

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**



Los carnavales de Abancay: Las luchas simbólicas en la producción de una  
identidad local

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Antropología  
presentado por:

Valverde Córdova, José Miguel

Asesor:

Salas Carreño, Guillermo


Lima, 2024

## Informe de Similitud

Yo, Guillermo Salas Carreño, docente de la Facultad de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis titulada *Los carnavales de Abancay: Las luchas simbólicas en la producción de una identidad local* del autor José Miguel Valverde Córdova, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de similitud de 13%. Así lo consigna el reporte emitido por el software *Turnitin* el 26/11/2024.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 27 de noviembre del 2024

Apellidos y nombres del asesor: <u>Salas Carreño, Guillermo</u>	
DNI: 09677695	Firma 
ORCID: 0000-0003-4770-4550	



A Luisa, Mario y José. Sin vuestro amor  
nada me habría sido posible.

En memoria de mi abuelo, Zoilo Valverde  
Chipa, y de la carnalera Adelina Pinto  
Sullcahuamán.



## Agradecimientos

A las comparsas Corazón Abanquino y Tusuy Llaqta, y la agrupación de danza Hatun Sonqo, que me acogieron con mucho cariño, me permitieron acompañarles y hacerles muchas preguntas, y me enseñaron a danzar. A todas las personas con quienes pude dialogar y reflexionar sobre el carnaval y que me posibilitaron escribir el presente trabajo tan importante para mi carrera profesional.

A mi asesor Guillermo Salas, por su valiosa guía y retroalimentación durante el planteamiento, ejecución y escritura de esta investigación. A mis lectores Gisela Cánepa y Alejandro Diez, por sus comentarios y sugerencias que hicieron posible abordar adecuadamente las reflexiones teóricas.

A Sofía, Amy, Mauricio, Caleb, Letzy, Daniela, Zareli, Mariana, Nicoll y amigxs con quienes compartí las aulas, por las largas conversaciones, los inagotables aprendizajes, las sugerencias y ayuda en el análisis de esta tesis, y las amistades que construimos y atesoro.

A mis paisanos abanquinos, viejos amigos y compañeros, quienes me inspiran a preguntarme sobre la naturaleza y peculiaridades de nuestra ciudad.



## Resumen

El objetivo de esta investigación es comprender de qué maneras se construyen las representaciones inscritas en el Carnaval Abanquino sobre las transformaciones sociales de la ciudad de Abancay en los últimos cuarenta años. Desde la aparición del Concurso de Comparsas Carnavalescas a finales de la década de 1970, esta práctica de origen rural se ha venido estilizando y adquiriendo prestigio asociado a su elegancia, y llegó a ser declarada Patrimonio Cultural de la Nación en 2011. Esto ha sucedido en simultáneo y correspondiendo los procesos de transformación de la ciudad de Abancay en las últimas décadas, caracterizados por el crecimiento urbano y demográfico, la migración del campo a la ciudad y el crecimiento económico. Llevo a cabo el análisis de la performance y narrativas a través del trabajo con tres organizaciones de danza, dos comparsas de Carnaval Abanquino de reconocida trayectoria (Corazón Abanquino y Tusuy Llaqta) y de una joven agrupación de danzas folclóricas (Hatun Sonqo). Identifico que estas tres agrupaciones están relacionadas a diferentes generaciones y patrones de migración del campo a la ciudad de Abancay, y sus integrantes poseen perfiles socioculturales y étnico-raciales característicos. Concluyo que el Carnaval Abanquino se ha moldeado a través de la iteración y el diálogo entre las propuestas de performance elaboradas por las tres generaciones de migrantes-danzantes, y el juicio de los cultores y el público. Sostengo que en este proceso cada generación utiliza las performances para legitimar su lugar en la cambiante sociedad urbana, y a la vez reproducen y consolidan los presupuestos de esta práctica expresiva como opuesta a las prácticas expresivas rurales, condensadas en la etiqueta de Carnaval Campesino, en la pretensión de desvincularse de índices de indianidad. Este trabajo dialoga con los estudios post estructuralistas de la antropología peruana sobre fiestas; se basa en el abordaje conceptual de *raza-etnicidad*, *performance* y *habitus*; y pretende realizar una lectura contemporánea de estos fenómenos. Esta investigación fue planteada desde un enfoque cualitativo-etnográfico, por lo que se abordaron los casos de estudio a través de entrevistas semiestructuradas, foto-elicitación, y observación etnográfica. Asimismo, para el abordaje de los procesos históricos, se realizó una revisión de archivo físico y virtual.

Palabras clave: raza-etnicidad, identidad, danza, diferenciación social, migración, crecimiento urbano

## Abstract

The aim of this research is to understand how symbolic representations inscribed in the Abancay Carnival are constructed concerning the social transformations in the city of Abancay over the past forty years. Since the emergence of the Carnival Comparsas Contest in the late 70's, this rural practice has been refined and acquired prestige associated with its distinctive "elegance", eventually being declared a Cultural Heritage of the Nation in 2011. This has occurred simultaneously and in correspondence with Abancay city transformation processes in recent decades, characterized by urban and demographic growth, rural-to-urban migration, and economic growth. The analysis of performance and narratives was conducted through working with three dance organizations: two well-established Abancay Carnival comparsas (Corazón Abanquino and Tusuy Llaqta) and an emerging folklor dance group (Hatun Sonqo). These three groups are linked to different generations and migration patterns from countryside to Abancay city, with distinctive sociocultural and ethnic-racial profiles of their members. I conclude that the Abancay Carnival has transformed through iteration and dialogue among the performance proposals developed by the three generations of migrant-dancers and the judgment of practitioners and the public. Each generation uses performances to legitimize their place in the changing urban society while simultaneously reproducing and consolidating the conceptualization of this expressive practice as distinct from rural expressive practices, encapsulated in the label "Carnaval Campesino", with the aim of disassociating from indicators of indigeneity. This research engages with post-structuralist studies of Peruvian anthropology on festivals, drawing on the conceptual approach of *race-ethnicity*, *performance*, and *habitus*. It seeks to provide a contemporary interpretation of these phenomena. The research was conducted using a qualitative-ethnographic approach, involving semi-structured interviews, photo-elicitation, and ethnographic observation for the case studies. For the examination of historical processes, a review of physical and virtual archives was conducted.

Keywords: race-ethnicity, identity, dance, social differentiation, migration, urban growth

## Índice de contenidos

Introducción.....	1
Capítulo 1: Una aproximación teórica y metodológica a los estudios de la raza- etnicidad en las prácticas expresivas.....	17
1.1. Una revisión de la literatura a cerca de los carnavales en los Andes .....	17
1.1.1. Carnavales en los Andes y el Carnaval Abanquino .....	17
1.1.2. Las ciudades intermedias en los Andes y sus transformaciones recientes.....	23
1.1.3. Debates sobre identidad.....	28
1.1.3.1. Identidad e identificación .....	28
1.1.3.2. Etnicidad, raza y mestizaje.....	29
1.1.4. Balance.....	31
1.2. Marco Teórico.....	32
1.2.1. La triada conceptual: habitus, capitales y prestigio .....	32
1.2.2. El entramado raza-etnicidad.....	36
1.2.3. La performance para el estudio de los rituales .....	42
1.2.4. Performance e identificación .....	44
1.2.5. Performance y danza.....	46
1.2.6. Balance.....	49
Capítulo 2: Las transformaciones de la ciudad de Abancay y la instauración del Carnaval Abanquino .....	51
2.1. El régimen de la hacienda, la organización social de Abancay y el carnaval espontáneo.....	54
2.2. La caída del régimen de la hacienda y la aparición de un nuevo grupo social protagónico.....	64
2.3. La articulación de Abancay como un eje urbano y la nueva germinación del carnaval.....	67
2.4. El panorama contemporáneo: minería, patrimonialización y nuevos retos de la permanencia de una “tradición”.....	74
2.5. Balance .....	77
Capítulo 3: Corazón Abanquino: Los guardianes de la tradición .....	80
Capítulo 4: Tusuy Llaqta: Nuevos rostros de la tradición.....	103
Capítulo 5: Hatun Sonqo: El folclor para revalorar .....	128
Capítulo 6. La tradición del Carnaval Abanquino: procesos y tensiones de la construcción de identificaciones étnico-raciales.....	150
6.1. Los carnavales de Abancay: Carnaval Abanquino en contraste con el Carnaval Campesino .....	151
6.2. La multiplicidad de la autenticidad: la construcción simbólica del Carnaval Abanquino .....	160

6.3. Los <i>abanquinos netos</i> y la construcción de una identificación local .....	167
6.4. La creación de nuevas danzas y ciudadanía .....	172
Epílogo .....	175
Conclusiones.....	177
Referencias bibliográficas .....	181





## Índice de figuras

Figura 1. Mapa del departamento de Apurímac y de la provincia de Abancay. Fuente: Elaboración propia .....	2
Figura 2. Retrato de Florentino y Margarita, mis bisabuelos paternos paternos vistiendo trajes de diario, que se asemejan al traje contemporáneo del carnaval. Fotografía tomada aproximadamente en 1983. Fuente: Archivo personal .....	14
Figura 3. Hacendados posan junto a su servidumbre en la hacienda Patibamba. Fuente: Archivo de Ciro Palomino .....	57
Figura 4: Urbanización progresiva en lo que fueron los terrenos de la hacienda Patibamba. Año aproximado 1995. Fuente: TAFOS PUCP - Melquiades Aléndez....	67
Figura 5. Línea de tiempo de transformaciones de la ciudad y las transformaciones del Carnaval Abanquino. Fuente: Elaboración propia.....	79
Figura 6: Músicos y cantantes fundadores de la comparsa en la transmisión televisiva por su aniversario número cincuenta. Fuente: Archivo personal.....	84
Figura 7: Fotografía de la agrupación los trajes de la época. Tomada aproximadamente en 1985. Fuente: Archivo familiar Vera Pinto.....	85
Figura 8: Retrato de Catalina Pozo. Fuente: Archivo familiar Ballón Pinto.....	86
Figura 9: Adelina y una integrante antigua se miran nostálgicamente. Oí decir a una de ellas lo siguiente: “nuestra tradición morirá con nosotras”. Fuente: Archivo personal.....	87
Figura 10: Práctica del zapateo de las danzantes abrazadas para lograr la sincronía de sus pasos. Fuente: Archivo personal.....	89
Figura 11: Práctica del zapateo de los danzantes abrazados para lograr la sincronía de sus pasos. Fuente: Archivo personal.....	90
Figura 12: Ensayo del zapateo femenino sosteniendo la pollera. Durante los ensayos se sostiene un fuste que simula la pollera del traje. Fuente: Archivo personal.....	92
Figura 13: Ensayo durante las últimas semanas previas a la presentación en el Concurso de Comparsas. Estas fechas, el ensayo incluye al grupo de músicos. Fuente: Archivo personal.....	92
Figura 14: Uno de los integrantes de mediana antigüedad es coreógrafo y explica los movimientos que ejecutarán los danzantes hombres. Fuente: Archivo personal.....	94
Figura 15: Presentación de la comparsa en el pasacalle de feria organizada por el gobierno regional. Un fotógrafo profesional cubre la presentación para imagen institucional. Fuente: Archivo personal.....	100
Figura 16: Fotografía de la delegación de Tusuy Llaqta en Arequipa en 2012. Fuente: Facebook Tusuy Llaqta.....	106
Figura 17: Disposición en el espacio diferenciada entre hombres y mujeres donde el ensayo según los pasos que se ensayan. Fuente: Archivo personal.....	108
Figura 18: Integrantes fundadores bromean y juegan en medio de una plenaria en la que dan indicaciones sobre los ensayos a los integrantes más juegos. El juego, según afirman, es parte del espíritu del carnaval. Fuente: Archivo personal.....	111

Figura 19: Ensayo de coordinación a la melodía ejecutada por la quena. Fuente: Archivo personal.....	114
Figura 20: Integrante de mediana antigüedad dirige ensayo del zapateo femenino con los brazos cruzados en la espalda para lograr que el torso permanezca erguido y estático. Fuente: Archivo personal.....	115
Figura 21: Elementos pedagógicos-lúdicos en el calentamiento previo al ensayo. Fuente: Archivo personal.....	117
Figura 22: Integrante de mediana antigüedad enseña el gesto de beber chicha de jora para acompañar mímicamente las canciones que se cantan mientras se baila. Fuente: Archivo personal.....	117
Figura 23: Integrantes nuevos practican el aspecto mímico que acompaña las canciones durante el baile. Fuente: Archivo personal.....	123
Figura 24: Danzantes mujeres aprenden la secuencia de pasos y movimientos por imitación a una de las integrantes mayores. Fuente: Archivo personal.....	123
Figura 25: La instructora y líder de la agrupación Liz da indicaciones y motiva a los integrantes antes de ingresar el escenario a bailar. Fuente: Archivo personal.....	131
Figura 26: Interpretación de una danza ayacuchana para una presentación contratada en un ruedo taurino. Fuente: Archivo personal.....	135
Figura 27: Integrantes de Hatun Sonqo ensayando pasos de manera sincronizada en una ronda. Fuente: Archivo personal.....	136
Figura 28: Presentación de Hatun Sonqo en un festival autogestionado de carnavales de Apurímac en el barrio de Bancapata en la ciudad de Abancay. Fuente: Archivo personal.....	139
Figura 29: Jóvenes mujeres ensayando una danza ayacuchana para una presentación contratada. Fuente: Archivo personal.....	139
Figura 30: Jóvenes de la Hatun Sonqo participando como danzantes de apoyo de la agrupación Los Surphus, representantes de la comunidad de Marjuni, en el concurso del carnaval del distrito de Lambrama. Fuente: Archivo personal.....	148
Figura 31: Cuatro integrantes de la agrupación revisan la grabación de la presentación que acaban de realizar y aparentan conformidad por haber logrado regularidad y simetría en la coreografía. Fuente: Archivo personal.....	148
Figura 32: Trajes de abanquina expuestos en una feria. El de la izquierda consiste de un traje de tela “chinchilla” y el de la derecha, de seda brocada con un acabado tornasolado, ambas elecciones estéticas que denotan mayor elegancia por su brillo, aunque no coinciden con ser acabados auténticos. Fuente: Archivo personal.....	155
Figura 33. Diagrama sobre las dinámicas de autenticidad. Fuente: Elaboración propia.....	161

Índice de tablas

Tabla 1. Cuadro resumen de los informantes entrevistados.....10



## Introducción

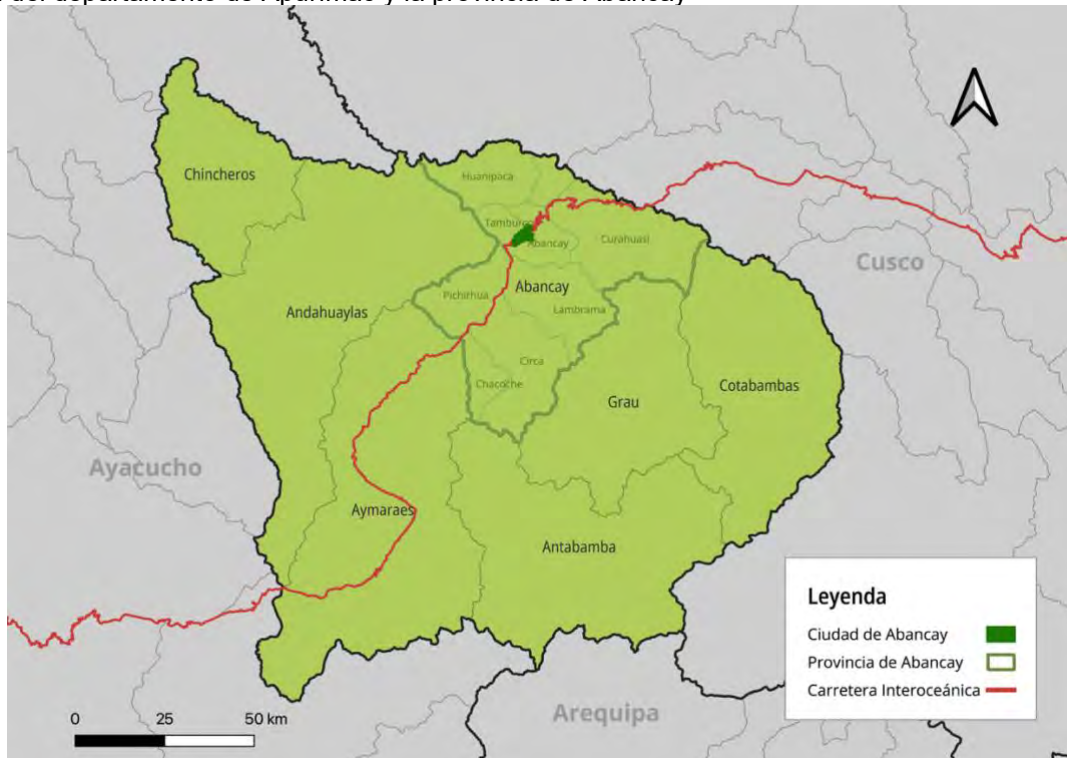
José María Arguedas prologaba *Yawar Fiesta* afirmando que es “la novela de los llamados pueblos grandes, capitales de provincia de la sierra” (1958, p.7). Son precisamente esos pueblos grandes como Puquio, o la ciudad de Abancay en el caso de *Los ríos profundos*, los escenarios donde los personajes arguedianos se disputan las formas culturales dominantes, la legitimidad y el reconocimiento. El autor reconoce la casi casuística de los personajes masculinos que integran sus novelas: el terrateniente tradicional, el nuevo terrateniente, el indio, el mestizo de pueblo y el estudiante (Arguedas, 1958). En la figura del mestizo urbano se concentra una gran conflictividad, que para el autor este carece de dirección, pues no sabe si parecerse al terrateniente y por ende despreciar al indio, o, por el contrario, identificarse con el indio y abrazar su causa. Desde la segunda mitad del siglo XX la ciudad de Abancay se ha ido consolidando como una ciudad intermedia, consolidándose como un centro económico, administrativo y cultural en la región de Apurímac. En este escenario de crecimiento urbano, integración a rutas comerciales y de explotación minera, migración y desplazamiento de los antiguos hacendados y funcionarios públicos, la sociedad abanquina ha experimentado transformaciones en su estructura. Los distintos actores luchan por la representación y el prestigio y parecen referir a viejos órdenes en acciones cotidianas, así como en prácticas públicas y ritualizadas, como el Carnaval Abanquino.

En este contexto, la presente tesis es una investigación etnográfica sobre el Carnaval Abanquino, la práctica expresiva más representativa de la ciudad de Abancay. El objetivo de esta es comprender de qué manera se han construido y se narran las representaciones elaboradas en el Carnaval Abanquino sobre las transformaciones de la estructura social de la ciudad en los últimos 40 años, proceso en el que cada una de las tres generaciones de migrantes que analizo a través de sus distintas propuestas de performance buscan reivindicar sus propias trayectorias migratorias y de legitimidad en el espacio urbano del que se apropian, lo que denomino como migrantes-danzantes. Entiendo al carnaval como un ámbito en el que, a través de la inversión del orden social, este se reproduce (Bajtín, 1998), siguiendo el estilo de análisis abordado por estudios sobre la performance y las prácticas expresivas en relación con el concepto de raza-etnicidad en el Perú (Cánepa, 2001; Mendoza, 2001;

De la Cadena, 2004). Y, con ello, busco explorar la construcción de nuevas ciudadanías a partir de la reinterpretación de esta práctica expresiva.

Figura 1

Mapa del departamento de Apurímac y la provincia de Abancay



Fuente: Elaboración propia.

El Carnaval Abanquino<sup>1</sup> es la variedad de carnaval andino del sur del Perú que se desarrolló en la provincia de Abancay y cuya denominación actualmente se refiere a la variante característica de la urbe más grande de dicha provincia. El carnaval de los Andes está inscrito en el calendario cristiano y, aunque con reminiscencias de prácticas expresivas europeas, posee rasgos indígenas andinos como por la importancia del compadrazgo en el parentesco andino, o la celebración de la fertilidad de las cosechas y los animales en coincidencia con la época de lluvias (Ossio, 2019). De acuerdo a los relatos de sus cultores más antiguos, a inicios del siglo XX, la variedad abanquina del carnaval era una práctica que se llevaba a cabo en los distintos centros poblados de la provincia de manera espontánea por campesinos, obreros y comerciantes. Se trataba de una fiesta promovida por grupos de familiares,

<sup>1</sup> Si bien desde la gramática normativa se sugiere utilizar el término *abancaíno*, por ejemplo, de manera análoga al gentilicio *huancaíno* de Huancayo, emplearé en adelante el uso que se hace de esta palabra a nivel local, ya que la denominación ampliamente difundida de la práctica que abordo en la investigación contiene esta palabra también.

amigos y vecinos que se reunían en el contexto de las fiestas de compadres y comadres, en que honraban su vinculación como parientes, compartían comida y bebida, a partir de lo que formaban pandillas y recorrían caminos y calles cantando, bailando y jugando para encontrarse con otras pandillas y enfrentarse con cantos de contrapunto o incluso a golpes. También, a lo largo de la primera mitad del siglo, mis interlocutores dan cuenta del paulatino mayor involucramiento de actores estatales y privados, como la municipalidad u otras entidades públicas, que participaban como patrocinadores, en la organización o como participantes con comparsas institucionales.

