

Madres que arrullan: significaciones y funciones de la canción de cuna

Banderas Grandela, Daniela

 **Daniela Banderas Grandela**
dbanderas@userena.cl
Universidad de La Serena, Chile

Epistemus

Universidad Nacional de La Plata, Argentina
ISSN-e: 1853-0494
Periodicidad: Semestral
vol. 11, núm. 2, 2023
coordinacion@revistas.unlp.edu.ar

Recepción: 25 Abril 2023
Aprobación: 08 Agosto 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/727/7274640001/>

DOI: <https://doi.org/10.24215/18530494e059>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: Este artículo presenta los resultados de una investigación cualitativa sobre las significaciones que el acto de cantar canciones de cuna posee para madres de la provincia del Elqui en la región de Coquimbo, Chile. Nuestro principal objetivo fue dilucidar las ideas respecto a las funciones que ha cumplido este canto en las propias vidas de las madres y cómo estas significan dicha práctica musical. A partir de entrevistas y grupos de discusión buscamos develar propósitos más profundos del cantar canciones de cuna, los que trascienden la mera intención de calmar y ayudar a dormir.

Palabras clave: canción de cuna, arrullo, apego, vínculo madre-hijo/a.

Abstract: This article presents the results of a qualitative research on the meanings that the act of singing cradle songs has for mothers from the Elqui province in the Coquimbo region, Chile. Our main objective was to elucidate the ideas regarding the functions that this song has fulfilled in the mothers' own lives and how they mean this musical practice. Based on interviews and discussion groups, we seek to reveal the deeper purposes of singing cradle songs, that transcend the mere intention of calming and helping to sleep.

Keywords: Cradle Song, Lullaby, Attachment, Mother-infant Bond.

Introducción

Nuestro trabajo explora una temática escasamente estudiada en Chile, esta es, las canciones de cuna o canciones para hacer dormir a bebés, niños y niñas. En particular, indagamos en las significaciones y representaciones de madres con respecto a una práctica altamente extendida, focalizándonos en las funciones que cumple este canto desde sus propias experiencias.[1]

El propósito de la investigación que da origen a este artículo fue examinar la función de la canción de cuna en el establecimiento del vínculo entre madre – hijo/a desde el ideario materno. Para esto, indagamos en las experiencias de madres de la provincia del Elqui (región de Coquimbo, Chile), de modo de conocer sus formas de arrullo, relacionando aspectos musicales y performativos, con las significaciones otorgadas por aquellas a la práctica de dicho repertorio. Es así como obtenemos narraciones sobre vivencias y creencias referidas a la función de un hecho musical presente en las más diversas culturas, para comprenderlos

a la luz del marco teórico, como una aproximación al conocimiento del estado actual de un repertorio, a una experiencia musical que ocurre en la intimidad de los hogares y a las ideas que las propias cantoras tienen sobre este repertorio y estas experiencias.

La realización de una investigación como esta, apropiándonos de las palabras de Juvančič (2010), incluye la consideración tanto de los valores culturales como del impacto que tienen las canciones de cuna en la socialización de una persona en la medida que estas constituyen una de las primeras manifestaciones musicales, envolviendo normas y valores intrínsecos de la comunidad en que se insertan.

Generalidades de la Canción de Cuna

El momento de ayudar a dormir a un infante puede llegar a ser una instancia privilegiada de encuentro entre madre e hijo/a, en la cual tienen lugar “los rituales para acostar al niño, que preparan a la familia a encarar el momento de separación que impone el dormir” (Cerutti, 1998, p. 108).

Fornaro señala que en nuestra cultura “hay dos grandes tipos de actividades protagonizadas por adultos y destinadas a los niños, con el propósito de propiciar el sueño: los arrullos y el ‘contar cuentos’” (1998, p. 187). Luego, la autora entiende por arrullo “toda manifestación musical destinada a propiciar el sueño del niño” reservando el término canción de cuna para “aquellas expresiones que impliquen una estructura en verso acompañada de utilización de melodía plana, para la que generalmente se reserva el término canción” (1998, p. 187).

Esta suerte de género, denominado canción de cuna, forma parte de un vasto repertorio propio del mundo infantil. Pese a esto, trasciende los límites de los repertorios docto, tradicional o popular, ya que incluye canciones de cuna escritas por compositores, tradicionales, conservadas de pueblos originarios, pertenecientes al mundo de la música popular difundidas por medios masivos de comunicación y del ámbito musical infantil. También encontramos adaptaciones de estas canciones, así como creaciones individuales de madres, cuidadores y otros/as que arrullan.

Otros nombres que reciben las canciones de cuna, en el espacio de lo hispanoamericano, son nanas, cantos de arrorró, rurrupatas (Cerrillo, 2007) o arrurrupatas (Pereira Salas, 1959). Cerrillo define la nana o canción de cuna como

un tipo de canción popular que se ha transmitido oralmente de generación en generación, en la que se pueden encontrar muchas de las primeras palabras que se le dicen al niño pequeño. Se admite comúnmente que la nana es una canción breve con la que se arrulla a los niños, que tiene como finalidad esencial que el destinatario de la misma concilie el sueño [...] La unión de voz, canto y movimiento de arrullo o balanceo proporcionan a la nana su singularidad más significativa (2007, p. 318).

Trehub y Trainor (1998) señalan que en todas las sociedades se ha podido observar música dedicada a calmar o disponer a dormir a los bebés. Este cantar transcultural privilegiaría ciertos patrones de sonido, tales como tarareos, sílabas sin significado, repetición de sílabas, onomatopeyas, diminutivos, junto a ciertas particularidades contextuales.

En cuanto a los rasgos musicales, las canciones de cuna presentan contornos melódicos sencillos, evitando grandes saltos interválicos. Su pulso es moderado y regular, pudiendo ser entonadas sin palabras, solo como un murmullo. Se

cantan suavemente, para no sobresaltar al niño/a, en una tesitura más bien grave, con un leve vaivén o balanceo repetitivo. Estas breves canciones suelen tener una estructura estrófica y tienden a repetirse una y otra vez, con la posibilidad de agregar textos libremente hasta que el/la niño/a se duerma (Lacárcel, 1995; Bargiel, 2004). Existe, además, una típica manera de cantarlas, expresivamente diferente a cómo se canta regularmente. Estas características permiten que adultos sin educación musical puedan distinguir una canción de cuna de otras melodías pertenecientes a una misma cultura y tiempo, así como identificar canciones de cuna de otras culturas (Bargiel, 2004).

En Chile, hace más de 60 años, Pereira Salas se refirió a las canciones de cuna del siguiente modo:

Las canciones de cuna, las nanas o "arrurupatas" son, sin duda, el aporte más precioso al género musical debido a la regularidad del ritmo, la monotonía del dibujo melódico y una vuelta periódica incesante que actúa sobre los nervios. Las arrurupatas tienen el carácter de una íntima ceremonia misteriosa. La madre se inclina con un gesto litúrgico sobre la cuna del niño y parece indicar a su "guagua" la región recóndita del sueño donde se va a dirigir (Pereira Salas, 1959, p. 88).

La canción de cuna ocurre en un momento de silencio y máxima reserva. De hecho, para Fornaro se trata de "la expresión de música tradicional cuya performance se realiza con el menor número de participantes: adulto/niño" (1998, p. 189). Quien canta es el/la arrullador/a, siendo en general mujeres cercanas al entorno familiar del niño/a -madres, tías, abuelas- quienes han cumplido históricamente este rol (Cerrillo, 2007). [2]

Exposición General del Problema

A partir de la observación del uso que posee la canción de cuna, nos encontramos con una función manifiesta, esta es, la de calmar y propiciar el sueño del infante. Sin embargo, "sosegado el pequeño con la presencia de la madre o quien hace su vez se crea un mundo mágico, todo ello en un lenguaje intensamente potenciado en la función apelativa y expresivamente afectivo y metafórico" (Tejeros, 2002, p. 216), en un espacio de estrecha relación entre ambos actores.

