

Fiesta y trabajo Tres casos de cantos de faena en José María Arguedas y Jacques Roumain

Iván García López
UNAM / El Colegio de México
ivangarcial@filos.unam.mx

Resumen:

Con base en las consideraciones teóricas de Giorgio Agamben, Carlo Bonfiglioli, Jerusa Pires, Paolo Vignolo, Sara Largo y Rodrigo Elizondo sobre la fiesta, especialmente en clave popular, abordamos tres casos de cantos de faena (siembra, cosecha y cumbite), a partir de dos crónicas tempranas del peruano José María Arguedas y la novela *Gobernadores del rocío*, del haitiano Jacques Roumain, dos escritores muy ligados a la etnología, con el fin de explorar un ámbito, aparentemente contradictorio, que entrecruza fiesta y trabajo, con la tonada de labor en su centro. Para ello, nos apoyamos también en las necesarias consideraciones antropológicas de Raúl Romero y Michaelle Ascencio, entre otros. La fiesta se revela dentro de un plano complejo de encuentros y desencuentros, con sus tensiones, contrastes, contradicciones y políticas, y donde las diversas etapas y funciones del canto operan como régimen de articulación en todo momento. Hablamos, así, de la fiesta en tanto trabajo y su tonada.

Palabras-clave: Cantos de trabajo; ritos de siembra; ritos de cosecha; cumbite.

FESTA E TRABALHO

Três casos de cantos de trabalho em José María Arguedas e Jacques Roumain

Resumo:

Com base nas considerações teóricas de Giorgio Agamben, Carlo Bonfiglioli, Jerusa Pires, Paolo Vignolo, Sara Largo e Rodrigo Elizondo sobre a festa, especialmente em sua forma popular, abordamos três casos de cantos de trabalho (semeadura, colheita e mutirão), a partir de duas crônicas antigas do peruano José María Arguedas e do romance *Senhores do orvalho*, do haitiano Jacques Roumain, dois escritores muito ligados à etnologia, com o objetivo de explorar um âmbito, aparentemente contraditório, que entrelaça festa e trabalho, com a cantiga de trabalho no seu centro. Para tanto, baseamo-nos também nas necessárias considerações antropológicas de Raúl Romero e Michaelle Ascencio, entre outros. A festa revela-se assim num plano complexo de encontros e confrontos, com suas tensões, contrastes, contradições e políticas, e onde as diversas etapas e funções do canto operam como um regime de articulação em todos os momentos. Falamos, então, da festa enquanto trabalho e da sua toada.

Palavras-chave: Cantos de trabalho; ritos de semeadura; ritos de colheita; mutirão.

FESTIVITY AND WORK

Three examples of work songs in Jose María Arguedas and Jacques Roumain

Abstract:

Based on the theoretical reflections of Giorgio Agamben, Carlo Bonfiglioli, Jerusa Pires, Paolo Vignolo, Sara Largo, and Rodrigo Elizondo regarding festivity—particularly in their popular forms—we address three examples of work songs (planting, harvesting, and *cumbite*), based on two early chronicles by the Peruvian José María Arguedas and the novel *Gobernadores del rocío* by the Haitian Jacques Roumain—two writers closely linked to ethnology—in order to explore an apparently contradictory realm that brings together festivity and labor, with the work song at its center. To this end, we also draw on the valuable anthropological insights of Raúl Romero and Michaelle Ascencio, among others. The festivity emerges within a complex landscape of encounters and clashes, with its tensions, contrasts, contradictions, and politics, where the various stages and functions of the song operate as a framework of articulation in every moment. We are thus talking about festivity as work and its accompanying song.

Keywords: Work songs; planting rites; harvest rites; *cumbite*.

Introducción: *Deus otiosus*

Hablamos de dos grandes narradores, estrechamente ligados a la etnología: el peruano José María Arguedas, que dirigió el Instituto de Estudios Etnológicos durante la década de 1950, y el haitiano Jacques Roumain, que fundó el Centro de Etnología de su país en 1941. Hablamos, también, por parte de Arguedas, de dos crónicas, ensayos, informes o relatos tempranos, “Ritos de la siembra” y “Ritos de la cosecha”, que publica en 1941, cuando tiene 30 años; y, por parte de Roumain, de una novela cumbre, *Gobernadores del rocío*, considerada fundacional de la literatura haitiana, cuyo manuscrito termina en 1944, a los 37 años, cuando fallece abruptamente. Se trata de dos registros distintos, uno que apela a la crónica periodística y otro que, mediante la transfiguración literaria, *retrata* una realidad, pero ambos tienen como protagonista al canto de faena, en variantes muy específicas, que se comentarán a lo largo de este escrito.

Fiesta y trabajo, nos dice la lectura más superficial, lucen como opuestos irreconciliables, como si se tratara del ocio y el negocio, respectiva y llanamente. Y es que, como apunta Giorgio Agamben en “Elementos para una teoría de la potencia destituyente”, “la Edad Moderna, a partir del cristianismo, cuyo Dios creador se ha definido desde el principio en oposición al *deus otiosus* de los paganos” (2021, *online*), ha sido “constitutivamente incapaz de pensar la inoperosidad [que no es inacción o apraxia y sí una forma particular de actuar] salvo en la forma negativa de la suspensión del trabajo”. Así, continúa Agamben, “una de las formas en que se ha pensado la

inoperosidad es la fiesta, que, sobre el modelo del *shabbat* judío, se ha concebido esencialmente como suspensión provisional de la actividad productiva, de la *melachá*”, es decir, la labor o el trabajo. Pero “la verdadera fiesta”, nos dice ahora en “La lengua de la gloria”, “no es inmovilidad y reposo; es, más bien, el gesto que desactiva y vuelve inoperosas todas las obras de los hombres” (AGAMBEN, 2019, *online*). En ese sentido, “sabemos que, en la interpretación rabínica, en el sábado se prohíben únicamente las obras productivas: una obra de destrucción pura estaría permitida” (2019, *online*). De ahí que la fiesta

no se defina sólo por lo que no se hace en ella, sino ante todo y más bien por el hecho de que lo que se hace –que en sí mismo no es diferente de lo que se lleva a cabo cada día– es des-hecho, vuelto inoperoso, liberado y suspendido de su “economía”, de las razones y objetivos que lo definen en los días laborables [...]: si se come, no se lo hace para consumir alimentos; si uno se viste, no se lo hace para cubrirse o protegerse del frío [...]; si se camina, no es para ir a algún sitio; si se habla, no es para comunicarse información; si se intercambian objetos, no es para vender o para comprar (AGAMBEN, 2019, *online*).

