo, hoy¹³ (Verbeek 2007)

O otras canciones en las que la madre expresa el dolor y la falta de libertad que vive, como en esta nana sefardí:

Duerme, duerme, mi angélico,
Hijico chico de tu nación,
Criatura de Sión.
No conoces la dolor,
¿en qué nombre, ah,
Me demandas
Porque no canto yo?
Acortaron las mis alas
Y mi voz amudició.
Ah, el mundo del dolor.
Duerme, duerme,
Criatura de Sión.¹⁴ (Tejero Robledo 2002)

Observamos, por tanto, cómo las amenazas e imágenes de dolor y violencia presentes en las nanas responden a una forma de verbalizar los miedos y las frustraciones de la madre o mujer en función de cuidados. De esta manera, la cuestión feminizada tiene expresiones de su subalternidad universales, pero culturalmente situadas, que difieren según el contexto cultural en el que se inscriben, como el miedo al *diablo blanco* en países racializados y colonizados, si bien siendo todas ellas expresión de la otredad femenina y “lamento del trabajo reproductivo”, como afirma Pester (2016, 114).

Estas letras reflejan cómo el trabajo reproductivo, que incluye la crianza y el cuidado, puede ser una carga tal que necesite ser expresada, llegando hasta el punto de expresión de deseos de asesinato y muerte (Del Guidice 1988). En este punto, las canciones de cuna han sido el lienzo perfecto para compartir estos sentimientos negativos, y han llegado hasta nuestros días como testimonios históricos del trabajo reproductivo de las mujeres y su ambivalencia emocional hacia los hijos.

A modo de cierre: hacia un nuevo entender de las nanas

Este estudio mostró cómo las canciones de cuna, lejos de ser simples melodías para adormecer a los bebés, revelan una compleja riqueza simbólica que refleja las emociones y tensiones internas de las madres y cuidadoras. La presencia de figuras amenazantes, así como amenazas explícitas e imágenes de violencia directa en estas canciones, sugiere que, más allá de su propósito de protección y consuelo, las nanas también funcionan como un espacio donde las madres pueden externalizar sus propios miedos, agotamiento y angustia, que interseccionan con el contexto tomando distintas formas con la realidad de cada cultura en las que se inscribe su composición y difusión.

El lenguaje literario de estas producciones artísticas tiene sentido solo para ellas, las madres y trabajadoras de cuidados que crearon estas letras. Su significado no llega a nadie más que a las propias emisoras, por la incapacidad de los bebés de entender la narrativa y los símbolos de las nanas a tan temprana edad, por lo que la expresión de estas letras se convierte en un espacio seguro donde las mujeres pueden verbalizar sus emociones, miedos, frustraciones y el agotamiento que conlleva su rol, que de otro modo permanecerían reprimidos.

La naturaleza privada y casi secreta de estas expresiones emocionales hace que el trabajo reproductivo, a menudo invisibilizado y no reconocido, encuentre en las nanas un medio artístico y simbólico para liberar tensiones y hacer visible, aunque sea de manera velada, el peso emocional que conlleva. La carga emocional del trabajo reproductivo expresado en

las nanas se convierte en un acto de comunicación unidireccional, una suerte de soliloquio materno, en el que las trabajadoras de cuidados procesan sus experiencias y emociones sin esperar una respuesta, reflejando también así la soledad y el aislamiento que a menudo acompaña estas labores.

Estas canciones reflejan la realidad del trabajo reproductivo, un trabajo feminizado. En el caso de los ejemplos de arrullos compuestos por niñeras, criadas y mujeres esclavizadas, muestra cómo este trabajo, cuando se ha concebido como tal, ha recaído y sigue haciéndolo en mujeres pobres, migrantes y racializadas. Asimismo, incluso, las madres que cuidan de sus propios hijos expresan en las nanas su percepción de la maternidad como una forma de trabajo, a menudo cargada de dolor y falta de libertad, reflejando la ambivalencia emocional de la maternidad y el trabajo de cuidados.