Bargiel (2004) plantea que las canciones de cuna desempeñan un importante rol en el desarrollo del denominado apego seguro. La teoría del apego, desarrollada por Bowlby en la década de 1970, puntualiza el efecto que poseen las experiencias tempranas y la relación que el bebé establece con la primera figura vincular en el desarrollo del infante. Esta teoría enfatiza las repercusiones inmediatas y a largo plazo en la salud mental, al tiempo que destaca los beneficios "de una experiencia de relación cálida, íntima y continua entre la madre y su hijo por la cual ambos encuentran satisfacción y alegría" (Moneta, 2014, p. 265).

En congruencia con este concepto, Trehub (2001) sostiene que cantar a los bebés promueve lazos emocionales recíprocos, transmite afectos positivos y suscita el bienestar infantil. Bargiel (2004) agrega que el efecto beneficioso del canto sobre los niveles de excitación del infante -reduciendo lágrimas e induciendo al sueño- estimula la recurrencia de esta conducta parental, contribuyendo al apego y bienestar de niños/as.

En esta experiencia arrulladora, madre e hijo/a desarrollan un idioma que se encuentra a medio camino "entre el farfalleo del bebé y el lenguaje abstracto de

la madre. La madre acaricia y envuelve a su bebé con su tono de voz y le susurra su historia familiar, cultural, sus valores, ideales y representaciones” (Altmann de Litvan, 1998, p. 45). Por esto, entendemos que la canción de cuna forma parte de una interacción en la que se transmite “un mensaje que combina lo personal y familiar con la expresión cultural del grupo de pertenencia que va modificándose generación a generación de acuerdo a las pautas de cambio de la cultura” (Altmann de Litvan, 1998, p. 45).

Pues bien, es en base a lo expuesto que nuestro problema de investigación interroga por cómo vivencian las propias madres la acción de cantar canciones de cuna y las significaciones que posee este acto para ellas, atendiendo especialmente a la incidencia de esta acción en la relación y vínculo con su hijo/a. Es en consideración de la experiencia musical misma, que buscamos llegar a las representaciones respecto al papel de este canto en la relación, a la función que el canto posee para la propia madre e, incluso, a las emociones ambivalentes que la madre pueda experimentar durante este acto. Las interrogantes por las vivencias y significaciones, incluyen la pregunta por el fenómeno mismo canción de cuna, de forma tal de relacionar dicha manifestación con las significaciones y valoraciones otorgadas por las madres.

Aportes Teóricos y Lineamientos Metodológicos

La literatura referida a la canción de cuna con la que contamos para este estudio se puede agrupar en dos grandes grupos: aquella que reúne colecciones y recopilaciones de canciones, con las consecuentes descripciones y apreciaciones de los recopiladores o quien edita las antologías; y aquella que analiza la inserción de la canción de cuna en la relación entre cuidador/a y bebé, y determina el papel de aquella en el desarrollo del niño/a.

En cuanto al primer grupo, encontramos en Chile una interesante recopilación hecha por Eliodoro Flores, llamada *Nanas o canciones de cuna corrientes en Chile*, publicada en 1915 en la *Revista chilena de historia y geografía*, valiosísimo por su particularidad. Contamos también con recopilaciones y antologías de música tradicional chilena de la primera mitad del siglo XX -en las que aparecen canciones de cuna-, como aquella de Ramón Laval (1916) intitulada *Contribuciones al folklore de Carahue*, que incluye un segmento denominado *Nanas o coplas de cuna*, o la de Oreste Plath (1946) *Folklore chileno*. Aspectos populares infantiles, que inicia con el capítulo *Arrurupatas*.

En cuanto al segundo grupo, quisiéramos destacar el hecho de que las orientaciones teóricas y disciplinarias de los autores que permitieron dar lectura a los resultados obtenidos corresponden a la musicología, etnomusicología, psicología y musicoterapia, favoreciendo una mirada interdisciplinaria para abordar la problemática en cuestión.

Metodológicamente, la investigación se define como una de tipo exploratoria. Posee un enfoque cualitativo, cuyo propósito es recoger las impresiones, pensamientos e interpretaciones de los sujetos, obtenidas mediante la aplicación de entrevistas semiestructuradas y la técnica del grupo de discusión.

En virtud de los propósitos de la investigación y de la revisión de la literatura, se identificaron las temáticas principales que sirvieron de guía para elaborar las preguntas de la entrevista. Estas preguntas fueron planteadas de manera flexible,

de modo de seguir líneas de indagación según las respuestas obtenidas. Los grandes temas fueron el repertorio cantado, su uso, los propósitos y funciones del canto, las emociones y sentimientos asociados, las creencias sobre las canciones de cuna y el acto de cantarlas, las experiencias personales vinculadas a la maternidad (como hija y madre), y la relación entre el acto de cantar canciones de cuna y el vínculo con el infante.

En cuanto a los grupos de discusión, su objetivo fue fomentar la interacción grupal para obtener información rica y diversa sobre las experiencias, opiniones, actitudes y percepciones de las participantes en relación al tema en estudio. Los temas que orientaron las preguntas planteadas en estos grupos fueron esencialmente los mismos que los de las entrevistas individuales previas, sin embargo, se buscó aclarar y profundizar en consideración de las respuestas ya obtenidas.

En concreto, entre los meses de agosto y octubre de 2022, se llevaron a cabo entrevistas a dieciocho mujeres que cumplieron el criterio de inclusión de haber sido madres entre los años 2010 y 2021 y residir en alguna de las comunas de la Provincia del Elqui (región de Coquimbo, Chile).[3] Las entrevistas se realizaron de forma remota, a través de plataforma de videoconferencia y tuvieron una duración de entre 15 y 25 minutos.[4] Una vez concluidas las entrevistas individuales, se efectuaron dos grupos de discusión. El primero tuvo lugar el 21 de octubre de 2022 en la comuna de Vicuña, y el segundo se realizó el 2 de noviembre de 2022 en la comuna de La Serena. En estos grupos participaron un total de doce mujeres con las mismas características que las entrevistadas anteriormente.[5]

Para analizar los datos obtenidos de las entrevistas individuales y de los grupos de discusión, utilizamos un enfoque categorial -técnica utilizada para organizar y agrupar los datos en categorías temáticas emergentes- siguiendo los lineamientos propuestos por Strauss y Corbin (2016). Primero, preparamos los datos recopilados en las entrevistas y grupos de discusión, transcribiéndolos y organizándolos. Luego, identificamos fragmentos significativos, relacionados con las interrogantes de la investigación. Estos fragmentos fueron codificados, asignándoles etiquetas descriptivas para descubrir patrones y temas recurrentes. Los códigos se fueron agrupando y examinando en busca de similitudes, conexiones y patrones, emergiendo las categorías. Estas fueron revisadas y relacionadas nuevamente, lo que nos permitió integrar y examinar las conexiones entre ellas e interpretar analíticamente los hallazgos a la luz del marco teórico. Finalmente, los resultados se articulan en forma de narrativa, utilizando ejemplos y citas textuales de las colaboradoras para respaldar los temas y patrones identificados.

Esta forma de análisis es congruente con un enfoque biográfico, estrategia de conocimiento que enfatiza el sentido que los narradores dan a sus actos y vivencias y que no busca necesariamente conocer los “hechos mismos”. El sujeto entonces se concibe desde su capacidad de interpretar el mundo, como productor de relatos, como heredero de una historia y constructor de nuevas historias.