Pasada la segunda mitad del siglo y de manera progresiva, esta práctica fue refinándose estéticamente y su organización institucional se consolidó tras el inicio del Concurso Comparsas Carnavalescas –en adelante, el Concurso de Comparsas o Concurso– en 1978, organizado en la ciudad de Abancay por la municipalidad en alianza con instancias de promoción del turismo y las actividades culturales. A partir de este hito, las comparsas sustituyeron a las pandillas como célula organizativa, y la organización familiar-vecinal pasaba a un segundo plano pues la dinámica del Concurso propició una forma de organización que respondiese cada vez más a la búsqueda de ejecutar el baile de una manera más perfeccionada. A partir de la década de los 80's, la música, los pasos del baile y los trajes fueron cristalizando algunas de las características que hoy se consideran las versiones más tradicionales del carnaval y se transformaron en versiones estilizadas que requerían cada vez un mayor proceso de producción. La variedad urbana de la provincia de Abancay se constituyó como una de las más representativas de la región ya desde inicios del nuevo siglo, y llegó a ser declarada como Patrimonio Cultural de la Nación en 2011. A lo largo de este proceso de transformaciones, las nuevas generaciones de danzantes fueron cuestionando las interpretaciones de sus predecesores e incorporando cambios, que veremos más a detalle en adelante. Al mismo tiempo, estos cambios concordaron con la consolidación de la etiqueta de “abanquino”, o más precisamente la de “abanquino neto”, en referencia a la pertenencia a la ciudad y no al resto de la provincia.

La ciudad de Abancay es un importante centro urbano en la región de Apurímac, pues desde la segunda mitad del siglo XX, y en especial a inicios del siglo XXI, se ha posicionado como un centro económico, administrativo y cultural, hecho relacionado a su crecimiento urbano y la ampliación de servicios, la creación de

centros de estudio superior, oportunidades laborales, y su integración a rutas comerciales y la explotación minera. Por ello, se convirtió en un foco de atracción de migrantes a lo largo de este periodo. La sociedad de inicios del siglo pasado, en la que grupos de hacendados, profesionales de otras regiones y funcionarios públicos ocupaban las posiciones de mayor poder fue reconfigurada en correspondencia a procesos locales y nacionales sobre la tenencia de la tierra, que supusieron el cambio del orden a favor de grupos de los artesanos, comerciantes, obreros y campesinos, quienes veían en esta transición la posibilidad de tomar protagonismo en el nuevo de la sociedad. Estos cambios, se correspondieron con transformaciones físicas la ciudad, con la fragmentación de los terrenos de haciendas y fundos en lotes residenciales, y su posterior venta a familias que provenían de las zonas rurales de la provincia de Abancay o de otras provincias de la región.

De este modo, en el presente trabajo de investigación sostengo que las distintas generaciones de migrantes-danzantes plantearon propuestas de interpretación del Carnaval Abanquino con las que han buscado legitimar su lugar en la cambiante sociedad de la ciudad, a través de una discusión que se ha llevado a cabo a nivel de la *performance* (Cánepa, 2001; Mendoza, 2001). Identifico dos propuestas principales, la de la comparsa Corazón Abanquino planteada a mediados de la década de 1970 y la de la comparsa Tusuy Llaqta, en 2007, y una propuesta de reinterpretación por parte de la agrupación de danza folclórica Hatun Sonqo en 2020. Estas tres organizaciones protagonistas de esta investigación se han encontrado enmarcadas en una dinámica de recreación de elementos que remiten a la “autenticidad” del carnaval, al mismo tiempo que introdujeron elementos de innovación y estilización, planteando así formas de bailar el carnaval que les han permitido identificarse como abanquinos y abanquinas a través de ese símbolo intervenido. Un aspecto fundamental para entender la definición de esta variedad de carnaval es su marcada diferenciación convenida de la variedad rural, denominada como carnaval campesino, con la que tienen un origen común. Para elucidar estos procesos, en los capítulos siguientes describo y analizo las particularidades de cada una de estas, sus trayectorias, sus propuestas de *performance* del Carnaval Abanquino, sus formas de organización, así como los perfiles socioculturales y económicos de sus integrantes.

Según lo recogido en entrevistas y conversaciones durante la etnografía para esta investigación, la Comparsa Mayor Corazón Abanquino es la comparsa activa más

antigua de la ciudad. Su fundación data de mediados de los 70's, cuando un conjunto de migrantes de las localidades de Cachora, Aymas y Huanipaca, aledañas a la ciudad, se organizaron para participar en el Concurso de Comparsas. Dentro del marco temporal que planteo para el análisis, pertenecen principalmente a la primera generación. Si bien en ocasiones anteriores se habían presentado interpretaciones del Carnaval Abanquino en presentaciones y concursos en Cusco y Huancayo, esta comparsa destacó por presentar una versión con coreografías pulidas y estilizadas. Esta versión gradualmente ganó popularidad y se convirtió en el referente para las nuevas comparsas que surgieron en los años siguientes. A lo largo sus casi cinco décadas de existencia, la comparsa fue ganando diversos reconocimientos y forjando así su prestigio como “guardianes” de la “tradición” del carnaval.

Tusuy Llaqta es, así como Corazón Abanquino, una de las comparsas más reconocidas de la ciudad. Su origen como comparsa data de 2007, pero tres años antes, sus integrantes la habían conformado como un “taller de danzas peruanas”, que tenía objetivo desarrollar las danzas folclóricas de manera semiprofesional trabajando con jóvenes estudiantes migrantes e hijos de migrantes de los centros poblados y las provincias de la región. Motivados por el creciente apoyo y promoción del carnaval por parte de la municipalidad y las instancias estatales de turismo, decidieron preparar su participación en el concurso de comparsas, innovando la coreografía y la forma de ejecutar los pasos, haciéndolos más regulares y refinados aun. En su debut, ganaron el primer puesto y generaron una impresión positiva en el público, pero a la vez molestia en los cultores mayores, porque la consideraban una versión distorsionada. En los siguientes años, fueron acumulando más reconocimientos en el ámbito local y regional, mientras afinaban sus innovaciones y algunas de ellas se fueron incorporando a las performances de las demás comparsas.

Hatun Sonqo es una agrupación de danzas folclóricas fundada en 2020 y compuesta por jóvenes migrantes, trabajadores y/o estudiantes. Esta agrupación es parte de una asociación de agrupaciones semejantes, con las que se brindan respaldo mutuo, y organizan concursos y festivales. A diferencia de la forma organizativa de las comparsas, las agrupaciones no se vinculan de manera directa al Carnaval Abanquino ni lo ejecutan únicamente, y no se constituyen sobre la organización familiar-amical. Sus actividades están enfocadas en la participación de concursos y festivales de danzas folclóricas regionales a nivel local y regional. Por esto mismo, no elaboran



propriadamente una propuesta de performance, sino trabajan en base a los criterios del carnaval cristalizado a partir de lo establecido en el expediente de patrimonialización. Los integrantes de las agrupaciones, debido a su destreza, suelen formar parte de varias comparsas de Carnaval Abanquino y Carnaval Campesino como danzantes de apoyo y, a la vez, las agrupaciones ejecutan el carnaval como parte de su repertorio.

A partir de la observación etnográfica de estas tres organizaciones de baile, es posible afirmar que, si bien el carnaval ha solido congregar a los distintos grupos de ciudadanos abanquinos por la naturaleza festiva de distintas actividades y por la proximidad física de los sujetos dentro del espacio urbano, existen discrepancias y disputas entre generaciones de migrantes-danzantes. Estas interacciones ponen al descubierto una aparente búsqueda de diferenciación de los migrantes establecidos con más antigüedad, quienes se autoperciben como más urbanizados, “elegantes” y “decentes”, frente a los migrantes que empiezan a establecerse y que llevan consigo marcadores de raza-etnicidad asociados a lo rural y la *indianidad* (De la Cadena, 2004). Según lo recogido en declaraciones y con la observación etnográfica, las prácticas de diferenciación se han desplegado de maneras variadas. Las invitaciones para formar parte de las agrupaciones más antiguas y “tradicionales” solían ser distribuidas dentro de círculos más o menos cerrados de amigos y familiares, lo que funcionaba como una barrera que permitía consolidar las relaciones dentro de una misma red social. Estas redes se abrían en algunos casos para dejar ingresar a nuevos integrantes que compartieran un mismo *habitus*, asociado a nociones como la *decencia* o la pertenencia a “buenas familias”. En algunos otros casos, recabé testimonios que cuentan de la segregación explícita de personas por su apariencia física y por sus apellidos, ambos relacionados a un supuesto origen indígena. En la performance, cada comparsa asume la representación propia como auténtica y bien ejecutada, mientras que la interpretada por los nuevos grupos de migrantes, como arbitraria, distorsionada, desconectada del pasado o incluso grosera.

Esta tesis pretende ser una lectura nueva de los aportes elaborados en los estudios post estructurales sobre la identidad y las clasificaciones sociales en los Andes realizados a finales del siglo XX (Mendoza, 2001; De la Cadena, 2004). La raza-etnicidad como criterio de establecimiento de jerarquías es un fenómeno hegemónico en nuestro país y constantemente tenemos muestras de su vigencia. En el contexto en el que se escribe esta tesis, de protestas populares ante la toma

irregular de poder de un gobierno y la desproporcionada respuesta con la fuerza, los criterios de ordenamiento basado en lo étnico-racial están presentes, aunque no de manera explícita, por ejemplo, en el modo cómo las vidas de más de 50 ciudadanas y ciudadanos pueden ser extinguidas sin consecuencias. En los discursos oficialistas, reproducidos por los medios y respaldados por el racismo internalizado en la cultura peruana, se ha deshumanizado a las víctimas y se las ha buscado asociar actividades terroristas o ilícitas sin pruebas, tan solo con la noción de que es así porque se trata de personas “salvajes”, “conflictivas”, “ignorantes”, entre otros calificativos denigrantes vinculados a sus fenotipos y lugares de origen. Este racismo se permea a nivel institucional se observa en el modo cómo los procesos judiciales son retrasados de manera repetida y peligran de ser archivados. Es este quizá una muestra del extremo como las nociones de la jerarquía basada en la raza-etnicidad pueden materializarse en la justificación destrucción física y nos recuerda a episodios de nuestra historia reciente que no deberían repetirse.

La pregunta que guía esta investigación es de qué maneras las narrativas y performances de tres agrupaciones de danza local se relacionan con las formas de diferenciación étnico-racial construidas en las últimas cuatro décadas en la ciudad de Abancay. Para abordarla, la he desglosado en las siguientes tres preguntas específicas: (i) ¿cómo se relacionan las transformaciones de las últimas cuatro décadas de la ciudad de Abancay con el establecimiento del Carnaval Abanquino como símbolo de la identificación local?, (ii) ¿cuáles son las trayectorias, características socioculturales y propuestas artísticas de las organizaciones de danza Corazón Abanquino, Tusuy Llaqta y Hatun Sonqo? y (iii) ¿cómo se construyen formas de identificación y diferenciación étnico-racial alrededor de las diferentes performances del Carnaval Abanquino?

Para la producción de la información etnográfica, realicé el trabajo de campo durante los meses de febrero y abril de 2022, a dos años de iniciada la pandemia de COVID-19 y a inicios de la tercera ola de contagios en el Perú. Los dos años previos, las actividades culturales se habían detenido debido a las restricciones sanitarias y esporádicamente las agrupaciones organizaban de manera extraoficial reuniones y ensayos para mantenerse unidas y en actividad. La paralización de las actividades causó el debilitamiento temporal de la convocatoria de integrantes y el de todo el sector en el que se desenvuelven, conformado por confeccionistas, arrendadores de

vestuario, promotores, instructores y coreógrafos, músicos y más. Hacia la segunda mitad de 2021, las actividades, como ferias, festivales y concursos de danza, se habían retomado con relativa normalidad y se preveía que los carnavales de 2022 se llevarían a cabo, pero no sería así. Inicialmente, estructuré el proyecto de investigación para realizar la observación de dos comparsas, Corazón Abanquino y Tusuy Llaqta. Tenía planeado realizar observación participante de los ensayos y reuniones de estas, y de su performance en el evento central para las comparsas en el calendario de festejos del Carnaval Abanquino, el Concurso de Comparsas. Para triangular la información, me serví de entrevistas semiestructuradas que abordan aspectos sobre la trayectoria personal, y opiniones sobre los símbolos y performance del carnaval, haciendo un muestreo que tomó en cuenta la variabilidad en la edad y el género de los informantes. Inicialmente, de manera complementaria, utilizaría fuentes escritas documentales y secundarias para reconstruir la historia de la práctica expresiva. Había planificado el desarrollo de estas actividades a lo largo de diez semanas entre inicios de febrero y mediados de abril de 2022.

No obstante, debido a la ocurrencia de la tercera ola de la pandemia en enero de 2022, las actividades del carnaval fueron canceladas, las comparsas que estaban a la espera de alguna confirmación de la municipalidad no se organizaron internamente y me vi obligado a rediseñar la investigación, considerando centrarme en un análisis del discurso de las fuentes documentales y de las entrevistas. El mes de febrero, en un festival organizado por la Asociación de Agrupaciones Folklóricas de Abancay, en el que se interpretaban las distintas variedades de carnavales de Apurímac, llegué a conocer a los integrantes de la agrupación Hatun Sonqo, a quienes no tenía en mente incluir. Empecé a bailar con ellos como un miembro más y no como investigador, a modo de mantenerme inmerso en el circuito de actividades culturales y carnavalescas, pero en el transcurso de las semanas integrándome me di cuenta de la continuidad en los conflictos de diferenciación étnico-racial en su ejecución y la presencia de claras diferencias generacionales con otras formas de bailar el Carnaval Abanquino. Tras meditar esta posibilidad y consultar con mi asesor, solicité el consentimiento de los integrantes de esta agrupación para incluirlos en mi investigación y aceptaron.

En el mes de marzo, cuando era claro que la tercera ola no tendría el impacto que las anteriores, las comparsas retomaron sus actividades y, de manera

extemporánea al calendario convencional del carnaval, estas y otros promotores organizaron distintas actividades, desde campeonatos y reuniones, hasta fiestas privadas y conciertos. Este escenario me dio la oportunidad de retomar parte de los planes originales y complementarlos con las modificaciones que había realizado, por lo que las preguntas de investigación y el abordaje metodológico no sufrieron cambios sustanciales. En este nuevo contexto, obtuve acceso a distintos interlocutores que me brindaron trece entrevistas y a una gran cantidad (veintisiete) de conversaciones informales con fundadores e integrantes antiguos de las agrupaciones. Un año después, durante las últimas dos semanas de febrero de 2023, pude asistir a los ensayos de las comparsas, realizar observación participante como danzante y llevar a cabo más conversaciones informales con integrantes nuevos. Estas observaciones complementarias me permitieron triangular información a la que no había podido tener acceso en el trabajo de campo original, en especial en los aspectos de la performance, la organización y las interacciones en los ensayos.

Para el diseño metodológico de esta investigación, consideré, en primer lugar, la técnica de la revisión de archivo, debido al necesario abordaje histórico que requiere describir las transformaciones de la ciudad de Abancay y las del Carnaval Abanquino. Me adentré a esta revisión teniendo en cuenta el criterio de conveniencia, pues estos textos debían de estar relacionados al tema. No obstante, pronto noté que la producción bibliográfica histórica sobre la provincia y la ciudad es escasa y pertenece principalmente al periodista Guillermo Viladegut Ferrufino (1997), al abogado e investigador Ciro Palomino Dongo (2012), al docente universitario José Miranda Valenzuela (2002 y 2014), las memorias del exalcalde José Melitón Casaverde Río (2007), y los investigadores Eduardo Contreras (1991) y Claire Reid (2008). En base a los aportes de estos autores, pude elaborar una recapitulación de la historia en torno del Carnaval Abanquino.

En segundo lugar, utilicé entrevistas semiestructuradas para, por un lado, complementar lo narrado en las fuentes bibliográficas sobre los hitos y procesos históricos de la ciudad, así como para, por otro lado, abordar las trayectorias de las tres agrupaciones de danza y sus integrantes, y las percepciones sobre el carnaval, su simbolismo y su práctica. Realicé trece entrevistas, de las cuales nueve estuvieron dirigidas a los integrantes de dichas agrupaciones y fueron aplicadas con un criterio muestral basado en las diferencias generacionales, tanto de edad como de antigüedad

en la agrupación, y en el género. Otras cuatro entrevistas fueron dirigidas a cultores del carnaval, en particular a dos confeccionistas de trajes y a dos músicos. En cinco entrevistas, apliqué la técnica de foto-elicitación, a través de la revisión de los álbumes familiares, archivos personales de mis informantes y de imágenes que extraje de archivos públicos. Esto ayudó a evocar memorias profundas e identificar detalles sobre las transformaciones y las experiencias vividas, en especial de los elementos materiales que aparecían fotografiados (Harper, 2002).

En el siguiente cuadro, señalo la lista de entrevistados, las organizaciones a las que pertenecen, sus roles, antigüedad en la comparsa, su edad y los seudónimos con los que serán nombrados en adelante.

Tabla 1  
Cuadro resumen de los informantes entrevistados

Organización	Seudónimo	Rol o antigüedad	Edad (2023)
Corazón Abanquino	Lino Ballón*	Fundador (1974)	74
	Mario Vera*	Fundador (1974)	76
	Rosario	Integrante desde 2017	22
Tusuy Llaqta	Ramiro Chiclla*	Fundador (2005)	45
	Andrés	Integrante desde 2006	35
	Emely	Integrante desde 2011	29
Hatun Sonqo	Liz Huamaní*	Fundadora (2020)	28
	Camila	Integrante desde 2020	18
	Mariana	Integrante desde 2022	23
Cultores y promotores	Teresa Martínez*	Confeccionista	70
	Jazmín	Confeccionista	59
	Fabián	Músico tradicional	72
	Germán	Músico contemporáneo	37

Fuente: Elaboración propia.

\*Los nombres de estos interlocutores no han sido anonimizados por elección de ellos mismos.

En tercer lugar, además de las entrevistas, llevé a cabo veintisiete conversaciones informales individuales y grupales, que fueron registradas en mi cuaderno de campo; las conversaciones grupales fueron grabadas en audio con el consentimiento de mis interlocutores. Para el caso de Corazón Abanquino, registré ocho conversaciones informales individuales con integrantes de distintas generaciones y una grupal con los integrantes más jóvenes de la comparsa. En el caso de la comparsa Tusuy Llaqta, registré siete conversaciones informales con integrantes de distintas generaciones y dos conversaciones grupales; en una

participaron cuatro integrantes de distinta antigüedad, de los cuales tres eran hermanos y uno era pareja de uno de ellos; en la segunda, participaron cinco integrantes mujeres que recién formaban parte de la comparsa. Respecto a la agrupación Hatun Sonqo, registré siete conversaciones informales con integrantes recientes. Asimismo, registré en mi cuaderno de campo una entrevista informal con un periodista local, la cual nombraré con el seudónimo de Carlos, y a delegados de otras comparsas carnavalescas de la ciudad, de los cuales rescato a uno con quien mantuve una comunicación constante, a quien nombraré con el seudónimo de Justo.

En cuarto lugar, usé la observación participante para ocuparme de las performances y la organización de los integrantes de las agrupaciones, especialmente en sus ensayos para el Concurso de Comparsas. A pesar de que inicialmente descarté esta técnica debido a las restricciones de agrupación debido a la tercera ola de la pandemia, pude retomarla cuando incluí en la investigación a la agrupación Hatun Sonqo, quienes sí continuaron ensayando y presentándose. Asimismo, a partir de las observaciones sobre las formas organizativas y algunos discursos sobre la urbanidad que identifiqué en esta agrupación, pude incluir nuevas preguntas en mis guías de entrevistas dirigidas a los integrantes de las otras dos. Cuando las medidas sanitarias se revocaron, pude asistir a pequeñas reuniones y presentaciones de algunos integrantes de Corazón Abanquino y Tusuy Llaqta. Finalmente, durante las dos semanas de observaciones complementarias en febrero de 2023, pude participar de los ensayos de las comparsas, asistir a reuniones de coordinación y formar parte de los grupos de WhatsApp a través de los cuales coordinaban sus actividades.

A lo largo del trabajo de campo, documenté por escrito en un cuaderno de campo las ocurrencias a lo largo de mi investigación, así como realicé resúmenes de las entrevistas realizadas y grabadas. Procesé la información a través de una matriz de códigos en la cual coloqué las fuentes de información en filas y las ideas en las que se desprenden mis preguntas de investigación en columnas. Este método de análisis me permitió identificar relaciones entre las trayectorias de vida de mis interlocutores y sus relaciones con la historia de la ciudad, las características de la performance y sus símbolos, y las prácticas de diferenciación que se despliegan en el contexto de esta festividad. Además de contribuir a la producción y sistematización de la información, estos procedimientos me permitieron pulir los instrumentos que diseñé.

Una de las consideraciones éticas que tuve presente con especial énfasis durante mi trabajo de campo fue el de dar a conocer a mis interlocutores el carácter de mi investigación y obtener su consentimiento informado. Mi plan inicial consistía en presentar de manera directa el tema, los objetivos, la metodología de trabajo y las implicancias del estudio, pero en el campo este procedimiento fue más complicado. En la mayoría de las ocasiones que mis interlocutores me preguntaban sobre la investigación, iniciaba extensas conversaciones debido al interés que tenían sobre el tema y solo al final, luego de varios minutos o incluso horas, explicaba de manera más contextualizada los fines del estudio y les invitaba a participar. En el caso de la agrupación Hatun Sonqo, me tomó casi tres semanas explicar que me encontraba realizando una investigación y que había considerado que ellos podrían participar, pues ya me había integrado como un danzante más y como su fotógrafo. Con las agrupaciones, inicié el procedimiento del consentimiento reuniéndome con los presidentes de las juntas directivas presentando el proyecto. En Tusuy Llaqta, mi tema fue presentado públicamente y los integrantes me reconocieron. En Corazón Abanquino, los integrantes de la junta directiva comunicaron internamente a los integrantes mayores sobre cuál sería mi rol, pero requerí en diversos momentos volver a presentarme con los demás integrantes.