Como veremos después, los cantos de trabajo dan razón y refutan en un mismo instante las palabras de Agamben, pues si bien en su contexto festivo se da esa liberación inoperosa indicada por el filósofo, no necesariamente se suspende de la economía, de sus razones y objetivos en días laborables, del caminar para ir a algún sitio o el hablar, gritar o cantar para comunicarse información, etcétera. El ámbito festivo de los cantos de trabajo es problemático por poroso, se entretajan múltiples implicaciones de orden estético, simbólico, social y político. Como dice el propio Agamben, *se desactiva para abrir una forma particular de actuar*. Y es que, en un sentido más amplio de la fiesta, como advierte Rodrigo Moreno Elizondo, se suscitan aparentes “antinomias entre vida cotidiana y fiesta: trabajo u ocio”, pero que a menudo “resultan ser complementarias o forman parte dialéctica del proceso en que deviene [...]. Ya en su reflexión sobre la investigación relacionada con el tema en Francia, Roger Chartier planteaba la dificultad de demarcar el ámbito propio de la fiesta” (MORENO ELIZONDO, 2019, p. 27). Asimismo, como añade Moreno Elizondo, en acuerdo relativo con Agamben, si bien un acierto ha sido reconocer el carácter extraordinario de la fiesta “como pausa, excepción, suspensión del tiempo y la vida cotidianos”, ello no

debe conducir a “fetichizar este tiempo extraordinario como antitético de la vida cotidiana” (2019, p. 26), reduciendo el análisis a sus elementos formales, dado que “la fiesta no se agota en sí misma”, además de que “todos los acontecimientos extraordinarios tienen origen en la vida cotidiana y vuelven a ella”, con la fiesta como mediadora en “la refirmación de la vida fundada en lo cotidiano” (2019, p. 27). En este sentido, no es menos pertinente la hipótesis de Carlo Bonfiglioli acerca de que

la fiesta se presenta como un modelo reducido de la totalidad social, pero, como dice Valeri, no es una mera representación: de manera semejante a la obra de arte, la fiesta mantiene con la realidad una relación compleja. No es una simple reproducción o inversión del sentido, sino –totalizando experiencias normalmente separadas– una significación de lo que en lo cotidiano escapa al sentido. Entre el mundo festivo y el mundo cotidiano hay una relación de complementariedad (BONFIGLIOLI, 2009, p. 501).

De todo ello nos darán cuenta, no de manera abstracta sino en comunidades concretas (incluso a la luz de la novela de Roumain, que tampoco se limita a la reproducción o representación), los materiales narrativos a explorar.

Wanka

De acuerdo con la clasificación de géneros y formas musicales andinos que ofrece Raúl Romero, a partir del esquema del Centro de Etnomusicología Andina del Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú, la música del trabajo se divide en agrícola (siembra, cultivo y cosecha), ganadera (marca del ganado) y comunal (construcción y limpia de acequias). Aquí nos ocuparemos sólo de la primera, donde tenemos el género de canto *harawi* (asociado también con rituales de despedidas y matrimonios) o *wanka* (como se le conoce en Cusco, así como en otras zonas del sur andino, y que por su acción de agradecimiento se hace extensiva a otras expresiones, como la construcción de casas), pues es de esto que nos habla el narrador

peruano.¹ Por lo general, se canta “con voz nasal y en tono muy agudo” (ROMERO, 2002, p. 11).

De 1939 a 1941, tras haber perdido su empleo en Correos y ya con su grado de licenciado en Literatura, Arguedas parte al Cusco como profesor de Castellano y Geografía en una escuela pública de Sicuani. Allí visita con sus alumnos los pueblos aledaños de la sierra peruana, asiste a celebraciones y rituales, va afinando su mirada (recordemos que él obtendrá sus grados de bachiller y doctor en Etnología hasta 1957 y 1963, respectivamente) y emprende un trabajo de recopilación de diversos materiales. Los textos que aquí estudiaremos “son muy probablemente fruto de esos paseos”, como indica la nota de editor (sin firma) del cuadernillo publicado por el FCE de México, “y fueron remitidos al diario *La Prensa* de Buenos Aires” (2024, p. 4). “Ritos de la siembra” y “Ritos de la cosecha”, añade el editor, “forman parte de una serie de ensayos descriptivos”, son “breves relatos en los que el escritor y el etnólogo en ciernes se fusionan: Arguedas camina, mira, pregunta. Y vuelve. Observa a las personas y observa la naturaleza que las rodea. Se conmueve. Registra Reflexiona” (2024, p. 4).

De inicio, lo que llama la atención en esas crónicas es que el joven narrador está hecho. No hay falla ni mácula ni obstáculo. Tanto en Roumain como en Arguedas, su trabajo nos atrae no por un mero interés temático, útil para nuestros fines, sino por su carácter de escrituras magistrales, como sucede en tantos otros materiales a lo largo de la historia, con la diferencia importante de que, en nuestros dos autores, el canto de

¹ El mundo de “la música del trabajo” en Perú es extremadamente vasto, y Arguedas, en las evoluciones de su obra narrativa y antropológica, dará cuenta de todo ello. Aquí nos limitaremos al ciclo de siembra y cosecha en el joven narrador, pero queremos dejar al menos constancia de esa vastedad. Como señala Romero, la limpia de acequias (o fiesta del agua), que precede al trabajo agrícola, “se realiza en un contexto de fiesta, donde la música [englobada en el género *walina*] está unida a casi todas las etapas del trabajo-celebración” (ROMERO, 2002, p. 74) y cuyo repertorio es cantado sólo por los hombres que realizan la tarea, “acompañados por una chirimía que ejecuta una melodía independiente y relativamente opuesta a la que entona el cantante principal” (2002, p. 44). Mientras tanto, la marca del ganado es “un ritual de fertilidad de los animales” asociado a las deidades de las montañas y “da lugar a un vasto repertorio de canciones” (2002, p. 74), del que podemos encontrar un formidable informe arguediano de 1953 para el primer número de la revista *Folklore Americano*, titulado “Folklore del valle del Mantaro”, donde se incluyen canciones de la herranza (de la marca de ovejas, vacas y llamas), además de canciones de trillas nocturnas. Por otro lado, “la construcción de casa, que congrega a parientes y allegados, y que además constituye una etapa importante en la vida del nuevo dueño, es también otra dimensión del trabajo ceremonial” (2002, p. 74). Está también la *kashwa*, otro género de origen precolombino como el *harawi*, que “consiste en una danza colectiva en círculo, realizada por jóvenes solteros de ambos sexos, asociada usualmente con rituales de cosecha nocturna”, lo mismo que el *haylli*, un género de “llamado y responso, interpretado durante el trabajo comunal en el campo” (2002, p. 39).

trabajo protagoniza celosamente el relato. Es desde ese nudo de escritura jubilosa, de lengua de la gloria –inoperosa y sabática en sí misma– que se irradia la complejidad de los cantos.