Resultados, Análisis y Discusión[6]

Dado que el análisis del material obtenido se realizó mediante el levantamiento de categorías, en esta sección nos referiremos a cada una de ellas, las que

son discutidas y visualizadas a la luz de la literatura en forma conjunta. De modo de responder las interrogantes de la investigación, las categorías abarcan lo estrictamente musical (repertorio, música, texto, performance), el uso de las canciones, aspectos ideacionales (creencias, valores) y aspectos estructurales funcionales.

Categoría I: Canciones de Cuna Cantadas.

Con la distinción de esta categoría buscamos mostrar qué cantan nuestras colaboradoras, esto es, el tipo de repertorio que utilizan para hacer dormir a sus hijos/as.

En cuanto a las canciones de cuna tradicionales, del ámbito del folklore específico para dormir a los infantes, nos encontramos con que estas son prácticamente desconocidas. La única canción mencionada fue el Arrurrú, con distintos textos y también con textos nuevos creados por las propias madres sobre la misma melodía. El Arrurrú aparece en las antologías de música tradicional chilena antes nombradas y se encuentra ampliamente generalizada en el contexto nacional,[7] coincidiendo con lo hallado en Uruguay (Fornaro, 1998; Altmann de Litvan et al., 1998).

En este mismo ámbito del folklore, aparece con una alta frecuencia la canción Duerme, negrito, recogida por Atahualpa Yupanqui, popularizada por él mismo y otros intérpretes latinoamericanos.

Emparentada a los ejemplos anteriores está el Duérmete niño, duérmete ya, que viene el coco y te comerá, fuertemente popularizada (Lorenzo Galés, 1993) por la industria del entretenimiento infantil.

Luego, otras canciones utilizadas como canciones de cuna pertenecen al ámbito específico de música infantil tradicional, como Estrellita, dónde estás,[8] Las manitos, Los elefantes, entre otras. Estas canciones son modificadas por las madres para adaptarlas al contexto de dormir, cambiando el texto y, principalmente, cantándolas a un pulso más lento que cuando se usan en un contexto lúdico, repitiéndolas una y otra vez.

También encontramos que las entrevistadas cantan canciones creadas y/o interpretadas por solistas o agrupaciones de música infantil, las que nuevamente son adaptadas para el momento particular. Entre las canciones que destacan las propias madres, aparecen algunas canciones de cuna propiamente tales (es decir, aquellas cuyos textos tienen como uso y finalidad hacer dormir al niño/a) y también algunas que tratan sobre la noche o aspectos relacionados con esta, como la luna y las estrellas:

No siempre son de cuna. A veces son algunas canciones lentas que hablan de la noche, de la luna [...] De estas la que más les canto [...] dice “presagio y quietud y la luna llena brillará”; no es tanto una canción de dormir, pero sí una canción de noche (Daniela, entrevista 9 de agosto 2022).

Cantaba la canción de María Elena Walsh que habla de la luna, que dice “ya la luna baja en camisón a bañarse en un charquito con jabón” [canta]. No sé si es de cuna, pero habla de la luna, de la noche, que se empieza a relajar y se lava la carita (Aranzazú, grupo de discusión Vicuña 21 de octubre 2022).

Algunas de las canciones en este ámbito son escogidas porque presentan relaciones con rasgos o circunstancias familiares. Carol (grupo de discusión La

Serena 2 de noviembre 2022) nos cuenta que, para hacer dormir a sus hijos utilizaba, entre otras, la canción *Ríe chinito* de las argentinas Perotá Chingó, justamente estimulada por la fisonomía de sus niños, “que son chinitos, y yo les decía ‘es tu canción’”.

De la esfera docta, aparece el uso de la melodía de la *Wiegenlied* Op. 49 n°4 de Johannes Brahms, aunque con textos creados. En uno de los casos el texto sólo era “a dormir, a dormir, a dormir mi guaguüita [cantando]” (Paulina, grupo de discusión La Serena 2 de noviembre 2022), durante todo el transcurso de la pieza.

Y, por último, aparecen canciones creadas especialmente para la instancia por las propias madres u otro miembro de la familia, o bien, que son improvisadas en el momento:

Yo creo que esta etapa de puerperio es como de harta creatividad. Como que a una le afloran cosas que no tenía o que no sabía que tenía y es increíble como naturalmente sale algo tal vez primitivo que tenemos guardado como para calmarlos, como que de alguna manera nos piden que hagamos (Darling, grupo de discusión Vicuña 21 de octubre 2022).

En ocasiones, las improvisaciones se recuerdan y son vueltas a ejecutar, transformándose en composiciones especiales para la situación de arrullo: “Cuando mi hija era muy guagua tuve una melodía muy linda que me salía en ese momento. Después cuando empezó a ir al jardín, se asustaba, y ahí de nuevo la cobijaba, la empezaba a tararear y se calmaba” (Marjorie, grupo de discusión Vicuña, 21 de octubre 2022).

En estas creaciones es muy frecuente la incorporación de temáticas que tienen que ver con la propia historia y con vivencias de quien canta y del infante, la alusión a características de estos últimos, así como la inclusión de halagos y expresiones de amor.

En términos generales, nos encontramos con que las madres buscan aquellas canciones que son más efectivas. Frases como “probamos con varias canciones y encontramos una que la dejaba tumbada, y la usamos siempre” (Bárbara, grupo de discusión La Serena 2 de noviembre 2022) o “en verdad yo canto lo que ella me pide y ya como que tiene la costumbre de una misma canción” (Gladis, entrevista 29 de octubre 2022) aparecen recurrentemente.

Dentro de esta categoría, destacamos lo referido a los procesos de adaptación y creación e improvisación. Las adaptaciones de canciones hechas por las cantoras al dormir a pequeños/as es coincidente con lo planteado por McDowell (1977), quien señala que ciertamente no todas las canciones que son utilizadas como canciones de cuna o para hacer dormir al niño/a se originan con dicho propósito. Esto se observa aún más claramente en el hecho de que las cantoras toman canciones que escuchan en forma habitual, las adaptan para el momento de dormir, habiendo “una predisposición de las madres a ‘inventar’ sobre tonadas conocidas” (Altmann de Litvan et al., 1998, p. 53). Quien canta para calmar a los/las niños/as “adapta constantemente el pulso, los patrones rítmicos, los movimientos corporales, las alturas vocales o incluso el contenido de la canción al estado de ánimo momentáneo del niño” (Juvančič, 2010, p. 125).

Asimismo, la improvisación constituye una actividad muy importante en este contexto. Prácticamente todas nuestras colaboradoras improvisan al momento de cantar canciones de cuna, recurso muy extendido en este tipo de canto (Baker y Mackinlay, 2006).

Las canciones de cuna entonces, lejos están de ser un corpus musical estático. Las madres cambian los contenidos de canciones tradicionales, adaptan canciones que escuchan en los medios, además de crear las propias (Vicente et al. 2020). Las selecciones y adaptaciones de estas canciones dependen de diversos factores, incluyendo la percepción de Vicentebeneficios para el hijo/a, el bienestar emocional surgido en la propia madre y la conexión con aquellas canciones que formaron parte de su propia infancia, cargadas con su experiencia de haber sido "maternizadas" (Vicente. et al., 2020).

Categoría II: Temáticas y Textos.

Las canciones de cuna tradicionales de varios países comparten ciertas temáticas como la ausencia del padre, el cansancio propio de la madre y las presiones de la vida diaria (incluyendo fragmentos del día de la mujer o la necesidad de trabajar, dejando entrever la impaciencia por continuar con las tareas) o la posible muerte del niño y el destino de su alma (Mc Dowell, 1977). Si nos detenemos en los textos de las canciones de cuna recopiladas en Chile por Eliodoro Flores (1915) observamos que frecuentemente aparece la figura del Coco, la intervención de personajes religiosos como ángeles, la Virgen, San José, San Juan de Dios, entre otros, y también la alusión a labores pendientes de las madres.