Mi presencia en el campo supuso un posicionamiento frente a mis interlocutores, pues haber nacido y crecido en la ciudad de Abancay hizo que algunos marcadores de mi apariencia y mi trayectoria vida fueran identificados y clasificados dentro del marco mismo del análisis sobre lo étnico-racial que me encontraba realizando. Algunos de estos fueron mi pertenencia a una familia conocida en la ciudad, el color contextualmente claro de mi piel, mi forma de vestir asociada con lo extranjero por los pantalones y zapatos de montaña, haber estudiado en un conocido colegio parroquial de “muchachos blanconcitos”, y luego también en una universidad conocida y prestigiosa, asociada a la producción de saberes y liderazgos políticos a nivel nacional. Cargaba con marcadores de prestigio, “tradicionalidad” y poder, por lo que en ocasiones encontraba una recepción amable y fluida, especialmente con integrantes de otras familias conocidas de la ciudad, los “abanquinos netos”, mientras que en otros casos encontraba aparentes desconfianza y reserva, especialmente en los jóvenes migrantes, quienes llevaban consigo algunos marcadores de indigenidad.

El primer grupo de casos, en particular algunos de mis interlocutores de mayor edad, promotores, cultores y fundadores, me reconocían por mis padres o mis abuelos, especialmente por el lado paterno. Me calificaron como un “auténtico abanquino identificado con su tierra”, debido a que me presentaba como investigador del Carnaval Abanquino. Y, aunque cada vez que tenía oportunidad aclaraba que se trataba de manera transversal de las transformaciones de la ciudad y las relaciones entre grupos y generaciones de migrantes, prestaban mayor atención a lo relacionado al carnaval, normalmente asociando la labor antropológica con el registro y análisis en pro de la preservación cultural. En algunos momentos, percibí las expectativas en mi trabajo para dar continuidad de su labor en la promoción y “revaloración” de esta tradición frente a las nuevas generaciones. A ello, solía asentir con alguna solución que me permitiera tanto continuar investigando, como produciendo documentos que les podrían servir para realizar actividades de revaloración, tales como transcribir manuscritos de recopilaciones o reconstruir las trayectorias de las comparsas.

En el segundo grupo de casos, percibí en ocasiones cómo jóvenes de Hatun Sonqo o de otras agrupaciones de la asociación a la que pertenece me observaban con sorpresa porque me integrara a sus actividades y nos tratáramos con respeto. En una conversación informal pude entender que les parecía inusual que alguien con los marcadores que cargo se aproximara de ese modo y, quizá inconscientemente, generaba alguna forma de jerarquización y distanciamiento, aunque sea sutil. Cuando un día que jugaban practicando unos pasos mientras se daban empujones se detuvieron cuando estaban cerca de mí, pues alguien dijo enfáticamente “con Miguel no se juega así”. Intenté reafirmar un trato horizontal con estos jóvenes interlocutores refiriendo a mi origen campesino por ambos lados de mi familia, pero sin dejar de reconocer las características privilegiadas que había tenido en mi trayectoria reciente para así evitar limitar su desenvolvimiento y poder conocer sus puntos de vista más honestos sobre lo abordado. Aunque considero que encontré algunas barreras que no logré franquear, pude establecer un diálogo activo con quienes aceptaron ser entrevistados.



Figura 2

Retrato de Florentino y Margarita, mis bisabuelos paternos paternos vistiendo trajes de diario, que se asemejan al traje contemporáneo del carnaval. Fotografía tomada aproximadamente en 1983.



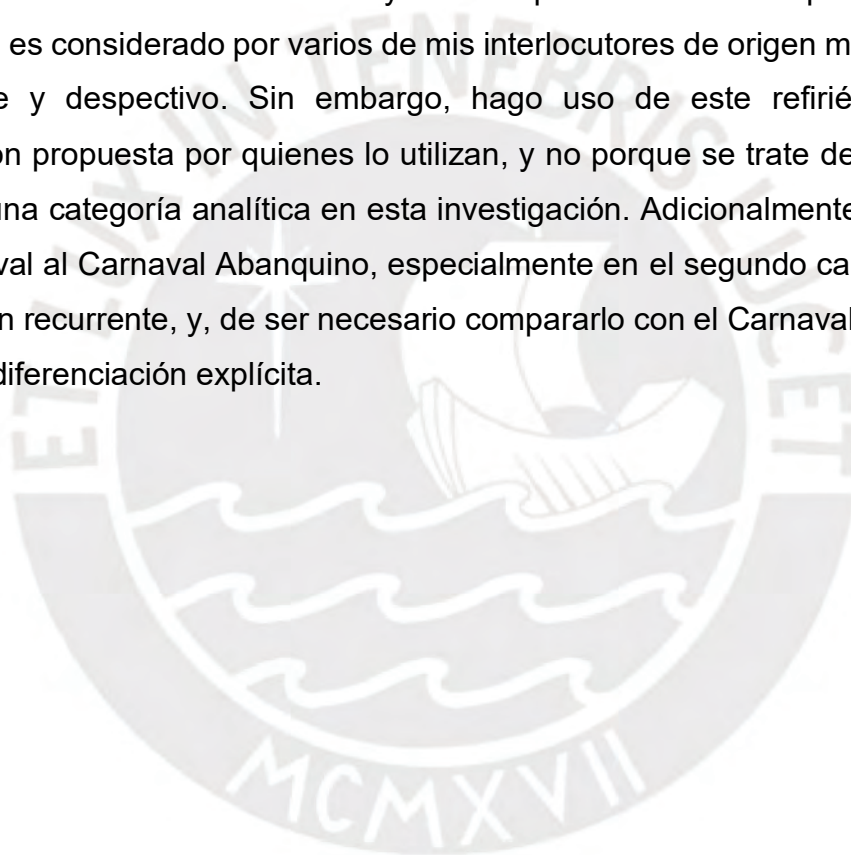
Fuente: Archivo personal.

Por otra parte, mi interés por la fotografía me llevó a aproximarme al campo a través de mi cámara, por lo que en los eventos públicos solía llevarla conmigo y luego, por las solicitudes de fotografías por parte de los integrantes de las distintas agrupaciones, esto me permitió insertarme en sus círculos con relativa facilidad. Construí un vínculo de mí, como poseedor de una cámara, con mis interlocutores, como personas que deseaban ser fotografiadas, especialmente cuando lucían sus trajes y cuando ejecutaban sus performances. La recepción positiva a las fotografías podría haber respondido a la importancia que han tenido a lo largo del siglo XX las imágenes en el medio andino, especialmente en relación a la captura de escenas relacionadas a prácticas expresivas “tradicionales” (Poole, 2000). La cámara medió las relaciones e interacciones que establecí en el campo en tanto me permitió promover situaciones que partían del interés de capturar imágenes y devinieron en conversaciones que de otro modo no habrían sucedido (Pink, 2001; Ardèvol, Estalella y Domínguez, 2006). Mis fotografías fueron utilizadas en las redes sociales de muchos de mis interlocutores y en muchos casos fueron intervenidas con *stickers*, *emojis* y frases que funcionaban de diario personal, que hacían referencia a los festejos del carnaval, invitaciones a eventos o convocatorias de nuevos integrantes.

En otros momentos, la cámara orientó mi mirada como investigador, pues reflexiones como las elaboradas por Poole (2000) me permitieron cuestionarme si me encontraba reproduciendo discursos étnico-raciales subyacentes a la producción de cierto tipo de imágenes de elementos culturales, o haciendo eco a representaciones que habían servido a la conformación de identidades específicas y jerarquizadas, y así ayudando a consolidar las ideas que construyen de sí las agrupaciones que me encontraba estudiando. Una ocasión en la que estos cuestionamientos se me hicieron más claros fue cuando algunos de los integrantes de Corazón Abanquino me pidieron que les ayudara en la producción de un videoclip en que interpretaban una canción por el aniversario de Apurímac. En este, cada una de las cantantes vestía el traje de cada una de las siete provincias y entonaban una canción en quechua cuyas letras las habían aprendido para la ocasión. Involucrarme en estos espacios me permitió ver de primera mano el valor de la estilización de las representaciones, incluso en mi propio trabajo, y el modo como estas imágenes sirven para respaldar discursos sobre la autenticidad de pertenencias a determinadas etiquetas identitarias, y la capacidad de dialogar con el resto del país y mundo a través de los omnipresentes medios digitales. Ser fotógrafo e investigador, por la naturaleza del tema de esta tesis, me facilitó una aproximación útil e interesante.

Finalmente, esta tesis se estructura en seis capítulos que exploran las relaciones entre la historia de la ciudad de Abancay y el carnaval. El primer capítulo presento el estado de la cuestión y las discusiones teóricas que han servido de marco para esta investigación. En el segundo, abordo las transformaciones históricas de la ciudad de Abancay y el lugar que en estas ha tenido el Carnaval Abanquino, situándose como un símbolo identitario característico del espacio urbano abanquino y diferenciándose de las variedades denominadas “campesinas” por los promotores urbanos. En los capítulos tercero, cuarto y quinto, realizo una descripción de cada una de las agrupaciones observadas a través de sus trayectorias, propuestas de performance, organización y las características socioculturales y económicas de sus integrantes. Finalmente, en el sexto capítulo, expongo un análisis sobre la relación que tiene la historia de la ciudad y el carnaval, respecto a la performance y las ideologías de identificación étnico-racial de cada una de las generaciones que las agrupaciones representan.

En adelante, utilizaré las designaciones *Carnaval Abanquino* y *Carnaval Campesino* para referirme, con el primer término, al carnaval urbano de la provincia de Abancay y, con el segundo, al conjunto de carnavales rurales de la provincia y del resto de la región. He adoptado estas etiquetas debido a su amplia difusión y a su uso reiterativo de manera oficial por parte de la municipalidad y otras instancias promotoras de ambas variedades. Para dialogar con estos discursos en sus propios términos, adoptaré en adelante estas denominaciones. Además, aunque la variedad rural ha llegado a conocerse también como Carnaval Rural o Carnaval Regional, elegí Carnaval Campesino por su utilización más frecuente en los últimos años por la Municipalidad Provincial de Abancay. Es importante anotar que el término “campesino” es considerado por varios de mis interlocutores de origen migrante como jerarquizante y despectivo. Sin embargo, hago uso de este refiriéndome a la diferenciación propuesta por quienes lo utilizan, y no porque se trate de una opinión personal o una categoría analítica en esta investigación. Adicionalmente, me referiré como carnaval al Carnaval Abanquino, especialmente en el segundo capítulo debido a su mención recurrente, y, de ser necesario compararlo con el Carnaval Campesino, realizaré la diferenciación explícita.



## Capítulo 1: Una aproximación teórica y metodológica a los estudios de la raza- etnicidad en las prácticas expresivas

### 1.1. Una revisión de la literatura a cerca de los carnavales en los Andes

La presente investigación pretende dialogar con aportes desde las ciencias sociales sobre las prácticas identitarias en festividades de entornos urbanos andinos. Por sí mismas, cada una de estas categorías está inserta en amplias discusiones que no podré abarcar en toda su amplitud y, por ello, he elegido aquellos enfoques que permiten hacer una aproximación encaminada a responder mi pregunta principal. Asimismo, he tomado como puntos de referencia los pocos trabajos previos sobre temáticas afines en la ciudad de Abancay, especialmente de la mano de intelectuales locales y trabajos de tesis de pregrado de estudiantes de la Universidad Nacional Micaela Bastidas. Complemento esta exploración con literatura sobre casos de estudio en otras ciudades de los Andes del sur peruano, como Cusco y Puno.

#### 1.1.1. Carnavales en los Andes y el Carnaval Abanquino

Desde la antropología, los estudios sobre las fiestas en el Perú poseen una extensa producción y, para abordarlos de manera consistente, la revisión crítica que elabora Mendizábal (2014) resulta de gran ayuda. En la primera mitad del siglo XX, se efectuaron estudios sobre el *folclore* como atractivo turístico en una suerte de aplicación de técnicas etnográficas y periodísticas que buscaban preservar las tradiciones *folclóricas* a través de su registro y difusión en libros, revistas, programas radiales, obras de teatro y musicales, entre otros, así como en concursos de danzas “tradicionales”.

Un rasgo propio de estos trabajos fue la *búsqueda* de lo indígena en sus compilaciones, a modo de rescatar y validar aquellas persistencias originarias que peligrarían ante el avance de la modernidad. Estos trabajos eran elaborados por intelectuales andinos de clase media o migrantes en Lima, entre ellos, por ejemplo, los indigenistas cusqueños. El reclamo de autenticidad que se deslizaba en estas producciones por parte de este grupo social se explicaría, según el autor, por las búsquedas personales de lograr prestigio, como también lo explicó De la Cadena (2004). Así como por el objetivo de elaborar un relato nacional desde sus regiones para equilibrar el discurso limeño hispánico-criollo-colonial. En ese sentido, el *folclore* es una creación.

Siguiendo la explicación de Mendizabal (2014), en la segunda mitad del siglo XX, los estudios del *folclore* fueron asimilados por la antropología, y desde el eje Cusco-Lima se buscó elaborar investigaciones, que buscaban describir sistemáticamente toda el área cultural andina. Esto partía de un enfoque estructuralista que entendía las formas de cultura expresiva como representaciones de la realidad social y del entorno. Sin embargo, esta mirada totalizante de la *cultura andina/peruana* no pudo sostenerse más, debido a que, a partir de los 60's, el quehacer antropológico a nivel global experimentó la ramificación en temas de estudio específicos. Para fines de los 70's, el interés de las investigaciones pasó del *sujeto andino folclórico* al *sujeto popular migrante*; el migrante era visto de una manera crítica desde la academia limeña y a la vez gozaba de aceptación en los medios oficiales, debido a los elementos coloridos y festivos de sus costumbres.

En la década de los 90's, el autor sitúa lo que denomina *complejo fiesta* toma relevancia en las investigaciones antropológicas, y se utilizan marcos teóricos basados en el postestructuralismo de Geertz, Turner, Gramsci y Bourdieu, los cuales rescatan el carácter constitutivo de los elementos de la cultura expresiva. La *cultura* como categoría de interés en sí misma fue perdiendo protagonismo, y los estudios ahora veían en las prácticas rituales y festivas elementos transformadores para la sociedad en tanto construyen y transforman realidades. Estos, sumados a los estudios urbanos, permitieron superar las recurrentes dicotomías en esta área de estudio como modernidad-tradición o indígena-mestizo.

De manera similar, Díez (2016) elabora un balance sobre los enfoques analíticos desde los que se estudiaron las fiestas patronales en el Perú, haciendo énfasis en la última etapa mencionada por Mendizabal (2014). Las tendencias de investigación funcionalistas y estructuralistas estudiaban las fiestas como un conjunto de elementos circunscritos a un calendario, como eventos católicos culturalmente determinados o veían en estas una muestra de la prevalencia de estructuras de las tradiciones andinas prehispánicas. Algunos otros trabajos se centraban en aspectos de los cargos y el prestigio y las transformaciones de las nuevas formas de su organización. En contraste, identifica que a partir de los 90's surge un conjunto de estudios cuyo enfoque está volcado a la interpretación de los rituales, las identidades desplegadas por estos y la performance. A este último enfoque pertenecen los trabajos de Ráez (2002, 2004, 2005), Cánepa (1998, 2001) y Mendoza (1992, 2001,

2006), que se han tomado como referentes de la presente investigación. Otros aportes importantes a mencionar sobre el tema son los de Romero (1993), Huerta-Mercado (2001), Castillo (2001), Melis (2007), Schmeltz (2008), Ulfe (2007), Ferrier (2008) y Prieto (2011).

Para ahondar en estas investigaciones y en especial aquellas dedicadas a los carnavales, el libro compilatorio *Fiestas y Danzas en el Perú* (Banco de Crédito del Perú, 2019) brinda una aproximación oportuna. En particular, el capítulo titulado *La inversión del orden* (Banco de Crédito del Perú, 2019) permite examinar el carnaval andino desde diferentes perspectivas, las cuales constituyen puntos clave de referencia para adentrarnos en este tema.

Ossio (2019) parte explicando los orígenes europeos-cristianos del carnaval y su temporalidad superditada a la cuaresma, lo que se yuxtapone a las tradiciones prehispánicas relacionadas con los ciclos del agua y la fertilidad de la tierra. La vinculación entre estos dos aspectos daría cuenta de la aceptación y popularidad del festejo entre los pueblos andinos tras su introducción en tiempos de la Conquista. Según el autor, en la actualidad es posible distinguir diferencias entre el carnaval urbano, ostentoso y con rasgos occidentalizados, y el carnaval rural, sencillo, irregular, creativo y con connotaciones eróticas en relación a la fertilidad de la tierra. En Andahuaylas, el Pukllay o juego incluye un enfrentamiento entre ambas variedades de carnaval. Asimismo, describe el caso del carnaval de Huamanga, el cual presenta rasgos en la organización que están presentes también en el Carnaval Abanquino, como la agrupación en pandillas o comparsas que se coordina por barrios y grupos de parientes y amigos, así como por grupos institucionales organizados. Según he recopilado en las entrevistas con mis interlocutores de mayor edad, la competición entre estos grupos solía llevarse a modo de contrapuntos cantados o enfrentamientos físicos. Respecto a los contrapuntos, estos hablaban de temáticas relativas a la fertilidad, el amor, la juventud y la fiesta, y en ocasiones, protestas y reclamos.

Ulfe (2019) elabora un análisis sobre el carnaval en distintos espacios de los Andes del sur tomando como referencia el aporte teórico de Bajtín (1998), también empleado en los trabajos de Mendoza (2001) y Cánepa (1998), el cual da cuenta de que es a través de la práctica carnavalesca que se abre la posibilidad de transgredir la jerarquía social para regenerarla. El carnaval, según se observa de manera general, es un momento de juego y quebrantamiento de lo socialmente aceptado; sin embargo,

al finalizar su periodo de concreción, la estructura social se recompone, se revitaliza con mayor fortaleza y rigidez. Pese a ello, en la continua reproducción anual de este festejo, se abre un margen que permite la creación y la incorporación de nuevas prácticas y relatos, como es el caso de la inclusión de memorias sobre Conflicto Armado Interno en contextos urbanos. La mención de la pérdida de los seres queridos, los duros procesos de migración forzada y la vida en la ciudad son algunos de los tópicos que se integran al repertorio festivo conocido. Los temas sociales y políticos son partes fundamentales de la historia reciente que, como demuestra la autora, pueden ser incorporados en las narrativas festivas para dar sentido al orden de la sociedad.

Huerta-Mercado (2019) explica cómo la carnavalesca inversión del orden es personificada en los *tricksters*, personajes que dirigen el desorden imponiendo orden dentro del festejo y a la vez alentando al caos, “a punta de bromas y latigazos” (p. 99). Suelen ser representaciones satíricas cargados con símbolos que van desde asociaciones demoniacas y seres míticos, hasta relaciones con personajes como los jueces, Andrés Avelino Cáceres o los *mestizos* (criollos en conflicto de liminalidad por no ser ni peninsulares ni indígenas). Desde el punto de vista del autor, además de estructurar el orden social en el tiempo festivo, estos personajes, y en general el carnaval, tendrían la función de exponer las contradicciones de la vida humana de una forma divertida y alegre, a pesar de la marginación y la pobreza.

Cánepa (2019) elabora un análisis sobre la máscara y su importancia como elemento articulador de reflexiones en torno a la identidad y relación con *el otro*. Es importante el nivel de especialización que alcanza la elaboración de máscaras e indumentarias delegadas a maestros artesanos, tanto que marcan una distinción entre quienes poseen una u otra variedad de estos. Los materiales como la lana, la madera o el cuero están asociados a lo indígena, lo campesino, lo rural y tradicional, mientras que el uso de mallas metálicas, la cerámica, el latón y la fibra de vidrio, a lo urbano, lo mestizo y lo moderno. Asimismo, la integración de elementos como barbas, ojos de colores azul o verde, o estilización en el diseño en variedades de una misma danza denotan un intento de diferenciación en búsqueda de asemejarse a lo *mestizo*.

En otro capítulo del mismo texto compilatorio, Manuel Ráez (2019) advierte los cambios que surgen en las festividades, impulsados por factores como la urbanización y la promoción de concursos. Explica ello a partir del estudio de una escisión entre el

huaylarsh antiguo o *campesino* y el huaylarsh *mestizo* o moderno. En el primero, la relación con las actividades agrícolas y el ciclo del agua es fundamental, pues son centrales en las coreografías y en la lírica. El uso de indumentaria no estilizada y materiales locales, como la lana, la bayeta o las soguillas, flores, así como de coreografías sencillas y movimientos que referencian las labores agrícolas o de animales en celo. El segundo, en cambio, tiene un origen relacionado con los concursos de danzas organizados por migrantes en ciudades como Lima. Por tanto, la preocupación por la estilización es predominante. Se atiende más a lo festivo que a lo relacionado a la faena, dando énfasis al enamoramiento y al enfrentamiento viril. Los trajes requieren de mayor elaboración y utilizan en mayor medida materiales como la popelina, casimir, terciopelo, pana, cintas de agua, además de bordados coloridos. Asimismo, los movimientos son rápidos, uniformes y estilizados, como adaptados a un pasacalle.

Este fenómeno es anotado también en el trabajo de Ulfe (2019), quien explica el rol transformador que cumplen los concursos motivados por los importantes premios en dinero y el prestigio. La práctica de la festividad se especializa y profesionaliza, a la vez que los pasos y la coreografía trabajan en tiempos cronometrados, y el vestuario se trabaja de manera sofisticada. No obstante, es posible observar matices en esta clasificación. Los grupos de danzantes campesinos pueden utilizar también aquellos índices de sofisticación que parecen caracterizar a los danzantes urbanos. No obstante en los contextos de concursos la diferenciación de índices entre las variedades campesina y urbana se resaltan para generar valores únicos en cada uno. Esto se puede explicar también por lo que se espera ver en cada comparsa por parte del público, los valores que debería poseer cada grupo (Salas, 2020).