Las primeras líneas de “Ritos de la siembra” no dejan lugar a dudas de que estamos en ese cruce de la fiesta y el trabajo: “En el departamento de Cusco, como en casi todos los de la sierra del Perú, los indios todavía siembran y cosechan entre fiestas y ceremonias” (ARGUEDAS, 2024, p. 31). Ni siquiera los cambios civilizatorios en el pueblo, refiere Arguedas, habían podido en aquella época vencer los sentimientos de los indios por la tierra. Si los hacendados recorren sus propiedades en automóviles, continúa el cronista, los trabajadores siguen dirigiéndose a la tierra, siguen llamándola “con la voz antigua de los cantos rituales”, con el fin específico de que “no deje de ser pródiga y misericordiosa con sus criaturas” (2024, p. 33). Son cantos de pedido, de imploración.

Distinguimos dos fases de la tonada, una durante la faena y otra al término. No se sabe, aquí, si en los días previos se desarrollan otras actividades ligadas a la siembra, a modo de preparativo, de gestación del ánimo festivo. Pero sí se distingue el inicio formal del canto, sus características, sus evoluciones, su contexto y sus dinámicas:

En los meses de siembra, por las noches, un canto lúgubre y agudo se oye desde todas las chacras. En la oscuridad o en la luz de la luna ese canto parece salir de dentro de la tierra, o bajar del cielo frío y hundirse a lo más hondo, en lo más duro del suelo. Primero canta una sola voz, el guía, el yachak; la voz no se sabe si es femenina o de hombre, pues es aguda, verdaderamente penetrante y extraña, como un aullido lento que llegara desde muy lejos; cuando acaba de cantar pasa un rato de silencio y durante ese rato parece seguir viviendo en el aire y resonando en el cielo y en el corazón del que oye. De repente, la misma melodía triste y lenta se levanta de la tierra, pero más fuerte y extensa, así aguda y penetrante; es un coro de hombres que repite exactamente el canto del guía. El canto tiene entonces más volumen y, aunque es agudo como el del guía, por ser en coro parece un poco más grave y sacude más fuerte el alma de los que oyen desde lejos. A distancia, todo el canto parece un solo alarido, un grito sostenido y lúgubre que alcanzara la más honda entraña del cielo y de la tierra; pero ya junto al coro y con algún esfuerzo se percibe la letra quechua del canto. Estos cantos de imploración a la tierra no tienen letra fija (ARGUEDAS, 2024, p. 33).

Se desbarata, de inicio, otra superficialidad, la de que la fiesta conlleva un canto de trabajo alegre, animado; por lo contrario, en este caso es lúgubre, triste y lento, y de una

agudeza que no permite distinguir si quien lo entona es hombre o mujer.² Se trata de un canto visceral ejecutado en la noche, un “aullido” que conecta en el imaginario del cronista con las entrañas del cielo y de la tierra y del escucha. Hay un solo de voz que guía y precede a un silencio, como preámbulo a la suma coral, que repite el canto en ascenso y que parece tornarse grave: un solo alarido que, con esfuerzo, permite sin embargo distinguir una letra precisa en quechua, pero no fija.

Deducimos que este canto se realiza durante el trabajo, porque enseguida el cronista indica que

acabada la faena, los peones se reúnen en el corredor de la casa del propietario de la tierra que se ha sembrado, y si la tierra es de un vecino principal, en la del mayordomo. En el corredor, a oscuras, toman aguardiente de caña o chicha. A ruego del dueño o del mayordomo, el guía comienza el canto. Los guías improvisan en el instante el canto y la letra; la letra contiene una imploración a la tierra para que reciba con buena voluntad la semilla que se acaba de enterrar, para que la haga germinar con abundancia y en fruto grande; y es alusiva al dueño de la tierra y al nombre de la chacra. La música es también improvisada, dentro del estilo general de estos cantos, pero con variaciones nuevas para cada estrofa (ARGUEDAS, 2024, p. 34).

Podemos ver que la tonada se ha encaminado hacia un canto de reposo o clausura de la jornada y que linda ya con un canto de bebedera (de taberna, podríamos decir, salvo que se realiza en el corredor de una casa), todavía estrechamente ligado al mundo de la jornada. Vemos además que la letra del canto de imploración, dirigida a la tierra pero alusiva al dueño y al nombre de la chacra, no cesa en su falta de fijeza, en su improvisación, y que surge también una música igualmente improvisada. Sabemos también, por el dedicado cronista, que los guías “son muy conocidos”, que “son pocos”

² En *Sonidos andinos*, Romero incluye un *harawi* de siembra recogido por Juan M. Ossio en el distrito de Andamarca, provincia de Lucanas, Ayacucho, en octubre de 1973. En esa comunidad, como señala Ossio, el *harawi* es “cantado exclusivamente por mujeres, particularmente ancianas, que se entona sólo en ocasión de la siembra ceremonial del maíz en las *lucrichacras* o terrenos particularmente valiosos. Esta actividad se lleva a cabo entre los meses de septiembre y octubre y no tiene parangón con ninguna de las otras que conforman el ciclo agrícola. La razón es que de los distintos productos que se cultivan en esta comunidad el maíz es el de mayor importancia. Su cultivo inicia el ciclo agrícola, luego de las elaboradas ceremonias en torno al agua que se practican en el mes de agosto” (OSSIO apud ROMERO, 2002, p. 92). El propio Arguedas, al abordar en 1976 el *harawi* en la provincia de Lucanas, señala que este canto es entonado exclusivamente por mujeres, “y siempre en coro”, pues su voz “alcanza notas agudas imposibles para las masculinas”, y que se emplea para la recepción o despedida de personas muy importantes o para matrimonio, así como en la siembra y cosecha (ARGUEDAS, 2012, t. IV, p. 362 apud ALCÁNTARA SILVA, 2019, p. 37; véase también ROMERO, 1985, p. 243).

y que crean la letra y el canto, siempre en clave de “lamento”, “con gran facilidad”. Sabemos asimismo que se repite la dinámica del *yachak* que canta mientras el coro escucha en silencio, hasta que el grupo se suma “de golpe”, repitiendo exactamente la melodía y la letra improvisada, y que “así cantan horas y horas”, con el “ruego” como entremezclado con el cielo, los ríos, los caminos y los arbustos iluminados. Como advierte Paolo Vignolo a partir de Foucault, en la fiesta surge una apertura hacia otros mundos posibles y su espacio “es el de la heterotopía que, de una manera u otra, siempre plantea un horizonte utópico hacia un pasado idealizado, o bien, para un futuro esperanzador” (VIGNOLO, 2015, p. 138):

Recuerda que somos tus criaturas,
acuérdate, madre nuestra, que sufrimos.
Oye la voz de tus hijos que lloran,
recibe en tu corazón cariñoso
esta semilla que hemos sembrado,
dale tu aliento... (ARGUEDAS, 2024, p. 36).