En nuestra investigación nos encontramos con que estos tópicos no aparecen. Sin duda que, en el contexto urbano actual, la realidad es diferente al contexto rural de donde muchas de estas canciones surgen. Sin embargo, proponemos que una explicación para esta transformación se encuentra anclada en el hecho de que en las últimas décadas ha existido, especialmente en el medio ilustrado,[9] una tendencia a excluir todos aquellos contenidos que puedan causar algún grado de sufrimiento a niños/as pequeños/as (lo mismo se observa en la literatura que hoy por hoy se ofrece a los menores). De esta forma, se han excluido las figuras que causan temor o las expresiones de displacer de las madres, privilegiando las expresiones de amor, los halagos y los relatos de connotación positiva relacionados con el descanso, el sueño y la noche:

Creo en eso del poder de las palabras [...] a nosotros nos cantaban "que viene el cuco", nos cantaban lo que se sabían yo creo que sin analizar lo que estaban diciendo. Trato de que sean cosas positivas o que a mí me hagan sentido para invitarlo a un sueño tranquilo (Darling, grupo de discusión Vicuña 21 de octubre 2022).

Estos cambios, en ocasiones, tienen que ver justamente con una consideración de los textos originales como poco adecuados: "Las canciones de niños son medias terribles como 'duérmete niño, duérmete ya, si no el coco te comerá', y no es la idea expresarle eso a los niños" (Roxana, entrevista 15 de agosto 2022).

Canto algo muy parecido al Duérmete niño, duérmete ya [canta]. Yo recuerdo que me cantaban esa, pero incluido "que viene el cuco y te comerá", y eso lo modifiqué por "duérmete niña, duerme mi amor, duerme cariño de mi corazón" (Marjorie, grupo de discusión Vicuña 21 de octubre 2022)

La inclusión de seres amenazantes, como el Coco, aparece como una forma de intimidación frente a la resistencia a dormir. Sin embargo, también podría entenderse como una manera de dar forma a los "temores sin nombre" del bebé, de modo tal que la arrulladora, con su canto, pueda liberar al menor de

aquel malestar, siendo la voz la que, “desde la nana, calmará angustias, dominará miedos, infundirá aliento, aportará consuelo” (Cerrillo, 2007, p. 336).

Frecuente es también la incorporación de textos relacionados con el infante y sus vivencias, como cuando Macarena (entrevista 16 de agosto 2022) nos relata que canta canciones infantiles, pero las adapta nombrando “cosas que tienen que ver con su entorno, con su ambiente”. O Elisa (entrevista 15 de octubre 2022), cuando personaliza el texto de Duerme, negrito: “Esa siempre se las canté y según lo que a ellos les gustaba yo cambiaba la letra y cantaba por ejemplo ‘le va a traer un perrito’ o ‘un conejito’ o ‘una pelota’ o lo que les gustara”. Asimismo, Gladis (entrevista 29 de octubre 2022) comenta:

A veces adapto algunas letras o algunas canciones más antiguas [...] porque hay algunas que tienen algunas palabras que son más fuertes, entonces las cambio un poco [...] las modifico para ella también, como personalizarlas para mi hija, se las dedico siempre a ella.

Tal vez lo más interesante en cuanto al texto tiene que ver con las transformaciones y adaptaciones que hacen las madres de los textos de canciones de cuna. Así, nos encontramos con la conservación melódica –puntualmente del Arrurú, de la Wiegenlied de Brahms y del Duérmete niño, duérmete ya– y la creación de textos totalmente nuevos: “no solamente canté canciones de cuna, canté con la entonación de las canciones de cuna, pero con letras inventadas por mí” (Roxana, entrevista 15 de agosto 2022).

Por último, la ausencia de un texto con significado, el tarareo o el simple murmullo son prácticas recurrentes: “La canción ‘Duérmete niño, duérmete ya’ se la canto con la ‘mmmmm’ [canta]. O hay veces que invento sonidos, en realidad lo que va fluyendo en el momento” (Coni, entrevista 27 de septiembre de 2022).

Es así como podemos ver que, junto a las canciones, aparece la emisión de breves sonidos repetitivos, carentes de sentido semántico, simplemente arrullos que suelen alternarse con las canciones de cuna: “En la noche, cuando se va a dormir, mi hija hace un ruidito como “mmmmm” y lo que he hecho yo es repetirlo, eso es mi canción” (Esperanza, grupo de discusión La Serena 2 de noviembre 2022). “Al momento de dormir ella inventa sonidos e imitamos; imitamos y vamos variando y jugando a respondernos. Como una conversación sin palabras, sólo de sonidos” (Tatiana, grupo de discusión La Serena 2 de noviembre 2022).

Categoría III: Factores musicales.

Bunt y Pavlicevic (2001) plantean la existencia de un código musical en el corazón de la interacción entre la madre y el recién nacido, donde ambos sintonizan para comunicarse. En esta dinámica relacional, las canciones de cuna juegan un papel crucial, desempeñando un rol significativo en el fortalecimiento del vínculo entre madre e hijo/a. Desde esta perspectiva, es relevante hacer referencia a los elementos musicales que contribuyen a esta comunicación.

Para describir los factores musicales, seleccionamos los más relevantes, surgidos en distintos momentos de las entrevistas, como cuando las usuarias mencionan y describen las canciones que cantan, o cuando se les pregunta sobre los factores de las canciones que consideran contribuyen a conciliar el sueño.

Intensidad.

Entre las maneras de cómo “se debe” cantar la canción de cuna,[10] el cantar a bajo volumen aparece en todas las entrevistas realizadas. Paulina (grupo de discusión 2 de noviembre de 2022) señala: “voy cantando cada vez más despacio una canción que le desea que descanse tranquila”.

Pulso.

Al bajo volumen se agrega la interpretación a un pulso lento o pausado. Al hacer referencia a una de las canciones que utiliza para dormir a su hija, Ángeles (entrevista 16 de agosto 2022) señala que “es la más efectiva, con esa el tuto es seguro. Y la canto bien lenta, bien, bien lenta”. Y Daniela (entrevista 9 de agosto 2022) comenta que canta algunas canciones en portugués “que son canciones tradicionales, no de cuna, pero si uno las canta lento son como de cuna”.

Color.

A los rasgos anteriores, las arrulladoras suman una suerte de “color” particular en la voz, que asocian a un gesto teñido de ternura y calma:

Es la entonación que le das lo que les produce calma cuando son bebés [...] Siento que les hace bien, es una caricia, pero de tu voz [...] cuando le das una sintonía distinta al tono de voz haces que los niños encuentren su calma interior [...] Lo niños puede que no entiendan las palabras, pero entienden la entonación de la voz (Roxana, entrevista 15 de agosto 2022).

Repetición.

La repetición constante de una misma breve canción es una acción que realizan en forma transversal todas las entrevistadas: “cantaba una de unos niñitos, ‘los príncipes y las princesitas se van a dormir y se sacan la ropa y se ponen el pijama’. Y cada vez la empiezo a cantar más bajito y se repite y se repite” (Daniela, entrevista 9 de agosto). De hecho, para ellas, uno de los factores centrales que colabora con la inducción del sueño es justamente la repetición: “Le canto las clásicas infantiles, Estrellita donde estás, la de los elefantes que se balancean, una y otra vez y entonces la repetición le provoca somnolencia” (Macarena, entrevista 16 de agosto 2022). “Siempre las repito varias veces y siempre término durmiéndome yo también” (Ángeles, entrevista 16 de agosto 2022). Resume una de las entrevistadas:

Las canciones de cuna tienen esa estructura como mantras [dibuja círculos en el aire con el dedo], de sonidos que se van repitiendo y los hago dormir con eso, y que escuchen cosas bonitas, que uno los ama, que son importantes, que sueñen bien, que descanse bien” (Alicia, entrevista 15 de agosto 2022).

Categoría IV: Performance.