De la misma manera, Diez (2016) identifica un factor organizativo importante que explica las transformaciones de las festividades: la relevancia política y social de los municipios frente a las comunidades campesinas. Esto implica tanto rupturas de sistemas de cargos —que ahora son asumidos económicamente por las municipalidades incluso en colaboración con empresas privadas con la idea de explotar el potencial turístico—, como por la incorporación de nuevas prácticas como desfiles, concursos de diversa índole, campeonatos deportivos y más. Aunque estos cambios no afectan los motivos y actividades centrales de la festividades, su reinterpretación como atractivos turísticos en el contexto neoliberal podría estar



contribuyendo a la reconfiguración de jerarquías y poderes entre provincias y distritos. Asimismo, acota el autor, las reinterpretaciones de lo tradicional podrían estar generando cambios en la definición de identidades locales.

Por otro lado, desde la etnomusicología, Vásquez y Vergara (1988) constituyen un referente sobre la recopilación y las descripciones detalladas de la performance, además de estudiar un caso bastante cercano al Carnaval Abanquino, el Carnaval Ayacuchano ejecutado en Huamanga en 1987. Este trabajo parte elaborando un mapa de los distintos actores involucrados en la festividad, así como de sus relaciones históricas y, en particular, las relaciones jerárquicas que se tejen entre el campo y la ciudad. Destacan las exhaustivas descripciones sobre las indumentarias, la producción de artefactos, los roles dentro de la festividad, las normas de interacción, los ritos, los movimientos, la disposición de los cuerpos, las formaciones, las melodías, los versos, las temáticas, las influencias, entre otros. Además, da cuenta de las particularidades y cambios ocurridos en esta práctica expresiva debido al Conflicto Armado. Esta aproximación pormenorizada ha sido tomada en cuenta para el diseño metodológico y de los instrumentos. Es importante mencionar que, desde la perspectiva de estos autores, el Carnaval es la festividad más importante del año porque, más allá que una inversión momentánea del orden, termina por ser la reafirmación de la identidad propia, las vivencias y las relaciones sociales, en un complejo calendario de actividades articuladas en el tiempo y las estructuras (Vásquez, 2014).

Para abordar el Carnaval Abanquino, tomo en cuenta los aportes realizados por Espinoza (2010), Huamaní (2011), Ayquipa y Velásquez (2012) y Benites (2013), egresados de la especialidad de Educación Física de la facultad de Educación de la Universidad Nacional Micaela Bastidas de Apurímac. Quienes elaboran estudios descriptivos sobre la danza del Carnaval Abanquino, sus dinámicas organizativas contemporáneas, y los usos que ha adoptado en entornos educativos. Espinoza (2010) elabora un estudio cualitativo sobre el conocimiento e identificación del Carnaval que tienen estudiantes de un colegio secundario público. Huamaní (2011) y Ayquipa y Velásquez (2012), en la búsqueda de preservar el Carnaval Abanquino y generar un canon de para su enseñanza, elaboran una descripción de las características de la danza *tradicional* en base a encuestas a los danzantes que ellos consideran más *auténticos*. Benites (2013) hace una caracterización del *mestizaje* de

la indumentaria utilizada en el Carnaval Abanquino. Estos distintos trabajos incluyen reseñas históricas, cancioneros, partituras y descripciones de la performance, los cuales se nutren de la revisión de algunos textos a los que no he logrado tener acceso, como el cancionero *Carnavales de Apurímac* de Germán Tacuri (2006).

Los trabajos del periodista abanquino Guillermo Viladegut Ferrufino (1997), el docente universitario abanquino José Miranda Valenzuela (2002), y el abogado e investigador abanquino Ciro Palomino Dongo (2010) incluyen reseñas históricas y descripciones generales del Carnaval Abanquino. El texto de Palomino (2010) en su segunda edición acopia información más minuciosa de variadas fuentes como crónicas, artículos periodísticos y fragmentos literarios sobre esta práctica expresiva. Sostiene que es posible que el carnaval llegara a Abancay de la mano de las élites terratenientes en una versión similar a los carnavales limeños, que buscaban imitar a las expresiones europeas. Sin embargo, a partir de los 70's, en el contexto de la ejecución de la Reforma Agraria y la desaparición de las haciendas, la fiesta adquiere la forma que tiene hoy y es organizada por la Municipalidad Provincial. En aquel entonces el carnaval es descrito como una síntesis de las distintas expresiones festivas de la zona, pues en los días de fiesta se aproximaban al valle *pandillas* de los distintos pueblos para bailar, cantar, beber y comer. Además, aunque distintas fuentes mencionan que esta celebración no implica distinciones y que atraviesa a todos los grupos sociales, también mencionan los enfrentamientos entre grupos sociales asociados a clase y raza-etnicidad, como relata Arguedas justamente sobre Abancay en *Los ríos profundos* (2006, pp. 141-164). Gran parte de las celebraciones del evento la llevan a cabo las comparsas compuestas por los trabajadores de las instituciones estatales, así como por comparsas autogestionadas que participan en el Concurso de Comparsas.

#### 1.1.2. Las ciudades intermedias en los Andes y sus transformaciones recientes

A partir de la declaración de independencia, el Perú se ha configurado en función a la centralidad de Lima; el consecuente sobredimensionamiento de su relevancia caló en el debilitamiento de las posibilidades de desarrollo de centralidades urbanas alternativas a nivel regional (Vergara, 2012). No obstante, en la década de 1990, con el giro neoliberal y la toma de relevancia de una matriz económica primario-exportadora, se consolidan movimientos migratorios entre provincias y el fortalecimiento de nuevos focos urbanos, *las ciudades intermedias* (Maguiña, 2016).

Esto se debe a la influencia económica y política por la mayor circulación de capitales, expresada en la oferta de oportunidades en lo educativo y laboral. Así como en la articulación de redes de comunicación y transporte en medio de circuitos comerciales más amplios (Salazar, 2019, p. 641; Salazar, 2018).

Aunque autores como Goluchowska (2002) entienden la toma de protagonismo de las ciudades intermedias como parte de un fenómeno regional en toda Latinoamérica desde finales del siglo XX, es importante prestar atención a las particularidades locales. Vergara (2012) identifica que la ciudad de Abancay, con una tasa de crecimiento demográfico del 1.10% entre 1993 y 2007, presenta una transformación no muy diferente a la tendencia que presentan otras ciudades de la zona sur del país, y no se encuentra cerca de casos resaltantes como Puerto Maldonado (4.9%), Andahuaylas (3.5%) o Juliaca (3.2%). Los cambios más notorios en esta ciudad se documentan en tiempos del Conflicto Armado Interno, cuando entre 1981 y 1993 se registra un crecimiento del 7.4%, asociado a las migraciones forzadas causadas por la huida de zonas de violencia, principalmente zonas rurales de las regiones de Ayacucho, Huancavelica y Apurímac, en las cuales se registró un porcentaje de disminución demográfica del 43.4% (Maguiña, 2016; Municipalidad Provincial de Abancay, 2012).

En perspectiva, estos movimientos migratorios no fueron unidireccionales y definitivos, sino más bien establecieron densos patrones de interacción entre el campo y la ciudad a lo largo de los Andes peruanos. Estudios de caso, como el de Salas (2002) en la zona de influencia del proyecto minero Antamina, esbozan las relaciones fluidas y dinámicas que se tejen de modo estratégico para sacar provecho tanto a las oportunidades de los centros urbanos aledaños como a la actividad agrícola, central en los poblados rurales andinos. A este respecto, Diez (2014) señala que la relación entre espacios rurales y urbanos es cada vez más estrecha y densa, pues los habitantes rurales tienen diversas opciones de ocupaciones que ejercer en las ciudades, que articulan estratégicamente con sus actividades agrícolas. Para satisfacer las demandas del crecimiento de la ciudad en recursos como mano de obra, los centros poblados satélites habrán de crecer y especializarse en una mercantilización productiva; a su vez, el aumento de oportunidades para jóvenes provenientes de zonas rurales es cada vez más amplio debido a la oferta educativa (Vergara, 2012). Sin embargo, en el caso abanquino las condiciones de trabajo son

precarias y los salarios, bajos, sobre todo en económicas actividades informales (Municipalidad Provincial de Abancay, 2012).

Estudios como los de Haller (2017) ilustran, además, el modo cómo las ciudades intermedias generan cambios en su entorno inmediato a través de la interdependencia que generan. La presión sobre la tierra debido a la alta demanda de terrenos para residencias; el reemplazo de plantas nativas por especies de mayor valor mercantil como el eucalipto y su uso en la construcción civil; la adopción de nuevos hábitos de consumo y las nuevas aspiraciones por parte de las familias; son algunas de las transformaciones que se vienen dando. Esta influencia, aunque no con tanta intensidad, llega también a zonas más lejanas, como los centros poblados de las alturas, debido a que tanto las punas como los valles son parte de un mismo sistema de interdependencias (Zimmerer & Bell, 2016). Según Maguiña (2016), los entornos urbanos son los más favorecidos en estas dinámicas por la posibilidad que tienen de beneficiarse del mercado agrícola y la mano de obra.

Este crecimiento está relacionado con la falta de planeamiento debido a la rapidez del fenómeno con la que ha venido sucediendo, configurando así ciudades sin planes comunes definidos, y guiadas por diversas y desarticuladas agencias particulares, aun cuando esto supone riesgos al ocupar laderas, y zonas de manantes y ríos (Procuraduría Ambiental y del Ordenamiento Territorial del D.F., 2003; Municipalidad Provincial de Abancay, 2012; Salazar, 2018). Salazar (2018) propone la urgencia de elaborar un plan de ordenamiento territorial para Abancay. Los daños ambientales, los riesgos de desastres naturales, las malas condiciones de habitabilidad de la vivienda y la ausencia de espacios públicos son las razones principales que el autor identifica como aspectos apremiantes.

Además, las ciudades intermedias se articulan con otras en redes de naturaleza económica (Vergara, 2012). Abancay se encuentra integrada a una red que parte de Andahuaylas hacia Arequipa y Puerto Maldonado, pasando por Cusco, Sicuani, Juliaca y Puno. Y se puede extender hasta Moquegua, Ilo y Tacna. La carretera Interoceánica funge de eje articulador, debido a su alto tránsito y su conexión internacional a través del puerto del Callao y Brasil. La vinculación económica y la continua circulación de capitales se evidencia en las actividades principales de la PEA en la ciudad de Abancay, relacionadas a los servicios (40.7%), al comercio (23.2%), a la administración pública (9.3%) y a la construcción (8.4%). El restante se dedica a

transportes, manufacturas, agricultura y ganadería (Instituto Nacional de Estadística e Informática, 2010). Asimismo, aunque el porcentaje de la PEA ocupada en la explotación minera de algún tipo asciende al 0.5% en la ciudad, la influencia indirecta de la actividad de Las Bambas desde el 2016 podría explicar el predominio de las actividades relacionadas a los servicios y al comercio. Asimismo, la circulación de abundantes capitales se podría explicar por la cercanía al VRAEM y a redes de narcotráfico.

Estas transformaciones recientes, permiten contextualizar cambios en la estructura social. El trabajo de Diez (2003) es un importante referente que permite comprender el desarrollo de élites locales a nivel regional, entendidas como un frente político capaz de llevar a cabo una regionalización, representar a sus regiones y articularla en un proyecto común. Con su estudio centrado en las regiones de Ayacucho y Puno, da cuenta de procesos prácticamente opuestos que sirven de guía para situar el caso de Apurímac y la ciudad de Abancay. Ayacucho, por un lado, es un espacio anómico de identidades “bucólicas y quebradas” (Diez 2003, p. 148), fragmentado, frágil institucionalmente, susceptible a la injerencia externa, y carente de proyectos comunes, organización social y política. Puno, por otro lado, es un espacio regional integrado con grupos identitarios-étnicos definidos, con organizaciones de distintos tipo, de largo historial y con proyecciones a largo plazo con proyectos comunes, así como con élites “sectoriales” y potenciales cuadros para la renovada representación política (Diez, 2003).

Especialmente en el caso de Puno, Diez (2003) identifica una mayor integración entre quienes descienden de las antiguas élites, los hijos de pobladores urbanos, y los descendientes de campesinos quechuas y aymaras. Esto sucede debido a la movilidad social propiciada por la educación, la cual permite la competencia más o menos equilibrada entre profesionales de distintos orígenes. En el plano político distrital, esta transformación es más evidente, pues los antiguos notables “blancos” y “mestizos” van siendo reemplazados por descendientes profesionalizados de campesinos que habían pertenecido o liderado movimientos gremiales, o hijos de pequeños comerciantes, ahora nuevos notables. A pesar de ello, es aún posible observar diferenciación entre quienes provienen del campo y la ciudad.

Si bien tanto en Ayacucho como en Puno las élites terratenientes y comerciantes fueron preeminentes durante la primera mitad del S. XX, actualmente

estas no poseen mayor injerencia debido a que han migrado a ciudades como Lima y Arequipa, desde donde vuelven solo en temporadas festivas. Son estos grupos los que “participan del mismo patrimonio cultural y construyen su identidad sobre la conservación, recreación y promoción de la tradición y la historia regionales en sus espacios de residencia, constituyéndose en embajadores, cultores y garantes de las mismas” (Diez, 2003, p. 149). Estas transformaciones dan forma a nuevas formas de interacción entre los grupos sociales y suponen la creación de distintas representación de las identidades. Mendoza (2001) apunta que en espacios como estos, que experimentan transformaciones estructurales y, en particular, que evidencian una estrecha vinculación entre espacios rurales y urbanos, las expresiones musicales y de danza han sido fundamentales para redefinir rasgos identitarios a modo de armonizar la vida y negociar los conflictos en el nuevo contexto.

Otra mirada para entender a las élites andinas del sur peruano en términos étnico-raciales y de clase es la que propone Mendoza (2001) –tomando el aporte de De la Cadena (2004)– al afirmar que estos grupos son los que se consideran *decentes*, término que abarca rasgos como la riqueza, el uso fluido del castellano y marcadores de educación formal, la vestimenta, los modales, en términos coloquiales lo relacionado a ser un “mestizo” o un “blanco”. En los entornos sociales no centrales, la “gente decente” es aquella que se comporta de manera más parecida a las élites locales y regionales, ya que pretende serlo. Y, aunque estas élites incluyan en sus narrativas aspectos como la pobreza económica o la *identidad cultural*, estos son vaciados de un sentido crítico y son usados para establecer diferenciación con el *otro* campesino, agrícola y quechuahablante, el que es a la vez retratado como “folclórico” e inseparable a su entorno rural (Mendoza, 2001, p. 186). Es importante apuntar que, como veremos más adelante en el apartado de raza-etnicidad, las nociones de vinculadas a rasgos fenotípicos y a valores son negociadas en las interacciones de diferentes actores.

Las relaciones entre los habitantes de la ciudad de Abancay y aquellos de sus centros poblados satélites son similares a las que describe Mendoza (2001) para los jeronimianos respecto a la ciudad del Cusco corresponden al concepto de *ciudad intermedia* (Goluchowska, 2002). Tal es la cercanía del campo con la ciudad que se tiende un estrecho relacionamiento basado en ocupaciones y oportunidades de desarrollo personal. En este contexto, la identificación étnico-racial de quienes se

mueven entre la ciudad y el campo es problemática, ya que en las interacciones de actores no es posible definir con claridad si se trata de “indígenas” o “mestizos”, pues estos adoptan rasgos mixtos en la búsqueda de integrarse a una clase media. Como expresión de aspiración y una búsqueda de llegar a integrarse a las *élites* locales establecidas, estos grupos buscarían interpretar y moldear las danzas asociadas a la ciudad como el Carnaval Abanquino.

Otras fuentes que retratan estos cambios desde una perspectiva centrada en la ciudad de Abancay y desde un enfoque documental son las monografías históricas de Viladegut (1997), Miranda (2002, 2014) y Palomino (2010), y las memorias como las del ex alcalde José Melitón Casaverde Río (2007). Estas hacen un recuento de descripciones de carácter enciclopédico y bibliográfico de aspectos tan variados de la provincia como la arqueología, su historia prehispánica, colonial y republicana, la geografía, la lengua, expresiones lingüísticas locales, tradición oral, aspectos “folclóricos”, figuras históricas y personajes ilustres, lugares turísticos, recuento y evolución de instituciones y empresas, y descripciones de las provincias y distritos. Estas fuentes se presentan como compilaciones informativas y, por tanto, no poseen un tono argumentativo; no obstante, es posible desentrañar supuestos y prioridades a través del análisis de discurso.

### 1.1.3. Debates sobre identidad

#### 1.1.3.1. Identidad e identificación

Inicialmente, tuve la idea de emplear el concepto de *identidad* para resolver las preguntas de esta investigación. No obstante, en la elaboración del presente Estado de la Cuestión no encontré sino un conjunto de definiciones heterogéneas e incluso contrapuestas. Por ejemplo, autores como Lévi-Strauss (1987) tratan a la identidad como la búsqueda de la *identidad propia* en el contexto de la modernidad, el cual está caracterizado por la globalización y el ideal civilizatorio homogeneizador. Otros autores entienden esta categoría como un factor de agrupamiento con fines definidos, como Hall (1997) o Bengoa (2000). Ellos entienden las identidades como narrativas sostenidas en un pasado histórico que buscan generar unidad en un colectivo a través de la creación de experiencias compartidas hacia el cumplimiento de determinados fines, que pueden ser políticos o económicos.

De otro modo, se entiende el concepto como la agrupación en la búsqueda desinteresada del bien común, como Arriola (2019), que entiende a las identidades siempre envueltas en dinámicas de poder, por lo que surgen en tanto son un posicionamiento colectivo y solidario frente a situaciones de marginación o exclusión. Por otra parte, algunos autores entienden a las identidades como producto de múltiples interacciones, discursos y narrativas, por lo tanto, inestables, fluidas y fractales. En ese sentido De la Cadena (2004) observa cómo las categorías étnico-raciales en el Cusco van variando conforme se alteren algunos factores como con quién se interactúa, el grado de instrucción, la performatividad de ciertos hábitos, el momento histórico, etc. En esta exploración, se excluyen las aproximaciones psicológicas, que se centran en la construcción del individuo como un ser social, el cual para realizarse como tal debe perseguir su autonomía.

Es posible, entonces, caer en un enredo teórico debido a la característica polisémica que ha adquirido la categoría en su uso. A modo de solución, Brubaker y Cooper (2000) señalan que, en primer lugar, es importante comprender que se utiliza *identidad* en dos dimensiones, como una categoría práctica, de uso común y como una categoría analítica. Tomando en cuenta los posibles temas específicos que han sido entendidos como problemáticas relativas a la *identidad*, se sugiere sentar ideas sobre cuál o cuáles se pretende abordar. A partir de ello, estos autores proponen abordar el tópico de interés sin incluso tener que mencionar *identidad*. A modo de sugerencia, Brubaker y Cooper (2000) presentan los conceptos de *acción colectiva*, *comunalidad*, *autoentendimiento*, *identificación* y *narrativas*, de las cuales considero pertinente trabajar con las dos últimas. Es así como para los fines de esta investigación haré uso de la categoría de *identificación*, la cual se desarrollada de manera extensa en la sección del Marco teórico. Del mismo modo, el trabajo con las *narrativas* como una estrategia para abordar metodológicamente estos conceptos se explicará en la sección del Diseño Metodológico.

#### 1.1.3.2. Etnicidad, raza y mestizaje

Entre los textos revisados se establece una diferenciación entre raza y etnicidad. Por un lado, la *raza* carga como antecedentes a las teorías evolucionistas del siglo XIX, las cuales enfocaban sus esfuerzos en producir clasificaciones basadas en rasgos fenotípicos (Jay Gould, 1981). Dentro del enfoque racial en Latinoamérica,



aparece el *mestizaje* como un ideal para asimilar a los pueblos indígenas y así formar una nación moderna étnicamente homogénea (Gamio, 1982). Por ello recientemente se ha buscado resignificar la raza para explicar a través de esta la construcción social de jerarquías basadas en la dominación histórica y estructural a poblaciones racializadas, pues se privilegiaba categorías como *clase social*, mientras se consideraba a la *raza* como una “presencia diacrónica del pasado” (Jelin, 2014, pp. 15-16).

Por otro lado, la *etnicidad* refiere a una suerte de dimensión cultural de la *raza*, la cual se compone por la educación, la moral, los estilos de vida, como el lenguaje, la ropa y la ocupación (Alonso, 1994), las cuales son relacionadas con grupos sociales etiquetados y jerarquizados. Fuera de estas tendencias de estudio, los trabajos de Portocarrero (2007), Bruce (2007) y Vich (2018) elaboran una aproximación al racismo desde un enfoque interdisciplinario de la sociología, la filosofía y el psicoanálisis. Sin embargo dado el carácter de estas investigaciones no serán tomadas en cuenta para la presente investigación.

En este contexto, De la Cadena (2004) afirma que no es preferible estudiar el fenómeno observado en el caso peruano desde la *etnicidad*, pues considera que no se trata de un aspecto netamente cultural. Observa, más bien, que la *raza* en tanto rasgos fenotípicos no deja de ser importante para establecer jerarquías. A partir de ello, se puede tomar en cuenta como aspectos fundamentales para explicar las dinámicas de esta jerarquización a la educación y las nociones de superioridad moral asociados a la “decencia”. Mendoza (2001) demuestra que es posible abordar este fenómeno a través de la categoría compuesta de *raza-etnicidad* para poder abarcar la complejidad de este fenómeno, debido a que la diferenciación social supone tanto elementos fenotípicos como culturales.