Para finalizar, refiere Arguedas que “la propia faena de la siembra está llena de ceremonias rituales”; que “en los momentos de descanso, los jóvenes y las solteras juegan, gritan de alegría y se persiguen corriendo en la chacra, mientras los hombres maduros toman chicha brindando por la tierra y derramando un poco de la bebida como ofrenda”; que “durante el trabajo los hombres toman por sorpresa a las mujeres más jóvenes y las arrastran de los pies por todo el campo sembrado, según ellos para transmitir su virginidad a la tierra” (ARGUEDAS, 2024, p. 36). Como advierte Bonfiglioli, “la manera en que los grupos sociales protagonizan la fiesta no sólo nos habla de cómo la sociedad se organiza para celebrar, sino también de cómo se piensa acerca de sí misma”, además de que la relación que se establece con las divinidades (y aquí la tierra tienen ese viso de divinidad) urde una “esfera importante de la significación festiva” (BONFIGLIOLI, 2009, p. 501). Las actividades lúdicas, en este caso, parecen inscribirse en un flujo continuo con la esfera litúrgica, aunque en un rango menor, dado que lo central es el ruego formal a la tierra. El *wanka* es un lamento nocturno y lúgubre, para una fiesta vital, de petición de buena cosecha. Si a veces es un

canto de despedidas y matrimonio,³ podría ser también un canto funerario. Al final, **el entierro es una forma de siembra** (SPERANDEO apud Romero, 2002, p. 83).

Jaycharaya, jaycharayucha, jaycharayara, jaycharaya

Si ya el canto de siembra se ha revelado vasto, en su segunda crónica, dedicada a la cosecha en el Cusco, Arguedas nos dispone de inmediato a algo mayor:

Los ritos de la cosecha son aún más complicados que los de la siembra [...]. La cosecha es todavía una gran fiesta; su escenario son los campos de trigo y maíz, toda la quebrada; las eras son el centro palpitante de estas fiestas. Y en el mes de mayo, mes de cosecha, los pueblos están casi vacíos, las escuelas sin alumnos, las obras particulares escapan por falta de indios braseros. En cambio, las eras de trigo y maíz hierven de gente, todo el campo está henchido de cantos, de gritos de alegría, de un rumor constante de fiesta. El cielo, en este mes, está siempre limpio y despejado, profundo y claro; las nubes, blancas y puras, permanecen inmóviles todo el día, cerca de las cumbres grises, de los cerros lejanos, azules o rojizos; el sol brilla fulgurante, caldea la tierra y quema; y en el silencio de la tierra tranquila los cantos de cosecha suben al cielo, dulces y agudos; envuelven toda la quebrada, vibran en el espacio y alcanzan al sol en su ansia profunda de gratitud e invocación (ARGUEDAS, 2024, p. 38).

Magistral en su discurso, como decíamos, Arguedas percibe el colorido, el hervidero y la sonoridad del escenario del trabajo –específico de mayo y, este sí, de alegría– y así lo recoge en su relato. Un escenario celoso, acaparador, que deja las calles de los pueblos casi sin almas. Todo –el cielo, las nubes– se halla despejado y limpio, inmóvil, pues el centro social se ha trasladado a la fiesta del trabajo. Y, al centro de ese centro palpitante de las eras, en el silencio de la tierra, se halla el canto, el *jaychaya*, esta vez dulce y de gratitud, pero igualmente agudo y de invocación.⁴ Aunque la integridad de este rito (que es “el más complejo y hermoso”), acota el cronista, “sólo se cumple en los trigales de los propietarios grandes, indios o mestizos”, ya que en las chacras

³ Así, por ejemplo, en *Diamantes y pedernales*, de Arguedas, las mujeres entonan *harawis* para despedir a Antolín, mientras que en *Yawar fiesta*, también de Arguedas, se entonan para despedir a los *varayok's* (jefes de los *ayllus* o caseríos serranos) luego de que se termina la construcción de la carretera.

⁴ Como señala Romero, otro rasgo estructural muy importante de una estética de interpretación propiamente andina “es la preferencia por los sonidos agudos, al extremo de las posibilidades vocales”, la cual se opone a “una estética occidental que postula un utilizamiento de otros registros sonoros” (1985, p. 234). Su conexión con Occidente, desde luego, estaría más en la línea de una gama de exploraciones de vanguardia, que a menudo no ha sido ajena al estudio de registros etnográficos de mar y tierra.

pequeñas la cosecha se hace en familia y del rito “sólo se cumple lo fundamental” (38). Por ello, si bien no se olvida de marcar las diferencias sociales y económicas en un mismo periodo de fiesta, Arguedas se abocará a una cosecha grande para su registro. Y es que las fiestas pueden revelar formas tanto de cohesión como de tensión, contraste y conflicto a la vez, ya que, como apunta Marcos González, permiten “poner en escena los imaginarios del poder” (GONZÁLEZ, 1998, p. 8 apud LARA LARGO, 2015, p. 156). La fiesta, como advierte Moreno Elizondo, “es esencialmente política en sentido positivo, pero también tiene una dimensión política en la construcción de hegemonía”; soslayar eso, añade, puede llevar a “reificar la fiesta en una fatal felicidad que ocluya las contradicciones sociales y las tensiones que atraviesan a la sociedad” (2019: 28). Arguedas manifiesta una consciencia al respecto en el cierre de su relato, que citamos por anticipado:

Entre el griterío y la bulla alegre e incesante de las eras grandes, entre el canto agudo de los coros que entonan la *jaychaya*, bajo el aire de fiesta que llena y anima el campo, estas eras solitarias, silenciosas, pequeñitas, en que los ritos no se cumplen, en que apenas un cantarito de chicha puesto junto a la era les salva del completo abandono, estas eras nos recuerdan en forma violenta y cruel, en toda su magnitud, la miseria y el dolor del pueblo indio, aun cuando el espectáculo de los ritos, de los cantos y del júbilo de las eras grandes hayan conmovido nuestro espíritu de otra manera y nos hayan exaltado (ARGUEDAS, 2024, p. 47).