En este segmento rescatamos dos cuestiones significativas: el movimiento que acompaña al arrullo y el espacio en que este ocurre.

Movimiento.

Las mujeres entrevistadas hacen referencia en múltiples ocasiones al movimiento que acompaña al canto: movimiento de vaivén, o de arriba hacia abajo entre los brazos, o el paseo mientras se mece al bebé. Si no se realiza este vaivén, la conducta es acariciar al niño/a: “Lo hago arrullándolo, abrazándolo, haciéndole cariño en el pelito, tomándole las manos, haciéndole cariño en el pie, en la guatita” (Alicia, entrevista 15 de agosto 2022).

Espacio.

Por otro lado, es un momento muy íntimo, silencioso y de poca preocupación por las apariencias físicas: “es el momento donde somos y estamos en pijama y estamos chascones,[11] de mucha intimidad” (Daniela, entrevista 9 de agosto 2022) y “es en la habitación con luz tenue [...] solamente nosotros, nuestra presencia, el canto, la vibración” (Coni, entrevista 27 de septiembre 2022). La canción de cuna colaboraría en la creación de un ambiente, “un ambiente bien amoroso en realidad, silencioso, donde mi hija está bien atenta a la canción [...], una canción que está de por medio en el silencio” (Macarena, entrevista 18 de agosto 2022).

Categoría V: Propósito Manifiesto.

En las narraciones obtenidas nos encontramos con que el propósito explícito del cantar canciones de cuna es calmar, relajar y hacer dormir al pequeño/a: “La canción de cuna es la mejor herramienta para calmar a mis hijos, más que el chupete, más que la tele” (Roxana, entrevista 15 de agosto 2022).

Las entrevistadas señalan que lo que hace que las canciones de cuna tengan un efecto relajante y adormecedor tiene que ver con la poca variabilidad rítmica de estas, con la sencillez melódica y con la repetición: “Alfonsina y el mar igual es fuerte, pero es tan pausada que se dormía” (Magdalena, grupo de discusión 2 de noviembre 2022). También las mamás hablan de “la dulzura de la melodía y de su letra. Yo le cantaba a mi hija Manifiesto de Víctor Jara, por la dulzura que tiene esa melodía, la dulzura y su pausa” (Paulina, grupo de discusión 2 de noviembre 2022).

Sin embargo, las madres relatan que el cantar las canciones en cuestión, trasciende el hecho de calmar y hacer dormir al hijo/a. Juvančič (2010), en su trabajo etnográfico, encuentra abundantes funciones “escondidas” y significaciones que trascienden el propósito manifiesto del acto de cantar canciones de cuna. A estas funciones “escondidas” son a las que nos referiremos a partir de ahora.

Categoría VI: Primera experiencia musical y bienestar socioemocional.

En lo que concierne al impacto de la canción en el/la niño/a, nos encontramos con tres ideas principales, correspondientes a propósitos que se plantean las mismas entrevistadas al cantar canciones de cuna. De acuerdo a sus propias palabras estas ideas son: 1) “La intención de dejar un recuerdo” en el niño/a, “porque no es algo que tú le cantas pasajero así, en el rato, sino que es algo que queda” (Nayadeth, entrevista 29 de agosto 2022). 2) “Que él o ella se sienta bien” (Ángeles, entrevista 16 de agosto 2022), experimentando una vivencia placentera y agradable en sí misma, reduciendo los niveles de excitación y displacer. 3) El brindar “una primera experiencia musical”, porque con la canción de cuna “nosotros partimos entregando esta primera invitación a la música”, que “tendrá que ver con el desarrollo de la música” y “con su propia identidad musical”, así como “estimula a cantar” y puede “determinar el gusto musical” (frases que aparecen en el grupo de discusión efectuado en La Serena el 2 de noviembre 2022).

Coincidiendo íntegramente con las entrevistadas, Nogueira señala que

La madre desde su mundo sonoro, poniendo en juego su historia, la de su pareja, y la de todo el grupo familiar, inicia al niño en un mundo musical. Crea, inventa música, atenta a las expresiones sonoras de su hijo y así, ambos “aprenden” a disfrutar del encuentro a través de la canción (1998, p. 79).

Para esta autora, en nuestra sociedad occidental el ir a dormir es una vivencia diaria de separación, fundamental para el funcionamiento del grupo familiar. Luego,

Con los ritmos y exigencias de la vida actual esta separación es mediatizada por rituales preparatorios al sueño. Con estos rituales los padres dosifican oportunamente la proximidad física que es necesaria para ayudar a la separación. Dentro de la armonización recíproca entre la madre y el bebé, ésta logra en el momento de separarse, de “abandonarlo en el sueño”, una proximidad mediatizada por una experiencia placentera como es la canción de cuna (Nogueira, 1998, p. 79).

Las ideas surgidas en este ámbito, se relacionan con la canción de cuna entendida como un recurso profiláctico, cumpliendo un rol en el desarrollo de las habilidades sociales del infante (Sá y Torres, 2019) y en la promoción de su salud. Esto ocurre especialmente por el papel que aquella tiene en la modulación de los niveles de excitación infantil, en la regulación del afecto y en el desarrollo de un vínculo con la figura significativa (Creighton, 2014; Bargiel, 2004; Persico et al., 2017).

Categoría VII: Espacio Vivencial de la Madre.

Entre las funciones que cumple la canción de cuna, y que involucran directamente a la figura de la madre, hay algunas cuestiones que las entrevistadas significan como beneficiosas para ellas mismas. Entre estas, se refieren a una oportunidad de experimentar dulzura y ternura, designando este momento como uno de “enamoramiento” (Patricia, entrevista 17 de agosto 2022), o bien como “una mezcla entre cansancio y gratitud” (Darling, grupo de discusión Vicuña 21 de octubre 2022), aludiendo a que, a pesar del desgaste que implica la crianza, al final

del día, en ese espacio de detención, se puede experimentar profundamente el amor y la conexión con el/la hijo/a.

Baker y Mackinlay (2006) señalan que las canciones de cuna no sólo sirven para calmar a los bebés, sino que facilitan, asimismo, la relajación de las madres y permiten la expresión emocional de ellas mismas. Carol (grupo de discusión 2 de noviembre 2022) relata que al cantar la canción de cuna “también nosotras entramos en un estado de calma, que puede ser como una señal del entorno al niño como ‘ah, el entorno está seguro, entonces ahora puedo dormir bien”.

Este estado se relaciona con una vivencia particular del tiempo. Las madres se refieren a una ubicación en el presente: “La sensación para mí es de una plenitud muy grande, como que mi mundo se va a ese momento, se concentra en ese instante, casi como meditar, estar muy en ese momento, en el presente, dándole amor a mi hija” (Ángeles, entrevista 16 de agosto 2022). Otra entrevistada señala:

A mí la canción de cuna me conecta mucho con el momento presente y me conecta con el movimiento del bebé; me ayuda a salir de la cabeza. De repente me voy a la cabeza, que tengo que hacer algo después, pero la canción como que me mantiene calmada y me mantiene en ese momento, me mantiene en ese presente (Coni, entrevista 27 de septiembre 2022).

En consonancia con lo descrito por las entrevistadas, Baker y Mackinlay (2006) encuentran que entre las razones personales que dan las madres para cantar ciertas canciones de cuna se halla precisamente el que pueden enfocarse mejor y disfrutar la experiencia de hacer dormir al bebé atendiendo a sus necesidades emocionales e ingresando al universo de la relación madre-hijo.