Para iniciar una aproximación a estos conceptos, Fuenzalida (1970) es un antecedente importante, pues elabora una revisión temprana del concepto de raza-etnia –“el espejismo de la raza”– en el Perú con el análisis comparativo de los casos de Huayopampa, San Pedro de Moya, Pisac y Puno, contextos de una vinculación cercana entre el campo y la ciudad, en los que se reportan tensiones entre “indios” y “mestizos”, los primeros descritos por quienes los etiquetan como degenerados y atrasados, mientras que aquellos que se autoidentificaban como lo segundo actuaban según el autor paternalistamente con orgullo. Adelanta el modo como la raza ha

dejado de ser un concepto netamente biológico para referirse a características económicas, culturales y sociales, con los que la apariencia física solo complementa la percepción. Ello explicaría la ya entonces evidente contradicción entre las ideas sobre la discriminación racial y las prácticas cotidianas: se rechazaba socialmente el racismo pero se solía establecer jerarquías en función a la raza.

Asimismo, identifica también lo difusos que pueden ser los límites de las categorías raciales y por ello lo difícil, si no inútil, que es buscar definir las, especialmente cuando hay una gran heterogeneidad de expresiones mezcladas y contextuales. En general, sostiene que se conserva la tendencia de intentar esencializar al *indio* y definir al *mestizo* como la negación de aquel, pero no existen características definidas ni universalizables para esas etiquetas, sino continuos basados en el nivel de urbanización y alfabetismo. Explica ello por el carácter relativo de las etiquetas étnico-raciales. Citando a Mishkin y Mangin, Fuenzalida (1970) describe el modo como según de donde se vea una persona o la etapa de vida que atraviesa podría ser considerada “india” o “mestiza”. Dos personas de similares fenotipos racializados podrían percibir en la otra a un “indio” de tratarse de alguien más pobre o, de lo contrario, a un “mestizo”. Esta dinámica se repite de manera indefinida en una *sucesión de marginalidades* (Fuenzalida, 1970, p. 64), pues siempre habrá alguien comparablemente inferior por una voluntad activa de diferenciarse.

Finalmente, Fuenzalida (1970) ensaya una teoría sobre la existencia de una estructura centralizada en Lima y dispuesta por todo el territorio peruano en la que se jerarquiza la distribución de poderes entre grupos étnico-raciales (p. 66-72). El centro está copado por los “blancos”; los entornos intermedios, por los “mestizos”; y los márgenes, por los “indios”. Estos temas y aportes serán revisitados y profundizados en adelante por Mendoza (2000, 2001), Cánepa (2008) y De la Cadena (1999, 2004).

#### 1.1.4. Balance

Las investigaciones y estudios revisados nos permiten ubicar las transformaciones sociales y económicas de la ciudad de Abancay, que a su vez han incidido en un proceso de reconfiguración de la sociedad abanquina, dejando espacio para la movilización de grupos menos prestigiosos. En la segunda sección presenté la forma en la que han sido abordados los estudios sobre el folclore, las fiestas patronales y los carnavales, desde una visión totalizadora de la cultura hasta el giro

posestructuralista; de estos estudios, me concentré en el análisis de las performances y símbolos rituales. Si bien encontré estudios con este enfoque centrados en Abancay, me serví de investigaciones hechas en otras ciudades del sur. Finalmente, presenté algunas interpretaciones del polisémico y complejo concepto de identidad, para luego pasar conocer los estudios de la raza-etnicidad en el Perú y las clasificaciones que a partir de este concepto se generan.

## 1.2. Marco Teórico

### 1.2.1. La triada conceptual: habitus, capitales y prestigio

Como parte de los procesos de transformación reciente de la ciudad de Abancay, la sociedad se reconfiguró para dar espacio a grupos que en tiempos del dominio de la hacienda habían sido subordinados. La adquisición de prestigio de las comparsas – compuestas por migrantes e hijos de migrantes de origen rural– a través de la performance y reinterpretación del Carnaval Abanquino ejemplifica esta reorganización. Para comprender estos cambios, esta investigación usa la teoría de la práctica de Bourdieu, en particular a los conceptos de campos, habitus y capitales.

Los campos son un sistema de relaciones objetivas que se tejen entre posiciones adquiridas y desiguales, un espacio de “juego” donde se produce una lucha competitiva por el monopolio del manejo de los recursos valorados en un campo particular (Bourdieu, 2000). En la sociedad no existe un solo campo, sino una multiplicidad de campos o de pequeños microespacios sociales con relativa independencia: por ejemplo, conviven el campo religioso, el campo artístico, el campo político, por mencionar algunos. En estos campos se estructuran relaciones de poder y, en la búsqueda de conservarlo, los grupos dominantes emplean estrategias para hacer inaccesibles ciertos recursos y conocimientos (Bourdieu & Passeron, 2009). Esta inaccesibilidad se vuelve central para excluir la participación de otros individuos en grupos sociales, lo que primero Weber y luego Parkin van a desarrollar como cierre social (Wyczykier, 2015). Bajo este concepto Parkin va a estudiar tanto aquellas prácticas de exclusión y diferenciación como las estrategias o respuestas desplegadas por los grupos excluidos, es decir el cierre social como una forma usurpación. Por usurpación se comprende entonces aquellas estrategias por las que se intentan poseer los privilegios sociales o los bienes de las clases dominantes. Sin embargo, la exclusión o la usurpación no son prácticas exclusivas de un grupo u otro sino tienen

la forma de relaciones duales ya que incluso dentro de los grupos excluidos hay a su vez exclusiones (Wyczykier, 2015).

Asimismo, en esta dinámica de intervención en los campos, se acepta una serie de supuestos, cánones y normas establecidas por los *expertos*, que permitirán ordenar la participación. En ese sentido para el autor la posición de un agente o individuo al interior de cada campo dependerá de las reglas específicas del propio campo, la acumulación de capitales y el *habitus* (Bourdieu, 2000), donde el concepto de clases sociales es comprendido por Bourdieu como aquellos agentes que ocupan posiciones similares en el espacio social (Wyczykier, 2015).

Es aquí donde aparece el concepto de *habitus* (Bourdieu, 2000). Bourdieu lo define como las formas de socialización que moldean la conducta y el pensamiento, el eslabón que explica la conexión entre la estructura y la agencia, pues es la manera como la estructura social se internaliza y se expresa en los agentes, y a la vez puede ser modificada desde estos. Es decir, el *habitus* genera propensiones o formas de hacer, pensar, sentir y actuar de determinadas maneras. Regulariza comportamientos y automatismos y si bien el sociólogo francés remarca su estabilidad, ello no implica que el *habitus* sea inmutable, ya que puede variar según tiempo y espacio. Podemos hallar un ejemplo de ello en la necesidad de un individuo de adaptarse a nuevos esquemas, cuando su contexto social cambia. Tal es el caso de un estudio hecho por Lehman (2013) que busca analizar desde los conceptos de *habitus* y capitales el éxito de la integración a la vida universitaria de un grupo de jóvenes pertenecientes a clases trabajadoras. Su integración dependió tanto del conflicto entre su cultura, de clase trabajadora, con la cultura de clase media alta universitaria como de la adquisición de gustos que generó, en muchos casos, una paulatina transformación del *habitus*. Por tanto, es con el *habitus* que los agentes se desenvuelven en los campos y con el cual se proyecta su posición social. La noción misma de *habitus* es encarnada, recae sobre el cuerpo. Wacquant (2006) remarca dicha materialidad en lo que denomina *gimnástica corporal*, la cual refiere a que en el cuerpo y en la forma de usarlo se imprimen rasgos de la posición social, y en estos se halla un ámbito en el que dichas posiciones se pueden disputar. Esta posibilidad de disputa la podemos hallar en el campo dancístico ya que una buena educación corporal le permitiría a los danzantes tener un manejo corporal – escénico que los ayude a mejorar su posición en dicho campo, permitiéndoles ascender socialmente.

Los recursos puestos en juego en los campos son los capitales, aquellos bienes valorados, escasos y jerarquizados en cada campo. La dominación no se ejerce únicamente por la acumulación de el control del capital económico o la captura del Estado, sino que requiere también de elementos culturales y simbólicos para legitimarse, mantenerse y distinguirse. El poder es creado culturalmente, y es constantemente legitimado en el juego de la agencia y la estructura, de la estructura internalizada o *habitus*. Los capitales permiten establecerse en una posición análoga a la posición que se ocupa en la estructura social y pueden ser de naturalezas distintas según el campo en el que se compita, aunque todas estén relacionadas entre sí (Bourdieu & Wacquant, 2005).

Para los objetivos de esta investigación, nos remitimos a tres de sus formas: el capital social, el capital cultural y el capital simbólico (Bourdieu, 2000). El capital social explica los provechos que se pueden obtener a través de los vínculos y redes sociales a los que se pertenece. El capital cultural es un rédito simbólico con que uno personifica, plasma, y representa signos de posición social, y se puede expresar a través de la incorporación de este (el *habitus*), de la objetivación (la propiedad de bienes culturales) y de la institucionalización (la obtención de credenciales educativas). Es decir, la tenencia de ciertos saberes, habilidades, usos del cuerpo, consumo de bienes culturales que están relacionados con ideas como “el buen gusto”, las formas correctas de razonar, formas de habla prestigiosas, gestos asociados a la “elegancia” y más. El capital simbólico implica las formas de distinción percibidas como legítimas del grupo dominante, quienes así hacen válidos sus ventajas en la estructura social y su cultura. El capital cultural es, a la vez, una forma de capital simbólico pues las formas culturales prestigiosas son impuestas por los grupos de poder. Estos se consolidan en la dinámica de la *violencia simbólica*, la cual consiste en convencer a los grupos subordinados de la carencia de valor de su capital cultural mientras que el de la élite se presenta como universal y objetivo. Además, se establecen mecanismos que garantizan una desigual distribución de las posibilidades para aumentar dicho capital, mientras que se generaliza el convencimiento de su superioridad.

Cánepa (1998) describe y analiza el proceso de acaparamiento de capitales que sucedió en Paucartambo por parte de una emergente clase media mestiza tras la disolución de la clase terrateniente. Este nuevo grupo encontró la oportunidad de reemplazar a su predecesor en lo político y en lo económico, desplegando a la vez

esfuerzos para diferenciarse de los grupos indígenas. En lo relativo al capital simbólico, el grupo “mestizo” adoptó el culto a la Virgen del Carmen, cuyo valor yace en su vinculación a Lima y España, así como a las familias ricas y de origen peninsular, en contraposición con el menoscabo a la Virgen del Rosario, relacionada a un origen indígena, lo cual es vinculado a la marginalidad, la pobreza y el “atraso”. La autora sostiene que es a través de la danza que el grupo de “mestizos” construyó su particularidad identitaria y, a la vez un nuevo orden simbólico en el que desplegó capitales heredados del orden previo.

Como vemos, la diferenciación de danzas y la disputa de capitales simbólicos está asociada a las jerarquías de raza-ethnicidad, como se evidencia en las denominaciones de “danzas mestizas” y “danzas indígenas” o “campesinas”. Para Mendoza (1998) y Poole (2000) esta diferenciación fue establecida por un grupo de expertos, artistas e intelectuales urbanos, que se desempeñaron como jurados en los concursos de danza folclóricas desde los años 60's, y cuyos parámetros aún hoy distinguen a las danzas indígenas y las mestizas tanto por temática, musicalidad y estética del vestuario, como por las tonalidades y movimientos del cuerpo de los danzantes (Mendoza, 1998). Mientras que las danzas mestizas permiten un acoplamiento de ritmos urbanos (como la marinera o ritmos latinos), un uso de trajes estilizados y de materiales sintéticos, así como coreografías más elaboradas y temáticas incluso coloniales; las danzas indígenas deben ser coreográfica y estilísticamente más simples, acompañadas con instrumentos autóctonos y “representar escenas que correspondieran al ethos campesino” (Mendoza, 1998, p.176). Estas diferencias terminan por reforzar de manera simbólica relaciones de desigualdad y dominación que existen en los espacios que dicen representar y las personas que los habitan (Cánepa, 2001; Mendoza, 1992). Asimismo, al interior de la etiqueta de “*mestizo*” hay diferenciación dentro de la competencia dancística en función de la habilidad, y el desempeño físico y estilístico, a partir de la cual se genera prestigio social, como sostiene Waquand (2006) con el concepto de la gimnástica corporal.

Adicionalmente, el aporte de Noyes (2003) sobre el concepto de redes permite ampliar el entendimiento de los campos, al sostener que los grupos no pueden ser comprendidos como espacios delimitados en sí, sino que poseen distintos vínculos con el resto de la comunidad que los alberga, con otros grupos y organizaciones. Es

posible identificar diferentes niveles de proximidad y compromiso entre estos. Estas posiciones se diferencian de los aportes de Bourdieu en tanto buscan explicar cómo se crea y se modifican los mecanismos de pertenencia y exclusión en las interacciones entre grupos.

En relación con el tema investigado, estos conceptos nos permiten dar sentido a las trayectorias de adquisición de prestigio de las comparsas del Carnaval Abanquino. Al ser desplazadas las élites terratenientes que habían acaparado capitales simbólicos materializados en un estilo de baile señorial, se advierte la apropiación de estos símbolos por parte de los grupos que se incorporan a la vida urbana, mientras construyen una identidad “mestiza”. Cambios en los que consideramos operarían una acumulación progresiva de bienes culturales y sociales considerados como privilegiados en la urbanidad de Abancay. Esta transformación se permearía en el habitus, y en elementos como la decencia y la educación (De la Cadena, 1991).

#### 1.2.2. El entramado raza-etnicidad

La categoría de *raza* tuvo una influencia significativa para la antropología de mediados del siglo XIX e inicios del siglo XX. Sin embargo, el horror de los crímenes cometidos por la Alemania nazi generó un rechazo generalizado hacia los determinismos biológicos y fungió de contexto en el que se ensayaron conceptos sustitutorios. Con el fin de la Segunda Guerra Mundial y la Declaración Universal de Derechos Humanos (Asamblea General de las Naciones Unidas, 1948), se difundió el uso de los conceptos de *etnicidad* y de *grupos étnicos* para explicar la diferencia basada en los aspectos culturales. A lo largo de las siguientes décadas, se fueron discutiendo las posibilidades de un “racismo sin raza” y la importancia de los rasgos culturales. No obstante, ello, el componente fenotípico de la apariencia y las consecuencias del racismo son aún vigentes (Telles y Martínez, 2019; De la Cadena 2004).

Si bien la raza ha dejado de ser una categoría de análisis válida en la antropología, recojo el trabajo de De la Cadena (2004) para entrar en su discusión y darle un sentido a sus alcances. En este la autora hace un análisis de las concepciones raciales que elaboraron los intelectuales y políticos cusqueños a lo largo de la primera mitad del siglo XX, en un contexto de pugna por el protagonismo político

nacional contra la capital. El concepto base para estas construcciones ideológicas partió de la concepción de raza. En contraste con los tiempos coloniales en los que las divididas repúblicas de españoles e indios permitían que las distinciones se basaran en la condición económica, fiscal y política de cada uno (Cánepa, 1998; Mendoza, 2001), en el Perú republicano este concepto era ambiguo, pues mezclaba tanto aspectos físicos como culturales. Pese a ello, la raza siguió teniendo vigencia en Latinoamérica y estuvo presente en el interés de las élites políticas por homogeneizar a la nación, ya sea a través del mestizaje eugenésico, la autogenia con la ampliación de la educación o incluso con la eliminación física de los no deseados. En el contexto peruano la autoconsciencia del color de la propia piel y la ambigüedad racial desde los esquemas importados de Europa habrían influido en que los intelectuales minimizaran el fenotipo e hicieran énfasis en el mérito intelectual como criterio para establecer jerarquías raciales. Aunque entre 1930 y 1970 los intelectuales peruanos, especialmente los vinculados a movimientos de izquierda, hicieron prevalecer el concepto de clase, hacia finales los 80's el colapso de la propuesta política de la Unión Soviética y el final de la Guerra Fría consolidó el uso del concepto de etnicidad (De la Cadena, 2004).

En esta discusión De la Cadena, en diálogo con Quijano (2000), le asigna mayor importancia a las relaciones de dominación que se articulan a partir del concepto de raza, y no así a la jerarquización basada en lo fenotípico-biológico o a lo cultural (la etnicidad). Al respecto Mendoza (2001, p. 30) citando a Alonso (1994) sostiene que utilizar los conceptos de raza o etnicidad por separado limita el análisis, pues el primero suele vincularse a “los índices somáticos”, o rasgos fenotípicos, y el segundo en los “estilos de vida” expresados en el lenguaje, la ropa y la ocupación. En la realidad que estudia, valora que el fenómeno de clasificación y diferenciación sucede tomando en cuenta ambos aspectos. Si bien De la Cadena (2004) prefiere utilizar la categoría de raza se debe resaltar que la raza no existe por sí misma, sino adquiere su significado en las interacciones y en la reinención que hacen los individuos de sí mismos en los distintos contextos políticos y económicos que les toca vivir, por lo que es un concepto de raza que incluye aspectos culturales. En ese sentido al igual que Mendoza (1998, 2001) y Cánepa (2001) en el presente texto me inclino por el uso analítico del concepto raza-etnicidad para abarcar el fenómeno de estudio en un número mayor de posibilidades.



Asimismo, los grupos a investigar no serán llamados clases sociales, debido a que esta categoría posee una discusión propia y no responde a los objetivos de análisis de la presente investigación. Ello dado que el fenómeno de la diferenciación étnico-racial responde a dinámicas que no solo abordan las clasificaciones basadas en ocupación, ingresos económicos o la posesión de medios de producción. En ese sentido la propuesta teórica de Bourdieu y Waqcuand permite complementar el entendimiento de las dinámicas de vinculación y jerarquización entre los grupos, particularmente sobre los grupos de migrantes establecidos con mayor antigüedad respecto a los establecidos en años posteriores. Debido a estas características, la explotación y violencia simbólica que los grupos de intelectuales ejercían contra los que consideraban inferiores, “mestizos” e “indígenas”, estaba justificada y se entendía como medidas correctivas, obligación, lealtad y gratitud. Desde otra perspectiva, la transgresión de la jerarquía por parte de los subordinados se entendía como excesos que debían de ser corregidos, a veces violentamente.

Contrariamente al evolucionismo racial moderno que asume una incompatibilidad entre las categorías étnico-raciales, pues, según esta concepción, para amestizarse, una persona indígena debería de despojarse de (o superar) sus rasgos culturales originales. De la Cadena propone otra salida. La autora utiliza el concepto gramsciano de conciencia contradictoria para explicar que, si bien las personas niegan la existencia de jerarquías raciales insalvables y de diferencias culturales esenciales, le otorgan legitimidad a otra forma de racismo basada en la jerarquización social por logros educativos. De esta manera, demuestra que entre los grupos “populares” la idea de mestizaje no implica desindigenización. Por el contrario, lo que las personas hacen es resignificar su identidad indígena para quitar de estos rasgos que son socialmente indeseables en su contexto, como la pobreza y el analfabetismo, lo que la autora denomina indianidad. Este proceso se desarrolla a través de la educación formal, las narrativas sobre la moralidad (decencia), así como adoptando elementos culturales que se han asociado con los “antiguos patrones” (los hacendados). Planteado de otra manera, se da una transformación de las condiciones sociales que se vinculan a lo que se entiende como miseria, el uso de ojotas o la carencia de destrezas urbanas, pero no de una serie de prácticas indígenas que se siguen cultivando.

Es en ese sentido que De la Cadena (2004) sostiene que la idea de raza es hegemónica en el Perú, aunque de manera silenciosa. Se niega su existencia como categoría de clasificación fenotípica-biológica –“acá no hay racismo, acá todos somos iguales”– y a la vez se apela a criterios de ordenamiento basados en valores como el nivel de educación alcanzado, la moralidad (decencia) o los rasgos culturales que se posee. Fuenzalida (1970) llamará espejismo de la raza a esta superposición de criterios de clasificación económicos, raciales y culturales, que genera la ambigüedad en la definición de las categorías étnico-raciales en el Perú poscolonial.

En el caso de los intelectuales cusqueños, estos tejieron distinciones a partir del criterio de decencia. De la Cadena (2004) explica que este se trata de normas de conducta juzgadas moralmente. La *decencia* podía ser adquirida a través de la familia, vinculada a un origen de clase, o a través de la educación y los logros de las trayectorias individuales, que permitían la movilidad social de quienes nacían “indios” o pobres. La moralidad tiene como antecedentes a las ideas de pureza de sangre y pureza religiosa, que referían a la trayectoria que seguían las generaciones de un linaje para generar diferencia respecto a otros grupos sociales. La decencia se vincula a la posesión de capital simbólico, más que capital económico, pues engloba aspectos como la posesión de apellidos prestigiosos, credenciales educativas o tener cultura. Es a través de la decencia que los intelectuales cusqueños pudieron mantener el *status quo*, como se establecieron como una élite regional y disputaron la superioridad política e intelectual de Lima.

Por este motivo, más que el establecimiento de una categorización determinada y fija, es la autoidentificación de mis interlocutores y la forma cómo ellos identifican la que prima. Es así que las identidades étnico-raciales pueden ser fluidas, en el sentido que puede haber múltiples posibilidades de ser “indígena”, ser “campesino” o ser “mestizo”. Las identidades son negociadas en las interacciones haciendo cálculos a partir de aspectos como el grado de alfabetización, el éxito relativo en las actividades urbanas, los marcadores de la ropa o el fenotipo, entre otros. El resultado de esta interacción moldea las identidades étnico-raciales que asumirán –o que se imponen– las personas contextualmente, ya que no se trata de identidades definidas por el origen geográfico o social de las personas.

Como menciona Cánepa (2001) citando los trabajos de De la Cadena (2004) y Mendoza (2001), es posible resolver esta ambigüedad cuando se entiende que las

categorías están vinculadas a cuerpos situados histórica y socialmente, los cuales pueden reinventarse a través de la performance y transitar estratégicamente entre las categorías mismas. Tomando este marco de referencia, el uso de etiquetas como “campesino”, “indio” o “mestizo” como parte de una taxonomía definida, como lo hicieron estudios de las ciencias sociales en la década de 1960 (Salomón, 1982), no es viable. Estas categorías no son estáticas ni rígidas, sino que surgen en las interacciones.