Volvamos ahora a la fiesta en cuestión, la fiesta grande de la cosecha, que posee una organización precisa que a la vez articula la interacción social. Allí, el propietario indicará el día de la cosecha y lo anunciará a sus amigos, peones y compradres. Y mucho antes de la aurora, lo que nos indica un tránsito del canto nocturno de siembra en la órbita del día, hace cargar grandes chombas de chicha, botellas de aguardiente y un costalillo de coca. Él será el primero en llegar y esperará a los invitados –pues eso son, nos dice Arguedas, ya que nadie concibe la faena como trabajo: “todos van a la ‘fiesta’ con el ánimo verdadero y absoluto de quien va a jugar, a participar de la más alegre de las reuniones” (ARGUEDAS, 2024, p. 40). Si, como señala Lara Largo, “la fiesta se definiría de manera superficial como sinónimo de ocio, descanso, juego y pereza, enfrentada de manera casi natural al tiempo ordinario del trabajo” (2015: 149), aquí esa superficie toma un giro pues hay juego dentro de un trabajo que no se concibe como

trabajo, abriendo no sólo una heterotopía sino también un tiempo diverso, ritualizado; desborda o soberanamente ignora “las teorías clásicas de la modernización”, donde “trabajo y fiesta, productividad y hedonismo serían antagonistas” (ARIÑO, 1992, p. 9 apud LARA LARGO, 2015, p. 149). Es mucho más que “el pretexto de la congregación”, como dice Lara Largo, y sí que, en contraste estricto con la “vaga definición” de fiesta que ella describe, en la cosecha se responde a las actividades cotidianas, se piensa en el éxito duradero y en el desarrollo a largo plazo. En la siembra y en la cosecha, se pide y se agradece, respectivamente, por el sustento, de forma que la fiesta puede pasar “a incidir en el comercio” y verificarse como “práctica de sobrevivencia” (PIRES FERREIRA, 2010, p. 11, traducción nuestra). Es un “evento privilegiado” en el que “la colectividad celebra algo y se celebra a sí misma”, en tanto evidencia “los elementos más sutiles de la configuración de las relaciones sociales” (LARA LARGO, 2015, p. 149). Así, estas fiestas operan como verdaderas “celebraciones re-vitalizadoras de los elementos fundamentales de la vida comunitaria” en su complejidad (MIRANDA FREITAS, 2010, p. 20 apud LARA LARGO, 2015, p. 156).

De los invitados que aguarda el dueño de la chacra, continúa Arguedas, el primero en llegar “se clasifica como *ccollana*” y será “el jefe, el mejor”. Pero si la fiesta, por un lado, “refleja las relaciones de poder y las estructuras jerárquicas dominantes” (VIGNOLO, 2015, p. 238), la de cosecha también se encarga de alterar el mecanismo de los regímenes habituales, ya que el *ccollana* no será “el que manda”, sino el mejor, y el mejor “deberá ser el primero en toda la faena”, “tendrá que segar más trigo que todos los trabajadores, tendrá que cargar más gavillas del campo a la era”, pues en ello consiste su jerarquía (ARGUEDAS, 2024, p. 40). Será también quien dirija la primera ceremonia, el que alce los brazos al cielo y agradezca a la tierra por haber hecho germinar la semilla, y el primero en cantar, él solo, la *jaychaya*. Después vendrán los demás segadores a repetir en coro, “e ichuna en mano, con ardiente fervor”, comenzarán “a segar las espigas mientras cantan” (ARGUEDAS, 2024, p. 40). A diferencia de aquel canto de siembra, que a lo lejos parece un alarido y ya junto al coro se distingue la letra, aquí la letra es incomprensible. No tiene significado. O, como dice Arguedas, quizá estas palabras lo tuvieron “en una época muy primitiva”, pero hoy “no sirven sino para

entonar la música”: *jaycharaya / jaycharayucha / jaycharayara / jaycharaya* (2024, p. 41). O “acaso no requiere palabras [...], porque su fuerza, su expresión, está en la voz del hombre, en la indecible emoción que siente el indio al cosechar” (2024, p. 41). A juicio de Arguedas, el *jaychaya* no es un canto, sino otro alarido “que lleva la vibración en la sangre” y “sale de la entraña misma de los campos”, un “regocijo casi primitivo del hombre cuando cosecha directamente de la tierra” que arrastra por las sombras el aire, lo mezcla con las nubes y “lo reproduce con extraña fuerza en los roquedales y bajo la sombra de los grandes eucaliptos” (2024, p. 41). El canto repetido por el coro, una vez más, se entreteje e irriga cada rincón de la fiesta como si fuera su sangre.

Una vez que todo el campo ha sido segado se reúnen las gavillas y, “a una señal del *ccollana*, se ponen las grandes gavillas a la espalda” para avanzar en hilera. De esta manera, el canto se vuelve sutilmente de carga y traslado, con los trabajadores “corriendo con paso menudo y rítmico, y cantando el *jaychaya*”, para cumplir una función de cohesión rítmica del grupo y como estimulante. Y así se ve a los segadores devenidos cargadores, “atravesando las chacras, bajando laderas, cruzando entre las grandes matas de espino” (ARGUEDAS, 2024, p. 41). El *ccollana* canta solo y luego el coro repite, consolidando un vínculo de eficacia grupal para realizar la nueva etapa de la jornada: “a veces, la fila de cargadores atraviesa las callecitas de los pueblos, cruza la plaza, y va por media calle; entonces cantan más fuerte, el coro se anima”. El canto y la fiesta celosa que antes dejó semivacío el pueblo, ahora avanza y permea sus calles, “como el agudo silbido de algunos vientos” (ARGUEDAS, 2024, p. 42).

Viene entonces la segunda faena de la cosecha, “la más animada, la más alegre y bulliciosa: la trilla”, que se inicia con una libación breve donde el *ccollana* vuelve a pedir “la protección de los *aukis* derramando un poco de aguardiente en el borde de la era”. En la trilla entran en juego las vacas y toros, o los caballos y los burros; se arrean las vacas sobre la era donde se han extendido las espigas y entonces, dice Arguedas, comienza el verdadero juego, la fiesta y el griterío:

Las vacas y toros son obligados a correr en círculos por una cadena de faeneros que vigilan y cierran el contorno de la era y por otro grupo que arrea el ganado con palos y tridentes. Todos gritan en falsete lo más fuerte que pueden: “¡Baila, baila, baila!, ¡*waay!*, ¡*yauu!*, ¡*birr!*” Estos gritos se

oyen a varios kilómetros de distancia, y como toda la quebrada está de cosecha, los gritos llena el aire; desde los caminos, desde las cumbres se escucha el griterío de la trilla, y un rumor alto e incesante cubre todo el campo. Los indios corren tras el ganado que trilla, saltando, jalando del rabo a los toros. Los que cuidan los contornos de la era también saltan y gritan, hacen muecas y ademanes graciosos, todos ríen a carcajadas; alguien se hace el que rebala y patalea sobre el trigo. Es un juego incensante en que los viejos parecen niños, y en que todos, dominados por una incontenible alegría, retozan y trabajan con una alegría que jamás rinden en ninguna otra faena (ARGUEDAS, 2024, p. 42).