Lo señalado no excluye el hecho de que el acto mismo de hacer dormir al infante puede darse en un espacio de ambivalencia emocional, por ejemplo, cuando el/la pequeño/a experimenta temor - de la noche o de verse alejado de la figura significativa-, o cuando la madre experimenta cansancio, desazón o ansiedad por el deseo de completar la tarea, como corrobora Bárbara (grupo de discusión 2 de noviembre 2022):

Al sentir esas emociones negativas la mamá siente mucha culpa. Se supone que en ese momento lo único que tienes que entregar es un pensamiento y una situación armoniosa. Y al no estar tu conectada con el momento, sientes frustración. Y ¿cómo lo soluciono?! Existe y hay que asumirlo.

Sin embargo, podríamos entender que la vivencia musical permitiría la elaboración de estos afectos negativos, la integración de aspectos agresivos y amorosos (Angulo de Pignataro y Próspero de Nocetto, 1998), y la expresión de las emociones.

Por último, como parte de esta categoría, queremos poner especial atención a dos asuntos que surgen en las entrevistas y grupos de discusión. El primero es la confirmación de la capacidad maternal, y el segundo, la reedición de la vivencia de hija y la conexión con la propia madre.

Confirmación de la capacidad maternal.

Muy interesante resulta la aparición del sentimiento de “logrado” al que aluden las entrevistadas, esto es, la percepción de que mediante el canto se ha provocado el sueño y el descanso de un “otro”, casi como un conjuro. El cantar canciones de

cuna “ha sido un recurso usado por las madres de generación en generación que le confirma a ésta, entre otras cosas su capacidad maternal” (Brovetto, 1998, p. 166). Bargiel (2002) se refiere a la canción de cuna como un mágico encantamiento que evoca el sueño del infante, aumentando la sensación de control de los padres, del mismo modo como nos relatan nuestras entrevistadas: “una se siente poderosa, porque yo tengo esa capacidad de entregarle esa seguridad y esa relajación, a pesar de ser tan chiquitito” (Esperanza, grupo de discusión La Serena 2 de noviembre 2022); “cuando se dormía igual era una sensación de logrado ¡y yo sola!” (Aranzazú, grupo de discusión Vicuña 21 de octubre 2022). Interesante resulta el hecho de que los sentimientos de ansiedad y culpa que las madres pueden experimentar al momento de ayudar a dormir a sus hijos/as pueden ser minimizados justamente por sentirse capaces a través de su canto (Baker y Mackinlay, 2006).

La experiencia de hija y la propia historia.

La transmisión oral de los cantos de cuna, de madre a hija, se confirma en varias de las entrevistas realizadas: “Adquirí las canciones que mi mamá cantaba” (Camila, entrevista 2 de octubre 2022). “Siempre canto las que cantaba mi mamá que son como más antiguas” (Gladis, entrevista 29 de octubre 2022). “Además canto los cantos que mi mamá me cantaba a mí, que le cantó a mis hermanas y que probablemente ella conoció de su mamá” (Ángeles, entrevista 16 de agosto 2022). “Normalmente son canciones que mi mamá me cantaba cuando chica” (Catalina, entrevista 30 de agosto 2022). “Son cosas que no se olvidan. Yo aún me recuerdo de las cosas que me cantaba mi mamá cuando estaba chica [...] Entonces, claro, hay una conexión, implica tradición, implica lazos, implica conectarte con todo” (Alicia, entrevista 15 de agosto 2022). “Siempre que le canto a mi hija es muy emocionante porque me recuerdo siempre de mi mamá [...] más que su cara, su voz está muy marcada en mí” (Gladis, entrevista 29 de octubre 2022). Luego, esta conexión con la propia madre no se expresa sólo en la transmisión transgeneracional de un repertorio, sino que se vincula a un despertar de las propias vivencias de la madre actual, de la propia historia, de la propia cultura y de su mundo interno (Altmann de Litvan, 1998). Mc Dowell señala que “la madre hace del canto no sólo una comunicación entre ella y su hijo sino entre ella y otras madres, incluso su propia madre” (1977, p. 205).[12]

Categoría VIII: Relación Diádica.

El cómo el acto de cantar canciones de cuna fortalece el vínculo que se establece entre el bebé y su madre, fue una de las ideas que apareció con mayor fuerza en los relatos de las entrevistadas, siendo los conceptos de apego y seguridad utilizados en forma recurrente para describir una suerte de ganancia obtenida a través del canto: con el cantar las canciones de cuna “se fortalece el apego, eso creo que es lo central” (Paulina, grupo de discusión 2 de noviembre 2022). “Antes, en sociedades primitivas, se dormía en grupo con más gente, entonces de alguna manera tuvo que surgir el crear maneras de dormir seguros, de darles la confianza y ahí está el canto” (Tatiana, grupo de discusión 2 de noviembre 2022). “Les

canto para calmarlos, pero también para darles seguridad [...] tú logras enseñar a tus hijos, desde que son bebés que tú eres el puerto seguro de ellos” (Roxana, entrevista 15 de agosto 2022). “Yo me acordaba cuando a mí me cantaba mi mamá, y yo me sentía tranquila, segura y todas esas cosas que necesita una antes de dormirse. Entonces, yo quería mostrarle esto también a los niños, que sintieran lo mismo” (Catalina, entrevista 30 de agosto 2022). “Me maravilla mucho el sentirme guardada de alguien, porque esa es la sensación, ser guardada, sentir que se siente seguro, cobijado, contenido. Y de alguna manera yo también, una cosa mutua” (Aranzazú, grupo de discusión Vicuña, 21 de octubre 2022).

Altmann de Litvan (1998) plantea que el desarrollo socioemocional se gesta a partir de todas las secuencias de interacción entre madre e hijo/a -juego, holding, alimentación, etc.- las que van construyendo “lazos de apego, seguridad y afecto”, siendo el apego “la base de seguridad que brinda la madre desde la cual el niño puede explorar el mundo” (p. 35). La canción de cuna surgiría entonces como “un tipo singular de intervención temprana” (p. 36) en favor de este apego.

Las canciones de cuna promueven una interacción significativa entre la madre y el infante (Trehub y Trainor, 1998). Sin embargo, la calidad de esta interacción tiene que ver, entre otros factores, con cómo la figura vincular reacciona a las necesidades del niño/a. Por ende, la caricia como consuelo frente al dolor, el alimento frente el hambre, el cobijo ante el temor, el arrullo y el canto frente al cansancio, surgen desde la madre en respuesta a las señas de inconformidad de sus niños/as:

Cuando las guagüitas están muy angustiadas o tienen mucha pena, como no pueden expresar con palabras lo que sienten, el minuto en el que tú los tomas, los arrullas y les cantas algo, les da esta sensación de paz, de saber que los comprendieron, que le estás dando algo que les puede dar una tranquilidad a esa angustia de no poder expresar con palabras (Alicia, entrevista 15 de agosto 2022).

Altmann de Litvan et al. (1998) definen la canción de cuna justamente como “un fenómeno vincular, como una zona de encuentro entre la madre y el bebé, íntima, secreta, serena, donde se abre un tiempo de espera y esperanza que pone en juego las sincronías y ritmos entre éstos” (p. 52). En cuanto a este fenómeno vincular, nuestras entrevistadas nos dicen que al cantar la canción de cuna “se produce como un nudito invisible entre la mamá y el hijo” (Alicia, entrevista 15 de agosto 2022), esto, porque “nos conecta en otro nivel, no es la conexión que tenemos en el día, en el diario vivir” (Coni, entrevista 27 de septiembre 2022).

Así mismo, Fancourt y Perkins (2018) muestran que el canto de la madre está asociado a un aumento de la percepción materna respecto de la cercanía emocional, en comparación con otras interacciones sociales, además de un aumento en el afecto positivo y una disminución de la ansiedad. Compárese con el siguiente testimonio:

Generalmente, cuando les canto, a mí como que me da cosita, como que me da pena porque me provoca una sensación de conectarme mucho con ellos. Y todavía como que me da penita, porque siento que es un minuto tan íntimo de conexión que no se puede hacer en cualquier momento, no es de cualquier instante (Alicia, entrevista 15 de agosto 2022)

Luego, el establecimiento de este vínculo temprano cumple un rol prioritario en la organización psíquica del niño/a.