La categoría de “indio” ha sido vinculada a la inferioridad y surge como estigma producto del dominio colonial; se relaciona con las ideas de pobreza, analfabetismo, monolingüismo quechua, desamparo, rudeza campestre, entre otros. Lo que, como vimos, De la Cadena (2004) denomina indianidad. Al estar lo “indio” vinculado a la tierra y al trabajo en esta (Fuenzalida, 1970; Orlove, 1993), lo que en un momento hacía ambigua la definición del poblador abanquino, vuelve la labor agrícola un camino poco deseable. Es por ello que muchos de los pobladores buscan “des-indianizarse” mediante las ya mencionadas estrategias de la adquisición de educación superior o el cambio de marcadores asociados a lo “indio” para superar el trato discriminatorio violento que su estatus les confería en el entorno regional (De la Cadena, 1991; De la Cadena, 2004). Tal como se expresa en la siguiente cita:

Ellos vinieron aquí y cambiaron sus ropas; aprendieron a llevar zapatos, a ser civilizados, eso es lo que te enseña el vivir en la ciudad. Con la gente de las alturas no es su culpa ser como son [indios] —esa es su manera, el modo en que viven en las alturas, no necesitan nada más. Cuando vienen a la ciudad, aprenden y se educan. Eso es lo que nuestros padres o nuestros abuelos hicieron (De la Cadena, 2004, p. 50)

La categoría de “mestizo” o “misti” está vinculada a una posición social, política y económica más aventajada que la población campesina, en tanto poseedores de medios de producción en espacios urbanos (tiendas, vehículos, entre otros) o empleadores. Usualmente se los vincula con tener una identificación mayor por la cultura nacional y urbana, hablar castellano y poseer educación una formal (Mendoza, 2001). De la Cadena (2004) añade, en base a las concepciones de sus estudios de caso, que los “mestizos” comparten prácticas culturales con los indígenas, pero que no se autoperciben como “miserables”, característica asignada a los “indios”. Sin embargo, no poseen el capital cultural y económico necesario como para ser parte de las élites nacionales. No obstante, elaborar sobre aspectos específicos del uso de esta categoría en la ciudad de Abancay es parte de los objetivos de la presente tesis, pues,

como sostienen De la Cadena (2004) y Cánepa (2007), la categoría “mestizo” es también un campo discursivo en el cual es posible reformular estratégicamente su clasificación y jerarquización.

De la Cadena (2004) sostiene que el racismo es una ideología hegemónica en tanto las etiquetas raciales están articuladas en una jerarquía, en la que lo “mestizo” está ubicado en el extremo superior y lo “indio”, en el inferior. Sin embargo, como vimos, es posible ascender en esta jerarquía debido a que los rasgos que determinan una u otra pueden ser adquiridos y negociados. Y, además, estas definiciones étnico-raciales son negociadas y disputadas a través de las elaboraciones conceptuales nuevas que hacen los distintos intelectuales, tanto formales como actores orgánicos. La autora apunta un detalle interesante sobre los intelectuales cusqueños, quienes no se identificaban como “indios” ni como “mestizos”, porque concebían al mestizaje como algo indeseable, pero hacían una distinción de lo “indio” asumiéndose como gente decente o como personas “no marcadas”. Como apunta Matta (2012) en su análisis sobre los discursos sobre nación producidos en la campaña de Marca Perú, es frecuente que las élites que han solido enunciar las narrativas sobre la nación han sido no marcadas. Esto les ha permitido transitar por distintos espacios con mayor libertad que quienes son categorizados étnico-racialmente y cuyas identidades se vinculan a un lugar específico en la jerarquía.

Mendoza (2001) explica que este proceso sucede de manera similar en la folclorización, pues para elaborar una representación de nacionalidad particular las élites que elaboran las representaciones apelan a lo auténticamente indígena, pero al mismo tiempo piensan su identidad como asociada a lo “mestizo”. Consideran lo nativo e indígena como algo “inferior” y “atrasado” respecto a los procesos globales. Según la autora, el folclore ha sido uno de esos campos discursivo en los que las élites y los diversos actores que performan el folclore, promotores y danzantes, discuten si en las representaciones se debería inscribir la lucha o, la consolidación de la desigualdad y la subordinación entre grupos sociales. En esta disputa, los cultores e intelectuales urbanos influyeron en los cánones establecidos, y las percepciones y conceptos aceptados de manera generalizada entre los danzantes, configurando las prácticas culturales folclorizadas. Dentro de estos esquemas se construyen definiciones de lo que es “indígena” como aquello en que

la música y danza indígena era menos elaborada, no debía tener huellas de materiales industrializados (esto es, sintéticos) en sus disfraces y parafernalia, y de preferencia debían representar escenas que correspondieran al «auténtico» ethos del campesinado andino desarrollado por los miembros indigenistas de las primeras instituciones: un espíritu agresivo, una bucólica y pacífica existencia comunal, y un espíritu festivo y lascivo (Mendoza, 2001, p. 116).

Por su parte, las danzas “mestizas” permiten los materiales sintéticos y trajes elaborados, coreografías estilizadas, el uso de instrumentos no locales (acordeones, tromperas), la ejecución de marineras y huaynos urbanos, y abordan temas de la vida urbana en el pasado o en la Colonia. En estos aspectos simbólicos, ambas expresiones se construyen como opuestas. En ese sentido la danza no son mecanismos que restauran y consolidan el “orden” social de manera inmutable a lo largo del tiempo, sino se trata de una construcción permanente de la vida social (Mendoza, 2001).

Si bien no hay estudios sobre el concepto raza-etnicidad en Apurímac, me he valido de los alcances teóricos provenientes de investigaciones hechas en el sur del Perú a finales del siglo XX. En consecuencia, se desprende la necesidad de una mirada actualizada sobre las relaciones sociales en una ciudad dinámica como Abancay.

### 1.2.3. La performance para el estudio de los rituales

Las relaciones étnico-raciales se movilizan, “cobran vida” en los encuentros e interacciones sociales y en múltiples espacios. Uno de esos espacios de encuentro es precisamente el de la performance, donde las identidades son negociadas. En este punto se vuelve importante presentar el concepto de performance para luego pasar a analizarla en dos dimensiones que están relacionadas y se explican mutuamente: la performance de la identidad y la performance en las comparsas de baile como campo de redefinición y consolidación de relaciones sociales.

La performance como metáfora teatral ha sido acogida en el campo antropológico y social para dar cuenta de la ritualidad de la vida cotidiana. Los estudios de la performance nacieron propiamente a inicios de los años 80 fruto de la intersección transdisciplinaria de las artes escénicas y la antropología, encarnada a su vez en la amistad entre el dramaturgo Schechner y el antropólogo Turner que daría paso a la antropología de la performance (Prieto y Toriz, 2015). Según refieren Prieto y Toriz (2015) la performance escapa del encierro de la ficción y de la representación

estética para abarcar “aspectos de la vida social con características teatrales, como las fiestas cívicas, los torneos deportivos, las campañas políticas o los actos religiosos” (p. 24). En ese sentido la presente investigación se decanta por el análisis de las performances en tanto un lente metodológico.

Asimismo, el uso de la performance como categoría analítica “tiene la potencialidad de dar cuenta de las formas de organización social de un grupo y de sus relaciones de poder y jerarquías” (Bianciotti y Ortecho, 2013, p.124). Para estas últimas Turner, Schechner y Tambiah (2013), según citan las autoras, coinciden en afirmar que la vida social está moldeada por performances rituales o culturales como las festividades, eventos especiales y celebraciones. Como espacio de extensión estas, no solo reflejan y construyen las relaciones, jerarquías y un orden social, sino también los conflictos, disputas y transformaciones al interior de una sociedad. En su sentido de constitución de la subjetividad Tambiah (2013) va a presentar tres dimensiones de la performance: una primera que involucra aquellos elementos verbales y corporales que llevan a hacer algo; una segunda dimensión, en la que la performante se transforma en dicha experiencia y una tercera dimensión donde se reflejan las formas de clasificación y “las identidades como campos de batalla y como consecuencias de los actos de decir/ hacer de los sujetos” (Bianciotti y Ortecho 2013, p.127).

Es precisamente este poder realizativo es aquello que será desarrollado y discutido por Butler (1990) en su entramado teórico-político sobre el cuerpo. Ella se sirve de los aportes de Austin y de los modelos teatrales para entender al género como reiteración performativa y no como esencia, expresión o representación que se expresa correcta o incorrectamente. La filósofa rompe con el sesgo metafísico de que hay un sujeto o un yo preexistente a la cultura. El sujeto más bien se constituye socialmente, pautado por un escenario histórico de posibilidades limitadas. Lo performativo equivale a lo realizativo; va constituyendo subjetividades-cuerpos y realidades sobre la marcha. Tanto para Butler como para Schechner, lo performativo es reiterativo y constante, no se realiza solo una vez sino muchas veces para ser real (Butler 1990; Butler 2002; Prieto y Toriz, 2015). En ese sentido, así como la heterosexualidad debe ser constantemente reiterada a través de pequeños actos de la vida cotidiana para constituirse y afirmarse, ya que la identidad siempre está en

riesgo, los “mestizos” deben reafirmar constantemente su urbanidad e identidad cosmopolita para distinguirse de lo indígena (Huarcaya, 2015).

#### 1.2.4. Performance e identificación

La identidad es una categoría relacional y contingente que surge en la interacción y, como desarrollaremos más adelante, está negociándose constantemente. Dada la carga polisémica detrás de la categoría identidad y la importancia de abordar esta investigación desde categorías analíticas adecuadas y precisas, tomaremos el aporte de Brubaker y Cooper (2000) para la base de esta sección. A continuación, se explicarán las propuestas teóricas brindadas por los autores y se expondrán las resoluciones teóricas que se adoptarán en lo sucesivo.

Para empezar, los autores proponen no pensar la categoría identidad como indispensable, sino como un problema que puede ser tratado desde problemáticas más específicas y de manera transversal. En ese sentido proporcionan una serie de contextos y de recomendaciones de categorías de análisis para cada uno. Si se piensa trabajar sobre el modo como los grupos se entienden a sí mismos y sobre cómo ello conduce a la acción colectiva sin fines instrumentales, se puede hablar del autoentendimiento. Si se quiere observar la forma como grupos que comparten ciertos atributos emprenden una iniciativa solidaria por el bien del colectivo se puede pensar en acción colectiva. Si se busca comprender los significados que las personas dan a aspectos relacionados a categorías como raza, etnia o nacionalidad, es mejor ahondar en cada uno de estas. Si se persigue profundizar en las características internas del grupo, comunalidad se enfoca en los atributos compartidos; conectitud explica la relacionalidad construida dentro de los grupos y grupalidad refiere al sentido de pertenencia a un grupo delimitado, distinguible y solidario.

Por otro lado, la categoría identificación abarca la idea de un grupo más o menos delimitado con un carácter distintivo y similitud interna, aunque no necesariamente implique igualdad interna y diferencia con otros grupos. Otra de las ventajas de esta categoría es que por su morfología procesual (el proceso de identificación) no termina por reificar lo que describe, como sí lo hace la identidad. Bajo la categoría “identidad” se puede pensar en grupos cerrados con cualidades esenciales, invariables, estructurantes y universales. Formas homogéneas y cerradas de concebir a los grupos con los que los autores discrepan. A su vez la aproximación

desde la identificación puede abarcar los cambios, la fluidez, la inestabilidad y la multiplicidad de las identidades en la modernidad. Puede hablarse de la identificación de uno como individuo, uno frente a otros conocidos, uno como parte de un relato o en distintos contextos. Más específicamente, la categoría autoentendimiento puede ahondar en construcciones discursivas más subjetivas y cognitivamente articuladas.

En este sentido la categoría identificación nos permitiría ir más allá de dinámicas como el mestizaje explicadas por la categoría raza-etnicidad, para entender otros elementos como la urbanidad que confluyen en la grupalidad de las comparsas. Esta es útil también para abarcar, por un lado, la fluidez, la multiplicidad y relacionalidad del posicionamiento étnico-racial, y, por otro, la posibilidad de encontrar otras pertenencias simultáneas de sus integrantes, referidas, por ejemplo, a las clases sociales, religiones, entre otros.

Citando a Somers, Brubaker y Cooper (2000) proponen el trabajo con las narrativas como una estrategia para abordar metodológicamente estos conceptos. Esta técnica ayuda a observar más allá de la comunalidad de los grupos, de su identidad en tanto colectivo, y permiten comprender el enraizamiento de estos en relaciones históricas variables en contextos específicos. “Las personas en todas partes y siempre cuentan historias sobre sí mismos y sobre los demás, y se ubican dentro de los repertorios de historias culturalmente disponibles” (p. 11, traducción propia). En ese sentido el trabajo de Huarcaya (2015) nos presenta cómo en el caso ecuatoriano las identidades se performaban en “normas” de comportamiento que se seguían de las relaciones históricas entre los grupos definidos como “blancos”, “mestizos” e “indígenas”. Normas expresadas, por ejemplo, de manera bastante explícita, en bajar la mirada ante la presencia de un interlocutor jerárquicamente superior. Para explicar estas iteraciones corporales, el autor recurre al concepto de performatividad planteado por Butler. Si el sujeto se construye mediante la reiteración prolongada de normas, entonces, la indigeneidad y la no indigeneidad se construyen continuamente de forma dialógica y relacional. En el caso ecuatoriano, la ruptura de estas normas sucede a partir de las performances en las protestas de la emergencia indígena, en las cuales se subvierten el rol del indígena pasivo e indefenso.

Al igual que lo expuesto por Cánepa (2008), el estudio de Mendoza (1998) sobre artistas cusqueños da cuenta del complejo proceso de construcción de una identidad regional auténtica, ya que esta debe constituirse alejada de rasgos o valores



considerados como inferiores, primitivos, atrasados. Los cambios sociales, políticos y económicos que movilizaron la migración a las ciudades hicieron que el patrón de distinción, la propiedad de la tierra cambiara por el de la integración. Así los nuevos artistas de los que habla la autora han desarrollado una serie de prácticas de integración que comprenden “el uso del español, la música y el estilo de baile [que] se ha convertido en una estrategia utilizada por los cuzqueños para dejar atrás su identidad rural india” (Mendoza, 1998, p.167). Para la autora, es a través de las acciones cotidianas y en especial en las performances de música y danza donde los cuzqueños transitan entre las fronteras “mestizas” e “indias”. Tal es así que algunos deben abandonar ciertas prácticas de danza y estilos por estar relacionadas a la indianidad.

En su esfuerzo como consolidarse como “los nuevos mestizos locales” (Mendoza, 1998) las clases emergentes optan por performar públicamente danzas mestizas. Ello es consecuencia a su vez de una visión que opone identidades, es decir ser algo conlleva a la negación de eso otro que no se es o no se quiere ser. Por ejemplo, si se es más “indio” –percibido por tocar un instrumento autóctono– se es menos “mestizo”. Sin embargo, esta forma de identificación también puede ser dual, es decir pueden convivir simultáneamente la identidad “indígena” y la “mestiza”. En este caso el uso de la identidad indígena tiene un afán de conservación y de formación de una identidad colectiva auténtica. No obstante, como vimos anteriormente el proceso de identificación es relacional y es posible observar la yuxtaposición y la movilización de una u otra identidad en contextos concretos. Por ejemplo “interpretar una danza india en un desfile escolar y bailar una danza mestiza en un desfile patronal” (Mendoza, 1998, p.168). En este estudio de caso encontramos que los grupos de campesinos ejecutan danzas “mestizas” en sus lugares de origen para ganar popularidad, prestigio y hacerse ver como menos “indios”, mientras que en las ciudades rescatan lo nativo para remarcar su originalidad respecto a las variedades urbanas.

#### 1.2.5. Performance y danza

La performance es un concepto fundamental para entender la ejecución de la danza en sí misma como un fenómeno contextual, de características precisas, tiempo limitado y aspectos étnico-raciales que se movilizan en su acción (Mendoza 1998).

Cánepa (2001) define performance como la *puesta en escena* delimitada en un tiempo y espacio de las prácticas culturales expresivas, en la cual los diferentes aspectos de estas, como la música, la danza, la fiesta y el ritual, cumplen un rol comunicativo a través de los cuales “generan experiencias mientras crean significados y viceversa” (p. 12). Es decir, al momento que las personas asisten a las prácticas expresivas se desarrollan significados sobre el pasado o experiencias compartidas que se articulan intersubjetivamente para generar nuevos significados sobre sí mismos y los demás. Los significados no son realidades preexistentes ni delimitadas, sino se configuran en el diálogo que sucede entre quienes hacen una representación en la performance y la audiencia. En ese sentido, en la representación se producen transformaciones en la realidad social, a través de la afirmación y consolidación de identificaciones vinculadas a lo proveniente del campo y la ciudad: lo indígena y lo “mestizo” respectivamente.

La autora argumenta que es a través de la danza-ritual que los grupos de danzantes dejan el mundo cotidiano para sumergirse en un espacio transformativo donde pueden redefinir sus identidades “explorando sus ambigüedades y experimentando con su potencial” (Cánepa, 2001, p. 74). A decir, es a través del desarrollo de movimientos y la actuación, y la producción de los trajes, los símbolos y la parafernalia que van experimentando con posibilidades y (re)definiendo sus nuevas identidades. Cuando dejan de bailar no son ya solo los personajes que representaron, sino son integrantes de comparsas prestigiosas, hecho que está vinculado a ciertos grupos socioeconómicos. La danza hace evidente esta diferenciación que no es legible del todo de basarse solamente en categorías étnico-raciales; hizo que quienes bailan de majefios sean una élite local identificable y que quienes bailan de qollas se convirtieron en auténticos promotores el folclore local.

Ello significa que no se trata de meras representaciones de la realidad social o de las mentalidades de los grupos humanos, sino representaciones de los sujetos sobre sí mismos y sobre los demás. La interpretación de los significados, por tanto, no se centra en los aspectos explícitos que se representan, sino “de la eficacia de su puesta en escena, generadora de una experiencia intersubjetiva actual” (Mendoza, 2001, p. 15). Para llevarla a cabo, resulta indispensable estudiar los casos observando sus contextos de ejecución, de modo que se comprenda los procesos, las expresiones y las experiencias envueltas en ello. Es necesario, también, definir el contexto de lo

que se narra en la performance, y eso se logra establecer como producto de una negociación.

Asimismo, la autora se refiere al concepto de incorporación para entender el lugar del cuerpo en la performance (Cánepa 2001). De manera similar a lo propuesto por Butler (1990), para Cánepa el cuerpo no es un espacio independiente y preexistente a la cultura, sino un ente inacabado e indeterminado, donde la realidad es experimentada e *in-corporada*, donde la experiencia constituye. En ese sentido, el cuerpo es un producto cultural, pues se encuentra inscrito en un lugar y momento histórico determinados que influyen inevitablemente en su constitución. De ello se desprende que la identidad es a la vez construida y expresada a través del cuerpo y ello explica que muchas de las dinámicas de la raza-etnicidad se observen en contextos de performance.

Para comprender la performance desde un caso en concreto, el trabajo de Mendoza (2001) sobre las danzas de los majeños y los qollas en San Jerónimo, Cusco, es bastante elocuente. En consonancia con lo explicado por Cánepa, la autora sostiene que es a través de la performance y los elementos que conforman el complejo de la festividad que se construye la identidad, ya que en estos se materializan discursos sobre la persona y el orden social (Cánepa, 2001). Estos discursos son expuestos al público y así son sometidos a discusión. En esta dinámica, el orden social se transforma continuamente, es decir el ritual no es un mecanismo que restaura y consolida el “orden” social de manera inmutable a lo largo del tiempo, sino se trata de interpretación y la construcción de la vida social (Mendoza, 2001)

Estas transformaciones suceden cuando “los jeronimianos manipulan y dan nuevas formas a las categorías [socioculturales] que son relevantes para su vida cotidiana” (Mendoza, 2001, p. 59). Es así, por ejemplo, que la danza de los majeños aparece de la mano de un grupo de “mestizos” que se empieza a posicionar en la estructura social de San Jerónimo a mediados del siglo XX. Esta danza representa la imagen de los integrantes de la saliente élite terrateniente, ataviados con casacas y botas de cuero, ropas de telas ligeras, y sombrero, y haciendo uso de una máscara de rasgos blancos con ojos azules. A través de esta performance se interpreta que se trata de la expresión de las aspiraciones de este grupo social emergente que busca asemejarse a sus predecesores. Las categorías sociales conocidas por la comunidad son expuestas, intensificadas, cuestionadas y reelaboradas. En este sentido que

Victor Turner considera que las festividades y las danzas funcionan “como respuestas no cambiantes a un orden social «conflictivo» pero auto-reproductor” (citado en Mendoza, 2001, p. 59). Es decir, el *folclore* se vuelve el campo, en el sentido de Bourdieu, de disputa, definición, redefinición y reforzamiento de las identidades étnicas raciales (Mendoza, 1998; Mendoza, 2001).

Mendoza (2001) considera, además, que existe una “dialéctica entre la ideología de la etnicidad y la raza, y la práctica cotidiana a través de la cual se dan relaciones étnico-raciales” (p. 32), por lo que se puede entender a las danzas y rituales (eventos performativos) como mediadores de esta. En estos eventos se explora y reelabora esta aparente contradicción, pues en la ejecución pueden verse las paradojas y ambigüedades que exigen una respuesta recompuesta. Asimismo también resalta la importancia de estudiar las formas de la danza y su vinculación con su propio contexto para comprender sus significados (Mendoza, 2001). En particular, sustenta que el caso de los danzantes que estudia se encuentra inscrita en procesos de “migración, crecimiento urbano, regionalismo, nacionalismo, la «folclorización» de las culturas y el turismo” (Mendoza, 2001, p. 69), frente a los cuales se despliegan identidades basadas en conceptos como la modernidad, la autenticidad y la decencia. Apunta, citando a Fernández, que en periodos de cambios sociales las danzas pueden sintetizar los patrones de reorganización de la sociedad, así como las perspectivas de los participantes a través de la introducción de innovaciones para que estos expresen el lugar en el que quieren ser vistos y aceptados.