La fiesta, como dice Pires Ferreira, que “puede contener la muerte”, también “la detiene, y nos anuncia cuán intensos somos en nuestra transitoriedad” (2010, p. 11, traducción nuestra), imaginando “un mundo que puede ser fugaz, pero profundamente nuestro, en aquellos instantes, horas, encuentros” (2010, p. 10).

Vendrá ahora la bebida, el descanso del ganado, el cálculo de la cantidad de trigo, la visita de los ahijados del dueño que llegan con una cruz cubierta de espigas, los cuetes de arranque, el destape de las ollas de la merienda, el venteo, el acopio de todos los montículos de trigo y la última plegaria de gratitud a la tierra a cargo del *ccollana*, en presencia de todos los que intervinieron en la faena. La fiesta continuará, pero para el canto de trabajo todo parece haber terminado con esos gritos de arreo, con ese instante de broma, drama o espectáculo en la era. Ya sólo al final de la merienda, que termina casi siempre “en la embriaguez general”, nos dice Arguedas, quedan en las calles los “grupos de indios que van a sus casas hablando y cantando en la oscuridad”, como en una especie de canto caminero o del estribo, que cederá al descanso (2024, p. 46).

Coumbite

Desde luego que abundan las alusiones a los cantos de faena en las poéticas del mundo, desde la sumeria Enjeduana –a quien se atribuye el segundo poema más remoto del que tenemos noticia, Inanna, que se remonta a 1775 a.C.– hasta autores más recientes como Melville, Kiarostami, Gorki, Graciliano Ramos y Guimarães Rosa, pasando por la Biblia, el Gilgamesh, las Geórgicas, la Ilíada y la Odisea y Los Lusíadas, sin contar, por ejemplo, abordajes desde la música, como los de Luciano Berio y Caetano Veloso. Pero la novela *Gobernadores del rocío*, del haitiano Jacques Roumain (a quien Rulfo ponía a

la altura de los mejores de Latinoamérica y en cuya obra se basaría la película *Coumbite*, del cubano Tomás Gutiérrez Alea), es probablemente el caso más ejemplar (junto a las diversas obras antropológicas de Arguedas, como las que comentamos aquí), tanto por el lugar protagónico que ocupan estos cantos como por su carácter de obra maestra en términos de prosa.

En efecto, a lo largo de sus poco más de cien páginas desfila una miríada de variaciones de la cantiga: ya como llamado de inicio de faena, ya con el acompañamiento de un tambor, ya como estimulante o fármaco que los trabajadores **sienten en los brazos**, ya como interacción entre un solista y una cuadrilla que corea, ya como **una sola masa de voz** que acapara la mañana y atraviesa las colinas, ya como canturreo triste, doméstico, individual, ahogado y sin palabras en el lavado de platos, ya como canto coral de lavanderas para pasar el rato, ya como promesa de que habrá de tornarse cántico funerario, ya como retal sonoro que se pierde en el campo, ya como ritmo vacilante y sin fuerzas, ya como júbilo o jubilación de la jornada, ya como flujo sanguíneo del cumbite. O ya como ausencia y derrota del propio canto y su mundo, con los pilones muertos en los morteros, porque Roumain también esboza una imagen funeraria del canto, que es extensiva a la situación de los cantos de trabajo en el mundo, siempre en el filo de su desaparición:

La vida se había secado en Fonds-Rouge. No había sino que oír ese silencio para escuchar la muerte, dejarse llevar por ese sopor para sentirse amortajado. El golpe regular y repetido de los pilones en los morteros se había callado, no había ni un grano de mijo y qué lejos estaba el tiempo de los cumbites, del canto viril y alegre de los hombres, el balanceo resplandeciente de las azadas al sol, los tiempos felices cuando bailábamos el minuet bajo los cobertizos y las voces despreocupadas de las muchachas surgían como una fuente en la noche, adiós, digo adiós al tiempo de la gracia y de la misericordia, adiós, adiós, nos vamos, se acabó (ROUMAIN, 2004, p. 219).

Hablamos de un caso que se nutre de muchos casos. Pero el central, el que se liga profundamente al título y lo revela, tiene que ver, como apunta la antropóloga haitiana Michaëlle Ascencio y brillante retraductora al español de esta novela, con “la fiesta que animará al pueblo cuando el espíritu de comunidad y solidaridad reúna a todos los campesinos en torno al agua, y acabando con la miseria y la explotación los

convierta en gobernadores del rocío” (2004, p. X).⁵ Y es que la novela de Roumain, como advierte Eurídice Figueiredo, recrea “el ambiente de devastación provocado por la sequía, la miseria y la desigualdad social” (2025, *online*); hablamos, sostiene la especialista, de “una novela rural con un fuerte llamado de la tierra y contenido social y político”. En ese contraste severo entre el rocío y la sequía es que se situará el canto. Entre la desolación seca y el rocío como promesa –primero olvidada y luego retomada.

Grosso modo, podemos decir que cuando Manuel, el protagonista, “regresa a su pueblo natal después de haber trabajado durante quince años en los cañaverales de Cuba, donde descubrió el sindicalismo/socialismo” (FIGUEIREDO, 2025, *online*), asume la tarea de reconciliar a los grupos rivales: “asolada por la sequía, dividida por una discordia familiar y por la sangre derramada, la comunidad tiene el reto de unirse para llevar agua al pueblo” (FIGUEIREDO, 2025, *online*). Y este reto se llevará a cabo mediante el trabajo comunitario del *cumbite* (voz del *créole* haitiano que el narrador incorpora, como tantas otras, como dice Figueiredo, para desterritorializar el francés e imprimir una marca nacional y popular, en un momento en que todavía no se escribía en *créole*), una forma popular de trabajo colectiva que se distingue de las formas capitalistas de compra y venta de la fuerza de trabajo, muy parecida a lo que en México conocemos como tequio; minga o *minka* en Perú y otras partes de América del Sur; *yui* en Japón; hacendera en España y *mutirão* (*mutirum*, *muxirão*, *puxirum*, *putirum*, *ajuri*, entre una infinidad de variantes, sonoras en sí mismas) en Brasil. Y el cumbite, a su vez, en esas brigadas, asambleas o cuadrillas, se regirá por el canto, con el *simidor* –ese personaje popular de los campos que “anima las fiestas, los velorios y las reuniones cantando, tocando el tambor y contando cuentos” y que en el cumbite “ritma con su canto y al son del tambor el trabajo agrícola colectivo” (ASCENCIO, 2004, p. 123)– como solista y los trabajadores coreando.