Una de las cuestiones interesantes que aparece en algunos relatos es el hecho de que las madres destaquen que el cantar es una manera “de hacerse presente” (Camila, entrevista, 2 de octubre 2022), porque para cantar “hay que estar ahí” (Elisa, entrevista 15 de octubre 2022). Este hecho marcaría una diferencia fundamental con la tendencia actual a utilizar sonidos o música grabada. Si el propósito es sólo ayudar a relajar y dormir al niño/a, entonces sonidos y música disponibles en medios digitales pueden resultar útiles. Sin embargo,

no es lo mismo poner el celular que cantarles uno, porque la persona que está cantando por el celular no le va a transmitir la emoción de la forma como lo hace la mamá o el papá, porque cuando uno canta, el canto está cargado de amorcito (Roxana, entrevista 15 de agosto 2022).

Es principalmente el canto de la canción de cuna como un fenómeno vincular lo que hace dicha experiencia tan particular. “Es un momento de presencia, donde paras todo lo demás y estás ahí sola con tu hijo con tu hija” (Daniela, entrevista 9 de agosto 2022).

Luego, las madres se refieren al momento en el que se canta la canción como uno en el que se les puede decir a los hijos “que son lindos, que uno los ama” (Alicia, 15 de agosto 2022), en la medida que ese tiempo se ofrece como un momento de conexión que permitiría expresar afectos y buenos deseos hacia los/as niños/as, previo a la separación que se avecina:

El canto de la madre yo creo que es la vibración más amorosa que existe, viene colmada de amor, no conozco un canto que venga más lleno de amor que el de una madre que le canta a su hijo para poder darle bienestar, darle amor, querer lo mejor en el momento del tutito, del sueño y que tenga lindos sueños, querer que descanse, que su cuerpo se recupere, que esté relajado, es una medicina, es un remedio de amor para poder descansar bien (Ángeles, entrevista 16 de agosto 2022).

En el impacto que tiene esta acción de cantar, posee un rol privilegiado la voz de la madre. Los estudios demuestran que los infantes prefieren músicas predecibles, con melodías y armonías más bien estáticas, cuestiones que encontramos en las canciones de cuna. Pero, ante todo, los infantes prefieren la voz de la madre por sobre cualquier otra (Baker y Mackinlay, 2006; Standley y Madsen, 1990; Persico et al. 2017). Corrobora Daniela (entrevista 9 de agosto 2022): “Se entregan a escuchar la voz de la mamá [...] A mi hijo le gusta más que le lea. Le gusta escucharme leyendo, a mi hija, le gusta escucharme cantando”. Y también Darling (grupo de discusión Vicuña 21 de octubre 2022):

Me gusta Canticuénticos también, por ejemplo, esa canción Luna cansada, que es con la que empezamos el rito de dormir; esa le gustaba mucho, pero más que la melodía grabada de esa canción le gustaba cómo me salía a mí, con mi voz.

Angulo de Pignataro y Próspero de Nocetto (1998) resaltan que, al acercarse el momento de dormir, el infante necesita una especial contención, que la voz de la madre y su música proporcionan. De esta manera, el acto de cantar la canción de cuna puede ser considerado parte de los denominados “fenómenos transicionales”, concepto propuesto por Donald Winnicott, pediatra y psicoanalista, estudioso de la temprana relación lactante-madre y su impacto en el desarrollo del individuo. Los fenómenos transicionales son

definidos como un área intermedia de la experiencia que no pertenecen ni a la realidad psíquica ni a la realidad exterior, pero que es esencial para el crecimiento del infante. Luego, la canción de cuna como fenómeno transicional moderaría la angustia de separación, del bebé y también, en ocasiones, de la propia madre, en tanto que “no está ni adentro, ni afuera del bebé y por lo tanto sobrevive a todas las amenazas” (Angulo de Pignataro y Próspero de Nocetto, 1998, p. 153).

Angulo de Pignataro y Próspero de Nocetto proponen ubicar la canción de cuna en esta zona intermedia necesaria para la iniciación de la relación entre el niño y el mundo. De esta canción destacan que

Este canto parece que no comienza a ser parte ni de la madre ni del bebé, la canción va llenando el silencio, el espacio, convirtiendo ese encuentro en algo singular. Es de vital importancia para el bebé a la hora de acostarse o calmarse. Algunas madres logran captar intuitivamente esto y lo utilizan como recurso, ofreciéndole la canción allí, cuando el bebé la necesita y todas las veces que sea necesario. Esto sería lo que podría convertir un fenómeno cultural (canción de cuna) en un fenómeno transicional para algunos niños (Angulo de Pignataro y Próspero de Nocetto, 1998, p. 148)

Reflexiones Finales

Con la realización de este trabajo queremos contribuir a la construcción de un marco teórico referido al asunto de música e infancia -en especial a aquel concerniente a las canciones de cuna- y aportar con material a profesionales que intervienen directamente en la realidad, como terapeutas y educadores.

Juvančič (2010) destaca que prácticamente todas las culturas cultivan algún tipo de comunicación musical con los niños/as desde su nacimiento, y resalta que las canciones de cuna son una de las acciones humanas más extendidas. A pesar de esto, han tendido a permanecer al margen de las investigaciones científicas. La autora sugiere que este escaso interés se debe a que el canto y otras formas de calmar a los bebés son advertidas como prácticas cotidianas, triviales y como ocupaciones inferiores perteneciente al ámbito de las mujeres. Por otra parte, la falta de atención en la grabación y recopilación de estas canciones, en sus contextos más íntimos, puede deberse a las dificultades que conlleva la situación misma de ocurrencia del evento musical, siendo la presencia del investigador -o la de cualquiera- percibida como disruptiva o intrusa. A esto se suma que las investigaciones usualmente se han enfocado en la dimensión verbal de las canciones de cuna, ignorando su dimensión multisensorial, que incluye movimientos corporales, gestos, sonidos no articulados y el campo emocional involucrado (Juvančič, 2010).

De esta forma, explorar un hecho cultural ampliamente generalizado y de evidente relevancia social, como es la práctica de cantar canciones de cuna a nuestros/as niños/as en sus primeros años de vida, nos ha resultado profundamente atractivo. La mirada puesta en el repertorio, pero sobretudo en las representaciones de aquellas que lo practican, constituye asimismo una doble perspectiva que, nos parece, enriquece la indagación al respecto cuando se concentra en la vinculación entre un hecho musical (canción de cuna), su práctica, las creencias de quienes lo ejecutan, y las funciones que cumple. Desde esta consideración lo que define entonces la canción de cuna no son las características que tiene sino el para qué se la usa, lo que explicaría el hecho de

que trascienda cualquier tipificación genérica o de repertorio. Si bien hay ciertos rasgos particulares que podemos observar, es su función lo que la delimita y define, pareciéndonos decisivo, por lo tanto, lo que puedan decir los y las que las cantan.