#### 1.2.6. Balance

En la presente sección he desarrollado los referentes teóricos que guían mi análisis de las performances del Carnaval Abanquino y el modo cómo en estas están involucradas identificación y prácticas de diferenciación étnico-racial. Para ello, presenté los conceptos de campos, habitus y capitales a fin de entender los cambios y movilizaciones en el campo social, así como las formas en la que ciertos grupos conservan su posición y prestigio. En la segunda parte abordé directamente la discusión sobre las relaciones étnico-raciales, inclinándome por el uso del entramado raza-etnicidad, que nos permite comprender las categorías de clasificación a través de las interacciones y negociaciones de los distintos agentes. En la tercera parte me concentré en la importancia de la performance en la definición, disputa y reproducción

de posiciones e identidades étnico-raciales, y en particular en los aportes sobre la performance dancística.



## Capítulo 2: Las transformaciones de la ciudad de Abancay y la instauración del Carnaval Abanquino

“Nuestros carnavales pueden ser magníficos cada año. (...) Hay madera en nuestras costumbres. Sobre todo en la parte típica. No hay más que encauzar y estilizar para que surja bellamente el entusiasmo colectivo. (...) Hay que tomar los carnavales en su contenido de emoción social. No como una fiesta cualquiera, sino como algo que sana y tonifica el espíritu de las colectividades, como algo que da rienda suelta a las alegrías y estimula a los sentimientos optimistas, como algo que la alegría y el optimismo son cosas que educan y despiertan en los hombres cualidades que enaltecen y elevan”

(Guillermo Viladegut, La Patria, 1943)

Guillermo Viladegut a mediados del siglo pasado, con un lenguaje que recuerda a los discursos sobre símbolos patrios, se refería al Carnaval Abanquino como un símbolo que podría sintetizar una identidad local. Para comprender este símbolo identitario en cuanto a sus transformaciones y significados, es necesario remitirse a las transformaciones de la ciudad y los procesos en que estas se inscriben. Por ello, en el presente capítulo, hago una revisión de distintos momentos a lo largo de los siglos XIX, XX y XXI, para dar cuenta de los cambios que configuran la sociedad abanquina contemporánea, el modo como ello influye en las ideas sobre quiénes son sus habitantes y cómo estas se ven plasmadas en las performances del Carnaval Abanquino. No busco hacer un recorrido histórico exhaustivo, sino una revisión de hitos, a los cuales he tenido acceso a través de registros documentales, memorias escritas y memorias narradas por mis interlocutores. A grandes rasgos, describo las transformaciones del *carnaval* desde inicios del siglo XX como una expresión espontánea y semejante a lo que ahora se conoce en una versión estilizada como Carnaval Campesino, hasta la actualidad en que es entendido como patrimonio y una variedad urbana de gala.

Esta reconstrucción histórica, se basa en la revisión de cuatro fuentes sobre la ciudad de Abancay. Primero, en la monografía histórica de Guillermo Viladegut Ferrufino (1997), *Alma y rostro de Abancay*, la cual se compone de la compilación de distintos artículos que fueron escritos por el autor en los años en que ejerció como periodista en el diario La Patria y El Meridiano, y la Radio Municipal, Radio Amistad, Radio Apurímac e Inti Radio. Segundo, los trabajos del docente universitario José

Miranda Valenzuela (2002, 2014) y del abogado Ciro Palomino Dongo (2012) son textos de carácter enciclopédico que recopilan datos históricos y descripciones de aspectos diversos de la provincia de Abancay. Tercero, de manera complementaria, utilicé datos y descripciones de las memorias del médico José Melitón Casaverde Río (2007), quien fue alcalde de la ciudad en 1958 y presenció el momento en el que se producía una temprana expropiación de las haciendas que rodeaban la ciudad. Recojo también datos de artículos del blog Cielos de Abancay, de autoría del hijo de Guillermo Viladegut, Hugo Viladegut (2009).

En Abancay, no sucedió como en Puno (Almonte, 2014) o Cusco (De la Cadena, 2004), donde intelectuales locales indigenistas elaboraron compendios etnográficos que documentaran las prácticas expresivas culturales de las comunidades indígenas, los cuales alimentaron propuestas de identificación regional. Asimismo, a diferencia de centros urbanos de la región sur del Perú, como los mencionados, no existe una amplia documentación sobre los procesos de transformación de la ciudad ni de las transformaciones del carnaval. No obstante, las fuentes utilizadas para esta indagación dan luces interesantes que permiten reconstruir a grandes rasgos los procesos que buscó abordar para explicar las transformaciones sociales de Abancay. Es importante apuntar que, el tono cómo elaboran algunas narrativas los autores está probablemente influenciado directa o indirectamente por los intelectuales indigenistas, pues aspiran a la formación de una identificación local tomando elementos autóctonos y nacionales convenientemente.

Además, esta reconstrucción también se basa en las memorias de tres de mis interlocutores más mayores, quienes vivieron gran parte del proceso de las transformaciones del carnaval y los cambios más recientes de la ciudad. Mario Vera Aguilar (74) es uno de los fundadores de Corazón Abanquino y migró a los 7 años desde su natal Huanipaca. Lino Ballón Ramos (77), otro de los fundadores de dicha comparsa, era hijo de un ganadero procedente del pueblo de Aymas y creció en Abancay desde su infancia. Teresa Martínez (64) nació en Andahuaylas y creció en Abancay, donde estudió la carrera de docencia técnica y se desenvuelve desde finales de los 90's en la confección de trajes.

A lo largo del proceso de cristalización del Carnaval Abanquino, han participado diversos actores en la producción del carnaval como es hoy, y, según he observado y recopilado en entrevistas semiestructuradas, me es posible identificar que sus aportes

se corresponden con etapas históricas más o menos definidas y a trayectorias migratorias, que explico en este capítulo. Es por ello que utilizo la distinción entre tres generaciones, nombrándolas según el orden de su establecimiento en la ciudad de Abancay. Esta diferenciación no tiene límites exactos ni pretende ser una tipología definitiva. Con ella solo busco brindar hitos de referencia para explicar más ágilmente mi tesis sobre las agrupaciones que estudio y sus performances del Carnaval Abanquino en relación con las prácticas de diferenciación étnico-racial.

Con *primera generación*, me referiré a los descendientes inmediatos de quienes poblaban las zonas rurales aledañas a la ciudad y que se establecieron en las décadas previas a la Reforma Agraria. Sus padres, además de trabajar como agricultores de subsistencia y pequeños comerciantes, se caracterizaron por ejercer un rol mediador entre los grupos rurales de zonas más alejadas y la ciudad, pues acopiaban la producción de aquellos y la comerciaban en los mercados del espacio urbano, lo que les permitió adquirir una posición económica ventajosa respecto a otros campesinos que habitaban en zonas más alejadas del centro urbano. Debido a esta característica, habitaban las zonas rurales y la ciudad de manera simultánea. Los integrantes de esta generación crecieron en la ciudad y la mayoría de estos ascendió socialmente adquiriendo formación docente en un instituto pedagógico y luego, a través de esta, ocupando puestos en el aparato estatal. *Grosso modo*, esta generación está compuesta por personas que nacieron entre las décadas de 1940 y 1960, y está asociada con la comparsa Corazón Abanquino.

La *segunda generación* corresponde a un grupo de descendientes de migrantes de las distintas provincias de la región, quienes se dedicaban a la agricultura de subsistencia y se desenvolvían en comunidades rurales. Paralelamente, mantenían un vínculo con la ciudad de Abancay y con otros espacios geográficos, como Nasca e Ica, debido a empleos temporales que ejercían algunos de sus integrantes como peones en propiedades agrícolas, comercios y minas. Paulatinamente, a partir de la década de 1970, se establecieron en la ciudad de Abancay comprando terrenos que habían pertenecido a las haciendas y que luego de la Reforma Agraria fueron convertidos en lotes residenciales y comerciales. En la década de 1980, el movimiento migratorio tuvo un volumen mucho mayor debido al éxodo de la violencia causada en el Conflicto Armado Interno, y muchos habitantes de las provincias del sur, como Aymaraes, Grau, Antabamba y Cotabambas, se asentaron en barrios llamados *urbano*



*marginales* a través de invasiones. Los integrantes de esta generación, además de desempeñar empleos como obreros y pequeños comerciantes, accedieron a la educación universitaria brindada por la Universidad Tecnológica de los Andes en la ciudad de Abancay desde 1987, por lo que se incorporaron a los sectores público y privado. Los descendientes de los migrantes descritos se compone por personas que nacieron entre las décadas de 1970 y 1990, y está asociada a la comparsa Tusuy Llaqta.

La *tercera generación* está asociada a los migrantes que se establecieron en la ciudad en los últimos veinte años, periodo caracterizado por la bonanza económica generada por la circulación de los capitales de la gran minería y posiblemente del narcotráfico. Ejercen oficios principalmente en los sectores de servicios, comercio y construcción civil, y a la vez mantienen una habitación simultánea de distintos espacios debido a empleos por temporadas –ahora en agroindustrias y centros mineros formales e informales– y por su vinculación estrecha con sus lugares de origen, donde aún son parte de sus comunidades. Muchos de sus integrantes, particularmente los jóvenes de entre 16 y 25 años, son estudiantes de universidades e institutos locales, centros educativos que tuvieron una notoria expansión en la primera década del siglo XXI, entre los que resalta la fundación de la Universidad Nacional Micaela Bastidas de Apurímac en 2004, que hizo más accesible la educación universitaria para los estudiantes migrantes más pobres. Los integrantes de esta generación nacieron entre las décadas de 1990 y 2000, y a esta pertenecen los integrantes de la agrupación Hatun Sonqo.

## 2.1. El régimen de la hacienda, la organización social de Abancay y el carnaval espontáneo

¡Abancay! Debió de ser un pueblo perdido entre bosques de pisonayes y de árboles desconocidos, en un valle de maizales inmensos que llegaban hasta el río. Hoy los techos de calamina brillan estruendosamente; huertas de mora separan los pequeños barrios, y los campos de cañaverales se extienden desde el pueblo hasta el Pachachaca. *Es un pueblo cautivo, levantado en la tierra ajena de una hacienda.*

(José María Arguedas, Los ríos profundos, 1978, p. 77, resaltado propio)

Las referencias sobre el valle de Abancay suelen referir a un espacio cálido y por tanto conveniente para el desarrollo agrícola que habían sido tomadas en distintos momentos históricos, como por los Incas al poblar todo el valle con mitimaes, o por los españoles al explotar su tierra a través del establecimiento de corregimientos y posteriormente haciendas (Miranda, 2002), mientras que el resto del departamento centró su economía en la minería a través de las mitas en las provincias de Grau y Antabamba. Este rasgo ha sido definitorio de la zona, pues hasta bien entrado el siglo XX, el valle estaba ocupado por distintas haciendas, y en torno a estas giraba la vida social y económica (Miranda, 2002; Palomino, 2012).

Los primeros hacendados de la zona fueron españoles que ejercieron como corregidores y posteriormente se establecieron haciendas administradas por jesuitas, quienes mantuvieron poder hasta 1776, cuando fueron llevadas a cabo las reformas toledanas (Polo y La Borda, 1977). La productividad de estas era tal que abastecía a las zonas mineras colindantes de productos agrícolas de primera necesidad. A lo largo de las décadas siguientes y el establecimiento de la República, las haciendas se fueron consolidando, pues los intereses de la clase hacendada estaban representados en el nuevo aparato estatal (Casaverde, 2007; Palomino, 2012). Esto se enfatiza en los textos de intelectuales locales como Viladegut (1997), quien muestra simpatía por el régimen de la hacienda resaltando que los hacendados de esta zona poseían formación humanista y empresarial.

En 1786 se forma la ciudad como un centro administrativo local, aunque a pequeña escala y dependiente de la jurisdicción cusqueña de Anta (Miranda, 2014), mientras que el resto de la región estuvo bajo jurisdicción de Huamanga. En 1872, Abancay fue establecida como la capital del recién fundado departamento de Apurímac y por tanto sus roles administrativos fueron más relevantes. Según relatan mis informantes, así como Viladegut (1997), un contingente de funcionarios públicos y profesionales empezó a habitar la ciudad. Este grupo estuvo acompañado por los hacendados, quienes transitaban entre sus latifundios y el centro urbano para comerciar y realizar coordinaciones políticas y administrativas, además de desplegar sus relaciones sociales y alianzas.

Asimismo, siguiendo las memorias de Viladegut (1997), desde aproximadamente 1920 las autoridades locales plantearon un proyecto de urbanización acorde a lo que se estaba realizando en Lima con la importación de

esquemas urbanísticos durante los gobiernos de Leguía y Benavides. Entre estos intervienen destaca el prefecto Arenas, quien ejecutó la construcción de avenidas y parques. Entre 1928 y 1937 se construye la carretera hacia Cusco, y en 1939 se inaugura la carretera que conecta con la ciudad de Andahuaylas, la que estaba conectada a su vez con Lima. De acuerdo al juicio de Contreras (1991), la construcción de estas carreras y las que conectan Andahuaylas y Ayacucho a mediados de los 30's, y Nasca, Puquio, Challhuanca y Abancay a fines de la misma década produjo el último golpe del "desmembramiento", acentuado por intereses divergentes. De este modo, Abancay, Grau y Cotabambas se vincularían más con Cusco; Aymaraes y Antabamba, con Puquio y Nasca; Andahuaylas y Chincheros con Ayacucho; y Cotabambas con algunas de las provincias cercanas de Cusco.

Fuera de ello, los procesos más relevantes que suceden en esta etapa están relacionados con la fortaleza del régimen de hacienda, fenómeno ejemplificado en la continua compra-venta de haciendas que se encontraban a los alrededores de la ciudad. Estos datos son pormenorizados por Viladegut (1997), quien registra compraventas de las siguientes haciendas: San Gabriel en 1904, Pachachaca en 1897 y 1941, Condebamba en 1945, y Patibamba en los años 1904, 1916, 1932. Hacia 1949, Cirilo Trelles, terrateniente y empresario de una familia latifundista cusqueña, había adquirido la mayoría de estas propiedades junto a sus familiares y socios, de modo que rodeaban la ciudad y no permitían su expansión (Viladegut, 1997).

Es por esta razón que en los 30's, profesionales locales y otros ciudadanos aspiraban con la expropiación de Patibamba como un hito que permitiría el desarrollo de la ciudad a partir de su expansión urbana, debido a que la rodeaba y no le permitía expandirse, además que absorbía el trabajo de campesinos y obreros, a los que no pagaba ni trataba bien (Casaverde, 2007). Estos intentos fueron plasmados en tres memoriales que no tuvieron asidero, pero marcaron un precedente en el proyecto político de la ciudad. En 1939, la sociedad civil organizada en la Junta de la Pequeña Propiedad, con el respaldo logístico del Concejo Municipal y el apoyo político del senador Enrique Martinelli, materializaron estas ideas con el inicio de un proceso de expropiación. No obstante, según Casaverde (2007), el proceso de negociación y expropiación se dilató por los siguientes cuatro años, pues se trataba de una estrategia del hacendado Trelles, quien con esto esperaba obtener una cotización más favorable de sus terrenos, por los cuales llegó a exigir el monto sobrevalorado de 160 mil soles

de la época. La adjudicación y la entrega de lotes de terreno fue llevada a cabo los siguientes 30 años, especialmente en las zonas rurales más alejadas (Casaverde, 2007).

Un discurso que parece sintetizar un punto de vista ampliamente aceptado es el de la editorial del diario La Patria del 19 de agosto de 1939, que libera de responsabilidad directa al grupo de terratenientes y pide evitar afectar las actividades del “progreso económico eficiente” para solamente hacer “sabios” reajustes. La imagen favorable y respetuosa que se tiene de los hacendados es porque dinamizaban la economía de la zona y mantenían una relación de reciprocidad con la población de Abancay al hacer donaciones y asumir cargos públicos (Palomino, 2019). La compra-venta de Patibamba se entiende, entonces, en términos de generosidad y patriotismo, más que el ideal de reforma que caracterizó a las acciones de Velasco Alvarado una década después.

Figura 3  
Hacendados posan junto a su servidumbre en la hacienda Patibamba.



Fuente: Archivo de Ciro Palomino.

Gran parte de la población de Abancay estaba constituida por artesanos, obreros y comerciantes que habitaba en la pequeña ciudad brindando su mano de obra como carpinteros, zapateros, molineros, chicheras, mercaderes, entre otros, que estaban al servicio de los hacendados y funcionarios públicos. Este grupo estaba constituido por una suerte de migrantes de primera generación y no se diferenciaban totalmente de los campesinos. Adoptaban un rol mediador al ejercer distintas formas

de comercio de carne, vegetales y otros productos. Identifico, en base a los textos de Viladegut (1997) y Palomino (2009), así como según los relatos de los interlocutores de mayor edad, que estos se fueron estableciendo como un grupo que fue acumulando capital aprovechando su posición mediadora. Acopiaban la producción de los campesinos de comunidades alejadas de la ciudad, pero accesibles a ellos, y canalizaban la venta de estos a los funcionarios públicos y profesionales asentados en la ciudad. En este sentido, compartían la estrategia de habitación de los hacendados con una doble residencia y el aprovechamiento de las ventajas de esta estrategia. Este rol les habría permitido ocupar una posición ventajosa en comparación a los migrantes que se establecerían después, debido a que empezaron a comprar terrenos dentro de la ciudad y sus hijos crecerían en este espacio. Considero a este grupo de migrantes como la *primera generación*.

En la base de la estructura social, se encontraba el grupo de peones y colonos de las haciendas, quienes constituían la mayoría de la población. Las haciendas acaparaban el potencial productivo de la zona, ya que para 1939 se calculó, según un proyecto de ley presentado por Martinelli, que dos tercios de los 12 mil habitantes de la provincia, es decir 8 mil, eran colonos de alguna de las haciendas del valle y que 50% de sus jornadas anuales eran brindadas a favor de los hacendados (Palomino, 2012). Se encontraban, además, encadenados a este sistema de explotación, pues se servían de estrategias de endeudamiento, apropiación de sus terrenos y animales, y la alcoholización de los subordinados, según narran mis interlocutores más mayores.

En los testimonios de mis informantes se vincula a distintos grupos de la sociedad local con expresiones culturales propias en tiempos del carnaval. Los hacendados y funcionarios realizaban bailes sociales en los que se simulaba el carnaval veneciano o el brasileño, y en los últimos años del régimen de hacienda a la "música *hippie*", al parecer *rock n' roll*. Lino Ballón, uno de los fundadores de Corazón Abanquino y que actualmente tiene 79 años, recuerda ver desde las ventanas y cercos cómo se festejaba de maneras tan ostentosas y con una parafernalia que parecía ser importada del extranjero, como máscaras y disfraces italianos, y también de otras ciudades del Perú. Viladegut (1997) recuerda de manera más romántica cómo estas familias utilizaban sus amplios terrenos para hacer excursiones, *picnics* y guerras de comida, u ocupando espacios de aquella élite como el Hotel de Turistas o el Club

Unión. Los recuerdan como “blanquiñosos” y que marcaban distancia de la “gente del pueblo”.

La denominada “clase media” por Lino, el grupo de obreros, artesanos y comerciantes, por su parte, festejaba a través de una retreta o verbena municipal, en la cual se llevaba a cabo lo más parecido a lo que hoy se conoce como Carnaval Abanquino. En estos espacios, organizados por la Municipalidad y por asociaciones como la de las vendedoras del mercado o la Sociedad de Artesanos, se juntaban las pandillas, bailaban, cantaban y bebían al son de quenás o de la banda de la familia Villar. Desde 1936, se incorporó la yunza como parte de los festejos carnavalescos de la localidad por iniciativa de un trabajador de la Caja de Depósitos y Consignaciones, institución ahora conocida como el Banco de la Nación, llamado José Roel Pineda quien provenía de Huancayo (Viladegut, 2007).

El grupo de trabajadores indígenas de las haciendas, campesinos, tenía otro tipo de festejo, en el que se practicaban el *paki* y el *seqollo*, enfrentamientos físicos con puñetes en los muslos o con huaracas en las pantorrillas respectivamente, los cuales son descritos por Viladegut (1997) como “costumbre de los antiguos carnavales que conserva su carácter brutal, como si en el acto jugasen rivalidades, desafíos y venganzas” (p. 123), y caracterizadas por ser actividades callejeras, bulliciosas y de “carácter etílico” que llevaban a la ciudad los habitantes del campo que incursionaban en esta a modo de pandillas. Fabián, un músico de larga trayectoria, cuenta que estos enfrentamientos eran comunes principalmente entre jóvenes casaderos que buscaban impresionar a las solteras, afirmación que no parece contener la carga condenatoria y jerarquizante de Viladegut. Asimismo, este músico añade que la “expresión del pueblo” era hacer sátiras del gobierno y de los vecinos a través de las canciones más allá que centrarse en enfrentamientos individuales.

Esta estratificación social convivía muy cercanamente y era interdependiente, por ello que es posible identificar varios espacios en los que había un diálogo y encuentro entre estos grupos. Lino Ballón incluso recuerda que, hasta antes de los 60's, el uso del quechua era generalizado a modo de una lengua franca, que, aunque con distinciones en el habla de los distintos grupos sociales, no se constituía como el marcador de indigenidad que es actualmente. No obstante, también, ya se podía ver una ideología de diferenciación que enunciaban el grupo intermedio respecto del de

los campesinos, como en el siguiente fragmento de Viladegut (1997) que los describe en su ingreso a la ciudad.