Muy al inicio el cumbite aparece sólo como recuerdo:

“Ah, esos cumbites”, recuerda Bienaimé... Desde el amanecer estaba allí,

⁵ Aquí usaremos su retraducción, pero también existió una previa (la que, presumiblemente, Rulfo leyó), de la argentina Fina Warschaver, publicada en 1951. Asimismo, Langston Hughes, amigo de Roumain, publicó su versión al inglés en 1947 y, en 1954, salió otra al portugués (cuya autoría no hemos podido identificar), en una colección dirigida por Jorge Amado, por citar trabajos de este continente. De forma más reciente, en 2020 se publicó en Brasil una nueva traducción, a cargo de Monica Stahel.

como jefe de escuadrón, serio, con sus hombres, todos campesinos de mucho valor: Dufontaine, Beauséjour, el primo Aristhène, Pierrilis, Dieudonné, el cuñado Mérilien, Fortuné Jean, el compadre Boirond, y el Simidor Antonio: un negro hábil para el canto, capaz de remover con su lengua más malicias que diez comadres juntas, pero sin mala intención, sólo para divertir, ¡palabra de honor! (ROUMAIN, 2004, p. 123).

Se distingue, así, a un jefe de escuadrón, a un personaje **hábil para el canto**, capaz de **remover con su lengua** y de hacer más entretenida la faena, y a un coro de **mucho valor**.

En esa línea del recuerdo, la organización es precisa. Luego de que los hombres, azada al hombro, se alejan para enfilarse a limpiar el conuco y miden el trabajo con la mirada, “ese cuadrado de hierbas locas mezcladas con matas rastreras”, esa tierra que entregarán “tan lisa como la superficie de una mesa recién pulida” (ROUMAIN, 2004, p. 124), se abre el escenario del canto:

¡En fila! gritaban los jefes de escuadrón.
El Simidor Antoine pasaba por sus hombros las correas de su tambor.
Bienaimé ocupaba su puesto de comandante delante de la hilera de sus hombres. El Simidor preluaba un breve toque, en seguida el ritmo crepitaba bajo sus dedos. Con un impulso unánime levantaban las azadas en el aire. Un resplandor de luz golpeaba el hierro: esgrimían por un segundo, un arco de sol.
La voz del Simidor subía ronca y fuerte:
—Abajo...
De un solo golpe, las azadas se abatían con un ruido sordo, atacando el pelaje malsano de la tierra.
La mujer dice: señor no se atreva
a tocarme no se atreva.
Los hombres avanzaban en línea. Sentían el canto de Antoine en sus brazos, las pulsaciones precipitadas del tambor como una sangre más ardiente [...]. La línea movediza de los campesinos retomaba el nuevo refrán en una sola masa de voz:

Abajo
Yo pregunto quién
quien está en la casa
mi compadre responde:
yo con mi cuñada ¡zafrisco!

[...] Esgrimiendo las azadas, completamente enmangadas, coronadas de resplandor y dejándolas caer con una violencia precisa:

Ya yo estoy adentro
¡Arriba ho!
No hay más toro

Que el toro
¡Arriba ho!

Una circulación rítmica se establecía entre el corazón batiente del tambor y los movimientos de los hombres: el ritmo era como una corriente potente que penetraba hasta en lo profundo de sus arterias y alimentaba sus músculos con un vigor renovado (ROUMAIN, 2004, p. 124).

El canto aparece durante el trabajo como distención, estímulo y sedativo a la vez, sincronizador y forjador de cohesión social, con los sonidos de las herramientas en labor incorporándose a la atmósfera musical.⁶ Como en las crónicas de Arguedas, el canto en bucles o espirales se apropia del lugar y más allá:

El canto llenaba la mañana inundada de sol. El viento lo llevaría más allá de las colinas hacia la meseta de Bellevue [...]. El canto tomaría el camino de las cañas, a lo largo del canal, remontaría hasta la fuente encerrada en el hueco de la axila del cerro, en el pesado olor de los helechos y de las malangas maceradas en la sombra y en el rezumar secreto del agua (ROUMAIN, 2004, p. 126).

El canto, de tan íntimo de la faena, se inscribe en el canal y en el rezumar del agua, igualmente “dulce, cantarina” (ASCENCIO, 2004, p. X). Agua y canto, en un mismo canal, harán de los hombres, como dice Ascencio, “los dueños de la aurora, de lo que apenas despierta y nace, de la vida, en fin, que aparece simbolizada en las diminutas y frágiles gotas de rocío sobre las plantas al amanecer” (2004, p. X). *Gouvéné rouzé* es el campesino encargado de todo cuanto concierne a la distribución del agua, y allí mismo va el canto.

Hacia las once, nos dice el relato de Roumain, el mensaje del cumbite se debilita:

Ya no era el bloque macizo de voces sosteniendo el esfuerzo de los hombres; el canto vacilaba, se elevaba sin fuerzas, las alas roídas. Se reponía a ratos, horadado por el silencio, con un vigor decreciente. El tambor tartamudeaba todavía un poco, pero ya no le quedaba nada de su

⁶ A juzgar por un bello testimonio de Ascencio, acaso no sería exagerado decir que la propia obra parece haber sido trabajada con un simidor y su tambor adentro, pues cuando, ya en su exilio en Venezuela, llevaba sus avances de traducción a su padre, este le decía “no es Roumain”, instándola a que leyera el original “al ritmo de un *tam tam* que él hacía sonar sobre la mesa” y a corregir su versión hasta hacerla coincidir con el tañido de su padre (ASCENCIO apud SOCORRO, 2010, *online*). La fuerza de la poética como simidora; Roumain y las palabras como trabajadores.

llamado alegre, cuando al alba, el Simidor lo martilleaba con sabia maestría. No era sólo la necesidad del reposo: la azada se volvía cada vez más pesada de manejar, el yugo de la fatiga sobre la nuca rígida, el recalentamiento del sol; es que el trabajo terminaba [...]. Gracias vecinos, repetía Beaubrun. A la orden, vecino, le respondíamos nosotros. (ROUMAIN, 2004, p. 127).