Además de las letras, hemos visto cómo la repetitividad y el ritmo hipnótico de las canciones de cuna son clave para inducir el sueño en los bebés, pero también tienen un efecto catártico en las madres. La regulación emocional, que se da con la repetitividad rítmica en el movimiento corporal y la palabra, permite liberar emociones negativas y crear un espacio de seguridad en la intimidad con su hijo. Este proceso, que conecta el cuerpo materno con el filial, supone una especie de autohechizo también para la madre.

Estas canciones, que han perdurado a lo largo del tiempo, son testigos históricos de la subalternidad femenina y del peso del trabajo reproductivo, así como testimonio de la resistencia de las mujeres para articular sus experiencias y emociones a través de estos cantos. Por ello, este legado poético-musical adquiere una importancia crucial en los estudios de género y la antropología cultural, ofreciendo una testimonio histórico único de la expresión artística de la mujer de clase trabajadora no necesariamente alfabetizada, pero también en los estudios literarios y musicológicos, por su capacidad para ofrecer una comprensión más profunda de cómo las canciones de cuna reflejan y transmiten las estructuras de poder, los roles de género y las dinámicas de cuidado, lo que abre la ventana a una intersección de la musicología historicista con una visión crítica, decolonial y feminista.

Encontramos en las nanas un espacio sonoro donde se entrelazan lo vital y lo letal, lo protector y lo amenazante, y una herramienta para expresar las experiencias complejas y ambivalentes de la maternidad. Una forma que emerge de la germinación e invoca la destrucción, que reside en la frontera entre la vida y la muerte. Un lamento del engendrar, del cuidar, del existir como madre y como mujer. Un soliloquio que habla de los deseos más oscuros de quien ama, pero quien también soporta, carga y sufre. Un grito de desesperación. Una canción de trabajo reproductivo.

[NOTAS]

1. Traducción de canción de cuna tradicional alemana “Das Sandmännchen ist da”.
2. Traducción de canción de cuna tradicional escocesa.
3. Canción de cuna tradicional brasileña. Tutú Marambá es el nombre de un bicho papao. Destaco las versiones musicadas de Jane Duboc (1978), Miriam Makeba (1971) y Marta Gómez (2016c).
4. Canción de cuna tradicional en los países de habla hispana. Destaco la versión musicada “El negrito” de los mexicanos Chéjere (2009) y el “Arrurrú” de la artista colombiana Marta Gómez (2016a).
5. Canción de cuna tradicional latinoamericana recopilada por Atahualpa Yupanqui en la región caribe entre Colombia y Venezuela. Destaco las versiones musicadas de Atahualpa Yupanqui (1963), Mercedes Sosa (1976), Marta Gómez (2016b) y Natalia Lafourcade (2018).
6. Traducción de “Bayu Bayushcki Bayu”, canción de cuna tradicional rusa (“Contact” 2025).
7. Traducción de “Dodo ti pitit manman”, canción de cuna tradicional de Haití. Destaco la versión “Dodo titit” por la artista haitiana Melissa Laveaux (2008).
8. Traducción de canción de cuna tradicional italiana “Ninna nanna”.
9. Traducción de canción de cuna tradicional anglosajona. Destaco la versión “Hush” (2024) del grupo de folk experimental Stick in the Wheel.
10. Traducción de canción de cuna de niñera japonesa, conocidas como “Itsuki no komori uta”.
11. Traducción de “Takeda no komori uta” (1974), Takeda (Kioto, Japón).
12. Traducción de nana cantada por Annie Little, que nació esclava en Misuri en 1856 y se crio en una plantación de Misisipi (Tick y Graaf 2025).
13. Canción de cuna Ubwanakashi ee del sudeste de Katanga, versión de Tompa Edouard Bemba.
14. Canción de cuna tradicional sefardí.