Referencias

- Altmann de Litvan, M. (1998). La canción de cuna. Su importancia como recurso natural en la relación madre-bebé en M. Altmann de Litvan (Coord.), *Juegos de amor y magia entre la madre y su bebé. La canción de cuna* (pp. 28-50). Unicef.
- Altmann de Litvan, M., Arcos, M., Espinal de Carvajal, F., González, M., Noguiera, G., Próspero, S., Sapriza, M., Silva, E., Viera, M., Weigensberg de Perkal, A. y Wolf, E. (1998). El valor de la canción de cuna: entre la organización psicosomática de la madre y la del bebé (primera comunicación) en M. Altmann de Litvan (Coord.), *Juegos de amor y magia entre la madre y su bebé. La canción de cuna* (pp. 51-67). Unicef.
- Angulo de Pignataro, B. y Próspero de Nocetto, S. (1998). La canción de cuna como fenómeno transicional en M. Altmann de Litvan (Coord.), *Juegos de amor y magia entre la madre y su bebé. La canción de cuna* (146-154). Unicef.
- Baker, F. y Mackinlay, E. (2006). Sing, soothe and sleep: A lullaby education programme for first-time mothers. *British Journal of Music Education*, 23(2), 147-160. <https://doi.org/10.1017/S0265051706006899>
- Bargiel, M. (2004). Lullabies and play songs: theoretical considerations for an early attachment music therapy intervention through parental singing for developmentally at-risk infants. *Voices: A World Forum for Music Therapy*, 4(1). <https://doi.org/10.15845/voices.v4i1.149>
- Brovetto, E. (1998). La canción: en el ámbito primario madre-bebé y en el ámbito terapéutico en M. Altmann de Litvan (Coord.), *Juegos de amor y magia entre la madre y su bebé. La canción de cuna* (pp. 166-183). Unicef.
- Bunt, L. y Pavlicevic, M. (2001). Music and emotions: perspectives from music therapy en Juslin, P. N. y Sloboda, J. A. (Eds.), *Music and Emotion: Theory and Research* (pp. 181-201). Oxford University Press.
- Cerrillo, P. (2007). Amor y miedo en las nanas de tradición hispánica. *Revista de Literaturas Populares*, Año 7, n° 2, 318-339.
- Cerutti, S. (1998). El lugar de la canción de cuna a la hora de dormir en M. Altmann de Litvan (Coord.), *Juegos de amor y magia entre la madre y su bebé. La canción de cuna* (pp. 155-165). Unicef.
- Creighton A. L. (2014). *Play songs and lullabies: features of emotional communication and developing mother-infant attachment* [Tesis de doctorado, University of Western Sydney]. Repositorio institucional - University of Western Sydney.
- Fancourt, D. y Perkins, R. (2018). The effects of mother–infant singing on emotional closeness, affect, anxiety, and stress hormones. *Music & Science*, 1. <https://doi.org/10.1177/2059204317745746>
- Flores, E. (1915). Nanas o canciones de cuna corrientes en Chile. *Revista Chilena de Historia y Geografía*, 16(20), 386-415. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:121995>
- Fornaro, M. (1998). Los arrullos y las canciones de cuna en el repertorio tradicional uruguayo: una aproximación comparativa en M. Altmann de Litvan (Coord.),

- Juegos de amor y magia entre la madre y su bebé. La canción de cuna* (pp. 184-217). Unicef.
- Juvančič, K. (2010) "Singing from the dark" Applied ethnomusicology and the study of lullabies en K. Harrison, E. Mackinlay y S. Pettan (Eds.), *Applied ethnomusicology. Historical and contemporary approaches* (pp. 116-132). Cambridge Scholars Publishing.
- Lacárce, J. (1995). *Psicología de la música y educación musical*. A. Machado Libros.
- Laval, R. (1916). *Contribución al folklore de Carahue*. Librería general de Victoriano Suárez.
- Lorenzo Galés, M.N. (1993). La socialización cultural en la primera infancia a través de la literatura de tradición oral en A. Rodríguez López-Vázquez (Ed.), *Didáctica de lenguas y culturas. III Simposio Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura* (pp. 501 - 516). Universidade da Coruña. Servizo de publicacións.
- McDowell, M. B. (1977). Folk lullabies: Songs of anger, love, and fear. *Women's Studies: An Interdisciplinary Journal*, 5(2), 205-218.
- Moneta, M.E. (2014). Apego y pérdida: redescubriendo a John Bowlby. *Revista Chilena de Pediatría*, 85(3), 265-268.
- Pereira Salas, E. (1959) Consideraciones sobre el folklore en Chile. *Revista Musical Chilena*, 13(68), 83-92.
- Persico, G., Antolini, L., Vergani, P., Costantini, W., Nardi, M.T. y Bellotti, L. (2017). Maternal singing of lullabies during pregnancy and after birth: Effects on mother-infant bonding and on newborns' behaviour. Concurrent cohort study. *Women and Birth*, 30(4), e214-e220. <https://doi.org/10.1016/j.wombi.2017.01.007>
- Plath, O. (1946) *Folklore chileno. Aspectos populares infantiles*. Prensas de la Universidad de Chile (Tirada aparte de los anales de la Universidad de Chile. Tercer y cuarto semestre de 1945).
- Sá, E. y Torres, A. (2019). The effects of lullabies on the mother and on her relationship with the baby: an exploratory study. *OAJ Behavioural Science and Psychology*, 2(1), 1-8.
- Standley, J. M. y Madsen, C. K. (1990). Comparison of infant preferences and responses to auditory stimuli: Music, mother, and other female voice. *Journal of Music Therapy*, 27(2), 54-97.
- Strauss, A. y Corbin, J. (2016). *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Editorial Universidad de Antioquía.
- Tejeros, E. (2002). La canción de cuna y su función de catarsis en la mujer. *Didáctica. Lengua y Literatura*, 14, 211-232.
- Trehub, S. y Trainor, L. (1998) Singing to infants: Lullabies and play songs en C. Rovee-Collier, L. P. Lipsitt y H. Hayne (Eds.), *Advances in Infancy Research* (Vol. 12, pp. 43-77). Ablex Publishing.
- Trehub, S. (2001). Musical Predispositions in Infancy. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 930(1), 1-16.
- Vicente, H., Grasina, A., Vieira, C. y Farate, C. (2020). Lullabies and unconscious maternal phantasies: An exploratory and comparative study of traditional and contemporary songs. *International Journal of Applied Psychoanalytic Studies*, 17(4), 328-344. <https://doi.org/10.1002/aps.165>

Notas

[1] Este texto es producto del proyecto de investigación “Representaciones y significaciones de las canciones de cuna y su relación con el desarrollo del vínculo temprano entre madre e hijo/a en el imaginario materno”, realizado durante el año 2022 por quien escribe, con la colaboración de la estudiante de posgrado Montserrat Venegas Fernández. El proyecto fue financiado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio del Gobierno de Chile, a través del Fondo de la Música Nacional, línea Investigación y Registro de la Música Nacional, modalidad Investigación, Publicación y Difusión.

[2] Indudablemente, no podemos ignorar el hecho de que, en tiempos recientes, los hombres se han sumado a esta tarea, debido a la transformación en la dinámica de los roles y a una mayor participación masculina en funciones tradicionalmente asumidas por mujeres (Fornaro, 1998).

[3] Si bien el proyecto contempla el trabajo con mujeres madres, entendemos, por supuesto, que el cantar canciones de cuna es una acción que pueden llevar a cabo distintas personas. Hemos optado por la figura de la madre, dejando la puerta abierta para que en investigaciones futuras se pueda ampliar a otros arrulladores.

[4] Las entrevistas fueron realizadas por quien suscribe y por la ayudante de investigación, Montserrat Venegas Fernández.

[5] Las entrevistas y grupos de discusión fueron registrados en audio y transcritos, utilizando los correspondientes consentimientos informados.

[6] En esta sección hemos respetado la manera de expresarse de las entrevistadas, así como el uso de ciertas palabras utilizadas en Chile. Entre estas destacamos el término “guagua” o “guagüita” para referirse a los/as niños/as muy pequeños/as, como sinónimo de “bebé”.

[7] Ver Laval, 1916, pp. 47-48.

[8] Melodía de la popular canción tradicional francesa “Ah! vous dirai-je, Maman”.

[9] Dejando fuera, por cierto, los contenidos ofrecidos por los medios de comunicación masivos.

[10] Las entrevistadas no sólo se refieren a cómo ellas cantan, sino a cómo se deben cantar las canciones de cuna.

[11] Despeinados.

[12] Traducción propia