Los trabajadores habían cumplido; el cumbite se había cumplido. Aunque no sin revelar profundas desigualdades y rencores, en contraste con la cohesión campesina y el orgullo, pues

por más que los burgueses de la ciudad los llamen, para más burla, negros-pata-en-el-suelo, negros-descalzos, negros-dedos-de-los-pies, (demasiado pobres que son para comprarse zapatos), no importa y mierda con ellos, porque en cuanto al coraje para el trabajo, somos irreprochables, y cuenten con nosotros, nuestros grandes pies de trabajadores de la tierra, se los meteremos un día por el culo, puercos (ROUMAIN, 2004, p. 128).

Y de vuelta al presente, a la sequía, al polvo, “el mismo polvo que el viento abate con aliento seco sobre el campo devastado de mijo, sobre la alta barrera de cactus roída de cardenillo, sobre los árboles, esos cujíes herrumbrosos” (ROUMAIN, 2004, p. 121). Y con el presente y el polvo, la llegada de Manuel. Y con Manuel, el cumbite. Y con el cumbite, Dufontaine, Beauséjour, el primo Aristhène, Pierrilis, Dieudonné, el cuñado Mérilien, Fortuné Jean, el compadre Boirond, y el simidor Antonio, un negro hábil para el canto. Un “cántico para los vivos”, el “de la amistad de los campesinos” (ROUMAIN, 2004, p. 257).

Wanka, jaychaya, gouvèné rouzé

Un aparente antagonismo de cuño moderno entre fiesta y trabajo nos ha revelado al canto de faena como eje potente de articulación e irrigación de una suma de interacciones comunitarias, no exenta de contradicciones y tensiones, que acaban complejizando la propia noción de fiesta, asumida, en general, sólo en un sentido positivo. A partir de las escrituras magistrales de dos observadores atentos, Arguedas y Roumain, ubicados en orbes tan distintas como la peruana y la haitiana, hemos podido acercarnos al singular mundo del canto de trabajadores rurales, compuesto de ritos,

memorias, artefactos, cuerpos y sonidos, dentro de una suerte de performance laboral y popular. En casos como estos, la tonada nunca es un elemento complementario ni mucho menos decorativo, al contrario, viene como **en la vibración de la sangre** y es el flujo sanguíneo mismo del trabajo, abriendo toda una esfera de lo festivo. A donde se dirija el trabajo irá el canto, y el canto, en sus vueltas y revueltas, en sus espirales, se adueña del tiempo y el espacio y más allá.

Referencias

ALCÁNTARA SILVA, Ynés Victoria. **La música y su carácter unificador y revitalizador de la cultura andina en la novela corta Diamantes y pedernales de José María Arguedas**. Tesis (Maestría en Lengua y Literatura). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2019.

AGAMBEN, Giorgio. **Elementos para una teoría de la potencia destituyente**. S.l: s.n., 2021. Disponible en: <https://artilleriainmanente.noblogs.org/?p=2027> Consultado en: 02 abr. 2026.

AGAMBEN, Giorgio. **La lengua de la gloria**. S.l: s.n., 2019. Disponible en: <https://artilleriainmanente.noblogs.org/?p=1008> Consultado en: 02 abr. 2026.

ARGUEDAS, José María. **Cómo viven los mineros de Cerro de Pasco**. México: FCE, 2024.

ASCENCIO, Michaelle. Prólogo. In: ROUMAIN, Jacques. **Gobernadores del rocío y otros textos**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2004. p. IX-XLII.

BONFIGLIOLI, Carlos. **La fiesta y la danza como representación simbólica de lo social**. In: DEL VAL, J.; DE LA CRUZ, C. (orgs.). Estado del desarrollo económico y social de los pueblos indígenas de Guerrero. México: UNAM, 2009. p. 501-505.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Para volver a Gobernadores del rocío**. México: La Tempestad, 2025. Disponible en: <https://www.latempestad.mx/jacques-roumain-gobernadores-del-rocio/> Consultado en: 02 abr. 2026.

LARA LARGO, Sara. **Usos y debates del concepto de fiesta popular en Colombia**. Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología, Bogotá, núm. 21, p. 147-164, 2015.

MORENO ELIZONDO, Rodrigo. **Consideraciones a propósito de un tiempo extraordinario: la fiesta: Historiografía, teoría y política**. Con-Temporánea, México, vol. 6, núm. 12, p. 23-34, 2019.

PIRES FERREIRA, Jerusa. **Sobre a festa popular: duas evocações**. Revista AntHropológicas, Pernambuco, vol. 21-1, p. 9-12, 2010.

ROMERO, Raúl. **La música tradicional y popular**. In: BOLAÑOS C., QUEZADA J., ITURRIAGA E.; ESTENSSORO, J.; PINILLA, E.; ROMERO, R. (orgs.). La música en el Perú. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, 1985. p. 215-283.

ROMERO, Raúl. **Panorama de los Estudios sobre Música Andina en el Perú**. In: ROMERO, R. (ed.). Sonidos Andinos. Una antología de la música campesina del Perú. Lima: Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002. p. 11-69.

ROUMAIN, Jacques. **Gobernadores del rocío y otros textos**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2004.

SOCORRO, Milagros. **Entrevista con Michaelle Ascensio**. S.l: s.n., 2010. Disponible en: <https://milagrossocorro.com/2010/05/entrevista-con-michaelle-ascensio/> Consultado en: 02 abr. 2026.

VIGNOLO, Paolo. **Vestigios de fiesta**. Errata, Bogotá, núm. 13, p. 136-159, 2015.

Iván García López es doctor en Letras por la UNAM, con estancias posdoctorales en esta misma universidad (donde también es profesor) y en El Colegio de México. Es coautor de *Latin American Translation Theory* (UCL, 2026). Ha realizado estancias en la Casa de Traductores Looren (Suiza) y la USP. Algunos de sus libros recientes son *Los cantos de trabajo en México*; *Errancias* (una antología de sus traducciones de autores brasileños publicadas a lo largo de casi veinte años) y *El Canto del Castaño*. *Problemas de traducción de un canto del chamán araweté Kãñipaye-ro*. Ha traducido a Giorgio Agamben, Eduardo Viveiros de Castro, Antonio Risério, Álvaro Faleiros, Pier Paolo Pasolini y Augusto de Campos, entre otros. Es candidato al Sistema Nacional de Investigadores de México, investigador asociado al proyecto “Adugo Biri. Etnopoéticas” de la UNAM y miembro del Comité Académico del Diccionario Latinoamericano de la Lengua Española.