REFERENCIAS

- Beauvoir, Simone de. 1949. *El segundo sexo*. Madrid: Alianza.
- Bridges, Christine M. E. 1999. "La primera manifestación de la poesía femenina: La canción de cuna". *Letras Femeninas* 25, n.º 1/2: 107-113.
- Castro, Maria. 2021. "Escutar, sentir e perceber a partir da música: cantar canções de embalar desde a infância, uma forma de aprender". *RELAdeI: Revista Latinoamericana de Educación Infantil* 10, n.º 1: 59-77. <https://revistas.usc.gal/index.php/reladei/article/view/7786/11031>.
- Cerrillo, Pedro C. 2007. "Amor y miedo en las nanas de la tradición hispánica". *Revista de Literaturas Populares*, n.º 2: 318-339. <http://www.rlp.culturaspopulares.org/textos//14/06-cerrillo.pdf>.
- Chéjere. 2009. "El negrito" [canción]. En *Villatrópico*. Fonarte Latino. <https://www.youtube.com/watch?v=jEBHLLs5QTY>.
- "Contact". 2025. MamaLisa's World. https://www.mamalisa.com/?t=e_contact.
- Del Guidice, Luisa. 1988. "Ninna-nanna-nonsense? Fears, Dreams, and Falling in the Italian Lullaby". *Oral Tradition* 3, n.º 3: 270-293. https://journal.oraltradition.org/wp-content/uploads/files/articles/3iii/3_giudice.pdf.
- Duboc, Jane y José Tobias. 1978. "Tutu Maramba" [canción]. En *Acalantos brasileiros*. Acervo Digital Music. <https://www.youtube.com/watch?v=INStq3dnAmo>.
- Farber, Walter. 1990. "Magic at the Cradle: Babylonian and Assyrian Lullabies". *Anthropos* 85, n.º 1/3: 139-148.
- Federici, Silvia. 2018. *El patriarcado del salario: Críticas feministas al marxismo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Frankfurter, David. 2015. "The Great, the Little, and the Authoritative Tradition in Magic of the Ancient World." *Archiv für Religionsgeschichte* 16, n.º 1: 11-30. <https://doi.org/10.1515/arege-2014-0004>.
- García Lorca, Federico. 1928. *Las nanas infantiles: Leída en la Residencia de Estudiantes en diciembre de 1928*. Buenos Aires: Plan de Lectura BA.
- Gómez, Marta. 2016a. "Arrurru" [canción]. En *Canciones de Luna*. Aluna. <https://www.youtube.com/watch?v=eYVPoydjhc>.
- Gómez, Marta. 2016b. "Duerme negrito" [canción]. En *Canciones de Luna*. Aluna. <https://www.youtube.com/watch?v=6tpBx0si31Y>.
- Gómez, Marta. 2016c. "Tutú marambá" [canción]. En *Canciones de Luna*. Aluna. <https://www.youtube.com/watch?v=idOIP8w9dR0>.
- Hoffmann, E. T. A. 2021 [1818]. *The Sandman*. Richmond: Virginia Commonwealth University.
- Jabardo, Mercedes, ed. 2012. *Feminismos negros: Una antología*. Madrid: Traficantes de Sueños. <https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Feminismos%20negros-TdS.pdf>.
- Kramer, Samuel N. 2022. *La historia empieza en Sumer*. Madrid: Alianza.
- Kristeva, Julia. 1980. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Nueva York: Columbia University Press.
- Laveaux, Melissa. 2008. "Dodo titit" [canción]. En *Camphor & Copper*. No Format! <https://www.youtube.com/watch?v=P7FnLz1VFOM>.
- Lafourcade, Natalia. 2018. "Duerme negrito (en mano de Los Macorinos)" [canción]. En *Musas*. Vol. 2. Sony Music Entertainment México. <https://www.youtube.com/watch?v=FIRvFnkUGVo>.
- Larrañaga, Isabel, Begoña Arregi y Jesús Arpal. 2004. "El trabajo reproductivo o doméstico". *Gaceta Sanitaria* 18(Supl 1): 31-37. <https://scielo.isciii.es/pdf/gsv18s1/01trabajo.pdf>.
- Los Corraleros de Majagual. 1968. "Duérmeme niño" [canción]. En *Ritmo de Colombia*. Discos Fuentes. <https://www.youtube.com/watch?v=VnN38XWVZn4>.
- Makeba, Miriam. 1971. "Tutu maramba" [canción]. En *Concert public au Palais du Peuple de Conakry "Appel a l'Afrique"*. Editions Syliphone Conakry. <https://www.youtube.com/watch?v=u5rHxsNAYkc>.

- Murillo, Soledad. 1996. *El mito de la vida privada: De la entrega al tiempo propio*. México: Siglo XXI.
- Opie, Iona y Peter Opie. 1997. *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*. Oxford: Oxford University Press.
- Orta Velázquez, Guillermo. 1984. *La canción de cuna mexicana*. México: Porrúa.
- Paillé, Pierre y Alex Mucchielli. 2012. *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. París: Armand Colin.
- Parker, Rozsika. 1995. *Torn in Two: The Experience of Maternal Ambivalence*. Londres: Virago Press.
- Perry, Nina. 2013. "The Universal Language of Lullabies". *BBC News*, 21 de enero. <https://www.bbc.com/news/magazine-21035103>.
- Pester, Holly. 2016. "Songs of Rest: An Intervention in the Complex Genre of the Lullaby". En *The Restless Compendium: Interdisciplinary Investigations of Rest and Its Opposites*, editado por Callard, Felicity, Kimberley Staines y James Wilkes, 113-118. Cham: Palgrave Macmillan. https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/28427/Bookshelf_NBK453230.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Pryor, Rebekah. 2020. "Lullaby: Births, Deaths and Narratives of Hope". *Religions* 11, n.º 3. <https://doi.org/10.3390/rel11030138>.
- Riera, Carme. 2009. *El gran libro de las nanas*. Barcelona: El Aleph.
- Sosa, Mercedes. 1976. *Duerme negrito (en directo, 10.03.1976)* [canción]. <https://www.youtube.com/watch?v=0zmXK1z03eM>.
- Spitz, Sheryl A. 1979. "Social and Psychological Themes in East Slavic Folk Lullabies". *The Slavic and East European Journal* 23, n.º 1: 14-24. <https://doi.org/10.2307/307796>.
- Stick in the Wheel. 2024. "Hush" [canción]. En *A Thousand Pokes*. From Here Records. https://www.youtube.com/watch?v=_6D-cJ1ues8.
- Tejero Robledo, Eduardo. 2002. "La canción de cuna y su función de catarsis en la mujer". *Didáctica: Lengua y Literatura* 14: 211-232. <https://revistas.ucm.es/index.php/DIDA/article/view/DIDA0202110211A/19508>.
- Tick, Judith y Melissa J. de Graaf. 2025. "Slave Lullabies in the American South: Mothers' Voices Recovered". The Feminist Sexual Ethics Project. Brandeis University. <https://www.brandeis.edu/projects/fse/slavery/lullabies/index.html>.
- UNDP (United Nations Development Programme). 2010. *Gender Mainstreaming in Practice: A Toolkit*. Bratislava: UNDP. https://inee.org/sites/default/files/resources/UNDP_2010_Gender_mainstreaming_in_practice.pdf.
- Valbuena Sarmiento, Graciela. 2004. "Conocimiento del niño a través de la música: El efecto *berceuse* acunamiento y canciones de cuna en diversas culturas". *El Artista*, n.º 1: 92-105. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2784954>.
- Verbeek, Léon. 2007. "*Cesse de pleurer, mon enfant*": *Berceuses du Sud-Est du Katanga*. Tervuren: Musée royal de l'Afrique centrale.
- Warner, Marina. 1998. "Hush-a-bye baby": Death and violence in the lullaby. *Raritan* 18, n.º 1: 93-114.
- Wells, Keiko. 1997. "Japanese Folksongs Created by Children Nursemaids". https://www.ritsumeit.ac.jp/acd/re/k-rsc/lcs/kiyou/9-1/RitsIILCS_9.1pp.251-288WELLS.pdf.
- Wodak, Ruth y Michael Meyer. 2003. *Métodos de análisis crítico del discurso*. Barcelona: Gedisa.
- Yupanqui, Atahualpa. 1963. "Duerme negrito" [canción]. <https://www.youtube.com/watch?v=ROJzhe-zw98>.
- Zambrano, María. 1955. *El hombre y lo divino*. Madrid: Alianza.