Concurrían de los anexos, en las noches, reunidos en grupos caracterizados por la indumentaria, inundando calles, jirones y plazas, con sus tinyas, cascabeles y sonajas, ejecutando sus cánticos y danzas, en los barrios de Wanupata y Miskabamba; las notas dominantes eran las de el [sic] paki y el seqollo, con la canción triunfal y erótica del paganismo, en el amor que nace y que muere en el seno virgen de la selva y de la montaña ancestral. De ese amor imitativo, salvaje y fiero de jaguares y animales silvestres del cercano bosque que cubría la extensa cuenca del Mariño y del Pachachaka, de ese amor letal que derrama su sangre y que rinde su vida, en sacrificio del sentimiento y de la pasión salvaje (Viladegut, 1997, p. 109).

Hurtado (2022), un docente universitario y literato abanquino, sostiene que Viladegut como autor posee un punto de vista colonial, lo que se evidencia en su obra “El extraño indio Clemente Kespe” (1959). Ello se expresa principalmente en el modo en que exotiza al subalterno al retratarlo como extraño e incomprensible, salido de sus casillas por no encajar en el estereotipo del indio debido a su conocimiento de la ciencia occidental y su posibilidad de transitar fluidamente entre “su ayllu” y el “mundo civilizado”. Con esta afirmación, reproduce los esquemas de la época en que no se contempla la posibilidad de que “los indios” puedan entenderse fuera de la situación de pobreza y analfabetismo previa a la ejecución de la Reforma Agraria.

A su vez, según mis entrevistados, la práctica del Carnaval se identificaba como propia del grupo de artesanos, obreros y comerciantes antes de esta reforma, pero a la vez transversal a los tres grupos sociales, porque de todas formas algunos lo practicaban. Algunos otros consideran que en el festejo mismo del Carnaval no existía distinción alguna de clase ni raza. Estos arreglos conceptuales pueden entenderse como la búsqueda de construir un relato coherente para generar un sentido de identidad y pertenencia, una suerte de una comunidad ideal.

Lo que me parece más razonable de acuerdo a la evidencia recabada es que no existía una diferenciación marcada entre lo que ahora se denominan Carnaval Abanquino y Carnaval Campesino, sino sobre todo por el traje, porque al fin y al cabo el modo de ejecución era idéntico. Algunos de mis entrevistados consideran directamente que el Carnaval Abanquino se origina del Carnaval Campesino y lo que habría marcado esta diferenciación es el nivel de estilización alcanzado por el primero en sus distintos aspectos, como veremos más adelante. A nivel musical, como menciona Lino Ballón en su experiencia como mandolinista, la base melódica de los

carnavales apurimeños en principio es la misma, pero varían los adornos, los instrumentos y el tempo con que se ejecutan.

Viladegut (1997) y Palomino (2014) describen al Carnaval como una fiesta total y espontánea, en la cual habitantes de centros poblados aledaños a la ciudad y barrios, organizados por su familiaridad y proximidad geográfica, se aproximaban al centro urbano para cantar y bailar. Estos bajaban en pandillas, mientras tocaban y cantaban, todos en grupos irregulares y de los centros poblados, “barrios”, de Condebamba, Tamburco, Aymas, Puca Puca, Maukakalle, Sawanay, Patibamba y el Olivo. Perteneían a las haciendas y parcialidades que circundaban la ciudad. No obstante, no especifica qué actores de las haciendas eran partícipes activos. Podemos conjeturar, por lo relatado por Lino, que se trataba de los colonos y trabajadores, pues señala que los hacendados y funcionarios no solían congeniar con estas prácticas y realizaban las suyas de manera segregada.

Viladegut (1997) afirma que en la década de los 50's había cerca de cincuenta pandillas, las cuales estarían conformadas por entre 10 y 15 personas, que pertenecían a grupos familiares y de amigos. Estos grupos, según recuerda Lino, eran los que tenían una vinculación más cercana con la ciudad, pues comerciaban en esta o trabajaban en terrenos dentro de esta, por lo que tenían una situación económica más ventajosa que sus paisanos. Los más pobres, sostiene mi interlocutor, tenían terrenos más lejanos a la ciudad, normalmente en las zonas más altas, y supone que no “bajaban” a la fiesta pues temían el robo de sus animales. Es interesante señalar que Viladegut (1997) apunta que “los participantes se disponen a pasear por las calles de la ciudad haciendo gala de sus disfraces de campesinas y campesinos y evocando las canciones de carnavales” (p. 42). Al parecer los “disfraces” de los que habla son los trajes ahora canonizados como tradicionales del Carnaval Abanquino, los cuales aclara que eran de uso cotidiano hasta antes de la década de los 60's, afirmación que coincide con las investigaciones de mi interlocutora Teresa. Estos eran más vistosos, sofisticados y elaborados con materiales de mayor calidad y pertenecían a los más adinerados, pues podía hacer “a su gusto” las modificaciones que quisieran para denotar la elegancia que correspondía a sus aspiraciones.

Este momento histórico luego fue rescatado y reinterpretado por los danzantes de la *primera generación* para la canonización del carnaval en el proceso de patrimonialización. En esta lectura, como veremos en el sexto capítulo, se estableció



una cuidadosa negociación entre los rasgos “auténticos” del carnaval y lo “elegante” que provenía de los sectores más poderosos de la sociedad abanquina. Esta narrativa reivindica la figura de los comerciantes y artesanos “mestizos”, y a la vez se aproxima a los símbolos de poder y opulencia del grupo de hacendados.

El panorama descrito se transformó con la caída del régimen de la hacienda, el cual, según Palomino (2019), ya se podía prever incluso antes del proceso de expropiación de la hacienda Patibamba. El autor afirma que:

una vez inaugurada la carretera Abancay-Puquio-Nazca-Lima [sic], los colonos, yanaconas, aparceros, arrendires, allegados, mejoreros, precarios y huacchilleros, obligados a la prestación de servicios personales sin retribución salarial, por el usufructo de las tierras de las haciendas, comenzaron a migrar principalmente a las principales ciudades y haciendas de los departamentos de Lima e Ica donde si podían acceder a un salario por su trabajo.

Desde 1939, empezó un proceso temprano de lotización de terrenos residenciales de lo que había sido el pequeño fundo de Condebamba, al este de la ciudad. Meses después y tras años del proceso legal, la municipalidad tomó posesión también de la hacienda Patibamba, y lotizó y vendió los terrenos del sur de la ciudad. Muchos de los informantes más jóvenes de las distintas agrupaciones cuentan que sus padres y abuelos compraron sus lotes de terreno como satélites a sus pueblos de origen en esta etapa para poder empezar a tener una doble residencia. Mis interlocutores de la *primera generación* reportan que sus padres y abuelos habían desplegado la misma estrategia en la generación anterior comprando casas en lo que ahora es el centro de la ciudad antes de que esto sucediera, como Lino y la casa de su familia en la calle Miscabamba, la más antigua de la ciudad, o Justo con la casa de sus padres en jirón Challhuanca, muy cercana a la plaza de armas. Así, inició un proceso de crecimiento urbano que se aceleraría años después.

El contexto económico luego de la desaparición de las haciendas estuvo caracterizado por ser un espacio de oportunidades, pues según mencionan Lino, Mario y Teresa, mis interlocutores más mayores, los hacendados más poderosos se retiraron totalmente o perdieron el poder que tenían, y no transfirieron su poder e influencia a otros sectores, como sucedió, por ejemplo, con el sector del comercio, turismo y transporte en Cusco, según observa Cánepa (1998). De esta manera, los nuevos grupos de migrantes que se habían establecido en la ciudad pudieron tomar un rol protagónico en la economía de la ciudad. Justo afirma que los migrantes de esta generación “no venían porque les faltaba algo en Cachora, sino porque tenían y

*querían estar en un mejor estatus, ¿no? Una cosa es que vengas y no tengas nada y otra cosa es que vengas con todo. Tienes plata, tienes jerarquía. O sea, no te choca la migración”* (J. Valverde, comunicación personal, 6 de abril 2022).

Según las memorias de actores relacionados al carnaval, la ciudad no solo se transformaba en los lugares por donde se encontraban las haciendas, sino también en el área que ahora pertenece al centro de la ciudad, la cual estaba conformada por edificios públicos, edificios del clero, mansiones de hacendados y funcionarios, residencias de los artesanos y comerciantes. Recuerdan que los terrenos estaban distribuidos entre unas pocas familias conocidas y prestigiosas, y eran de grandes extensiones. Carlos, propietario de un medio de comunicación local, recuerda que su tía abuela poseía un “solar” grande que rodeaba su casa-mansión entre las calles Junín y Apurímac. Tenía suficiente espacio para producir algunas frutas y verduras en una huerta que era trabajada por cerca de veinte “criados”, quienes eran hijos de campesinos pobres que se los entregaban con la esperanza de que tuvieran una “mejor vida”. Al llevarse a cabo el proceso de la Reforma Agraria, esos propietarios emigraron de la ciudad para afincarse en ciudades más grandes y al irse vendieron en lotes sus terrenos. Algunos de estos fueron comprados por los fundadores de Corazón Abanquino.

Al ocurrir este proceso de cambios, la práctica del carnaval decayó y mis informantes mayores, Lino, Mario y Teresa, cuentan que preveían su paulatina desaparición, pues, por ejemplo, la adopción de nuevas actividades económicas del grupo social mejor posicionado provocaría que a partir de la década de los 70's las mujeres dejaran de utilizar el traje tradicional de la abanquina de manera cotidiana y se relegaría esta usanza relacionándola con grupos campesinos; ya no era un símbolo de prestigio.

No obstante, más allá de Abancay emergieron concursos dancísticos, especialmente influenciados por el indigenismo en Cusco, donde para la década de 1940 ya se encontraban institucionalizados promotores como el Centro Qosqo de Arte Nativo o festivales como el de Huancayo (Mendoza, 2001). Este contexto generó interés en las siguientes generaciones para desarrollar un símbolo folclórico representativo. Según menciones de mis interlocutores más mayores, una pandilla de Carnaval Abanquino había participado en el Concurso Folklórico Departamental de Cusco en 1967, del cual Mendoza (2001) menciona que había sido el inicio de la

clasificación de repertorios de danzas “mestizas” y danzas “indígenas”, y que marcó una pauta a nivel nacional pues en los siguientes años ganaría gran popularidad e influiría en la aparición de otros eventos similares como el Raqchi en Canchis en 1968 y muchos más durante la década siguiente. La aparición de estos eventos estuvo alienado con los intereses del gobierno militar de Velasco Alvarado de controlar los medios expresivos como parte de su propuesta política y con la creación del Instituto Nacional de Cultura (INC).

## 2.2. La caída del régimen de la hacienda y la aparición de un nuevo grupo social protagónico

Tras la compra-venta de la hacienda de Patibamba, la Reforma Agraria y las transformaciones consecuentes, sucedió, en palabras del periodista Carlos, una “igualación” en la sociedad local, pues quienes hasta entonces habían sido colonos y sirvientes de los latifundistas locales tuvieron acceso al estatus de ciudadanos. Según mi interlocutor, este cambio fundamental habría motivado una mayor migración hacia la ciudad de Abancay y habría consolidado el proceso de crecimiento urbano ya que coincidía con la lotización y venta de terrenos que habían pertenecido a la hacienda contigua a la ciudad. En consonancia con este punto de vista, Contreras (1991, p. 59) considera que la migración del campo a la ciudad en Apurímac tuvo lugar porque las comunidades campesinas perdieron confianza en el Estado, ya que en el frustrado intento de reforma agraria de Belaúnde las promesas de resolver los problemas “endémicos”, la baja productividad, la precariedad y la pobreza, fueron incumplidas; es así que vieron en la migración la mejor opción para acceder a mejores condiciones de vida. La Reforma Agraria también habría planteado la redefinición de relaciones inter-étnicas, pues como Mendoza (2001, p. 40) sostiene sobre Cusco: las ciudades tomaron cada vez más protagonismo en las economías regionales, en comparación al campo que iba eclipsando, y el criterio diferenciador dejó de ser la posesión de tierra para pasar a ser la posesión de *capitales culturales* que en ese momento solo era posible conseguirlos en las ciudades. Con la aparición de esta nueva forma de clasificación, el encuentro entre migrantes de distintas generaciones supondría tensiones por intentar diferenciarse.

Uno de los cambios más importantes en Abancay es la fundación de la Escuela Normal en 1961, un centro de estudios de formación en pedagogía, el primer centro

de educación superior en la provincia. Esta propició que los descendientes del grupo de artesanos y comerciantes principalmente adoptaran la ocupación de docentes y de funcionarios públicos. Al aproximarme a este grupo, pude comprobar la extensión de este fenómeno, pues si dudas de cuál es el título de alguien, puedes decirle *profesor* y seguramente acertarás. Las expectativas para las nuevas generaciones cambiaban y sus padres esperaban que se dediquen a estudiar como medio para ascender socialmente. Esta meta era impuesta por los padres, muchas veces de manera violenta, y aceptada estoicamente por los hijos. Según explica Justo, los hermanos mayores solían asumir el rol de padres, dejando de estudiar y garantizando que los menores sí lo logren.

Este grupo buscó generar legitimidad de su nuevo estatus produciendo nuevas representaciones de quienes eran, como también lo observó Cánepa (1999) para el caso de Paucartambo. Aunque no necesariamente buscaron auto representarse a través del carnaval, lo fueron adoptando como propio, lo reformularon y lo explotaron hasta eventualmente reclamar la autoridad para definir qué constituye el modo auténtico de ejecutarlo. Mostraré cómo este grupo no perdió conciencia de su pasado de orígenes rurales, pero buscaron adaptarse a los códigos y principios de decencia, a través de la “elegancia”.

Las prácticas carnalescas que giraban en torno a la consolidación de redes sociales entre compadres y familias, se transpusieron a las instituciones públicas, debido a que, según cuentan Mario, Teresa, Lino y Justo, la práctica del carnaval y el uso del traje se había reducido notoriamente. Otra explicación de esta aparente desaparición del carnaval sería, según Miranda (2002), que tanto gustó la yunza a los habitantes de la ciudad que reemplazó la dinámica de las pandillas; por lo que la fiesta se empezaría a localizar en espacios familiares y de vecinos en torno al árbol y no más en la dinámica callejera.

En adelante, la aparición de las comparsas de la generación de Corazón Abanquino a mediados de los 70's, estableció un nuevo modelo de organización, que retomaba las redes familiares, pero como veremos, se organizaron principalmente alrededor de la competencia en el Concurso de Comparsas. Según recuerda Lino, en 1978 se realizó el primer concurso en la Bombonera, un espacio que había sido el reservorio de la hacienda Patibamba y que fue adaptado como una loza deportiva y luego como el Coliseo Cerrado administrado por la Municipalidad. La primera

competencia entre instituciones y barrios, el “Concurso de Comparsas Carnavalescas de Abancay” fue organizada por Germán Tacuri, Carlos Vivanco y Guillermo Villavicencio, como integrantes del Instituto Nacional de Recreación, Educación Física y Deportes (INRED). En esta etapa, el Carnaval Abanquino experimentó las transformaciones y un proceso de estilización en distintos aspectos.

Si bien la fiesta entre familiares, amigos, vecinos y conocidos seguía siendo el motivo central de la reunión en el carnaval, la participación en el Concurso estableció un nuevo paradigma de acción, ya que las comparsas empezaron a competir y esperaban ganar. Además, en las distintas iteraciones que se hacían año tras año y la exigencia por no dejar de “mejorar” las comparsas fueron introduciendo más cambios y el público lo iba tolerando en mayor o menor medida, como analizaremos en el sexto capítulo. La siguiente cita resume la opinión de Justo, un músico con cerca de 25 años de trayectoria:

Desde el momento en que se lleva al concurso, ahí se rompe lo espontáneo. Y allí viene un tema más sistemático, calificado, porque estás yendo a un concurso y a un concurso tienes que ir preparado ¿no?, porque quieres ganar porque tienes ciertos ítems de calificación. Entonces, si sabes que te van a calificar por vestimenta, entonces vas a tener que trabajar el tema de vestimenta. Si te van a calificar el tema de zapateo, tienes que uniformizar el zapateo. Igual el canto. En cambio, en lo espontáneo es libre pues. Te puede faltar algo y solo vas con algún accesorio, ¿no? En los varones solo ir con poncho y no necesariamente con pantalón y camisa (J. Valverde, comunicación personal, 21 de abril, 2022).

En este proceso, el Carnaval Abanquino cimentó las características de picardía, alegría y, sobre todo, “elegancia”, elementos a partir de los cuales sus cultores compondrían una diferenciación de otras variedades carnalescas, especialmente de las de origen rural. Si bien los carnales eran entendidos como un momento de desorden y menos reglas, como describen Lino y Justo, los danzantes del Carnaval Abanquino plantearon una diferenciación de las versiones rurales, a las que las caracterizaron por ser rústicas, violentas, sexuales y relacionadas a la naturaleza, según pude advertir en las distintas conversaciones y entrevistas que tuve con cultores y danzantes. Esta diferencia se planteaba principalmente a nivel de los trajes, los materiales y el tipo de accesorios, y la performance, en las posiciones del cuerpo, los movimientos, y más. Profundizaremos en estas construcciones en los capítulos tercero, cuarto y quinto.

Figura 4  
Urbanización progresiva en lo que fueron los terrenos de la hacienda Patibamba. Año aproximado 1995.



Fuente: TAFOS PUCP - Melquiades Aléndez.

### 2.3. La articulación de Abancay como un eje urbano y la nueva germinación del carnaval

Afectados por la reforma agraria, los antiguos hacendados dejaron el Cusco y se fueron a Lima, mientras los campesinos iniciaron un intenso ir y venir entre la ciudad y el campo, y terminaron por construir casas en la ciudad y enviar a sus hijos a estudiar o trabajar a la capital de la región. (De la Cadena, 2004, p. 56)

De manera similar a lo descrito por De la Cadena sobre Cusco, esta etapa se caracteriza por el crecimiento gradual de la ciudad en décadas y el establecimiento un tránsito continuo de los migrantes entre sus lugares de origen y la ciudad, lo que se confirma con las narraciones de Lino y Fabián. Esta afirmación, aunque no coincide con la data estadística de la época que apunta al “crecimiento deprimido” de toda la región, según Contreras (1991), se habría debido a una gran mortalidad o una gran cantidad de migrantes que no ha sido registrada, pues, según sus observaciones de campo y la data cualitativa de su investigación, la ciudad se encontraba congestionada, y la población ascendía a 50 mil habitantes y no a 35 mil como calculaban las estadísticas nacionales. Este autor considera que la migración se debió al lugar de la región en la estructura económica nacional lejos de circuitos económicos

y productivos, y a las “inherentes condiciones estructurales”, como la pobreza de los recursos productivos y el suelo accidentado “que limitan las posibilidades de la reproducción de las familias” (Contreras, 1991, pp. 19-20).

Los cambios más notorios en esta ciudad se documentan en tiempos del Conflicto Armado Interno, cuando entre 1981 y 1993 se registra un crecimiento del 7.4%, asociado a las migraciones forzadas causadas por el escape de zonas de violencia, principalmente zonas rurales de las regiones de Ayacucho, Huancavelica y Apurímac, en las cuales se registró un porcentaje de disminución demográfica del 43.4% (Maguiña, 2016; Municipalidad Provincial de Abancay, 2012). La violencia política afectó principalmente a las zonas rurales alrededor de la ciudad de Abancay (Reid, 2008) y en otras provincias de la región. Contreras (1991) reporta que, a partir de 1984, la actividad subversiva de Sendero Luminoso pasó de asentarse en las provincias de Andahuaylas y Chincheros a las provincias de Aymaraes, Antabamba y Grau. Este fenómeno motivó un “acelerado e inusitado” movimiento migratorio que se extendería a lo largo de la segunda mitad de los 80’s. La violencia, la inseguridad, el temor y el desabastecimiento provocados por la actividad terrorista, así como el fracaso del proyecto reformista de Velasco y la implantación de posteriores medidas desincentivadoras del agro, que condujeron al estancamiento productivo, la caída de los ingresos, falta de posibilidades de acceder a incentivos que promuevan la actividad productiva y malas condiciones de vida, terminaron por consolidar este proceso. Los grupos de migrantes procedieron principalmente de Antabamba, Grau, Cotabambas y otros distritos de Abancay (Lambra, Pichirhua, Circa y Huancarama), los cuales fueron los espacios más afectados por la violencia (Contreras, 1991).

Una de las características de este movimiento migratorio es que la familia extensa, normalmente personas de la tercera edad, se quedaba en los lugares de origen, donde “permanecen en la comunidad como cierta garantía de conducción y mantención bajo usufructo o propiedad de los recursos productivos y bienes de la familia que migra” (Contreras, 1991, p. 62). Asimismo, muchos de los migrantes eran jóvenes que tenían algún nivel estudios completo y se disponían a continuar estudiando en la seguridad. Este autor señala que en ese momento los migrantes afirmaban no tener expectativa de retornar, pero que a la vez no se agrupaban en organizaciones de migrantes o residentes.

En 1989, el 40% de trabajadores se desempeña como empleados del sector público, empleo que “brinda cierto nivel de estabilidad”; el 38.9% se dedica a trabajo independiente, que se podría tratar de comercio ambulatorio, trabajo eventual en talleres artesanales, entre otros; un 16% se dedica a labores de construcción y servicios. El trabajo independiente fue en aumento en correlación con la violencia política, aunque no parece ser el único factor. Esto se debería a que en Abancay la principal fuente de empleo estable ha sido el Estado y a que muchas de las familias al migrar por seguridad no esperaban obtener un empleo antes de decidir migrar.

De acuerdo a la encuesta de Contreras (1991), los trabajadores independientes tenían que complementar sus ingresos para poder solventar los gastos de sus familias, y lo hacían principalmente con la actividad agrícola (70-80%) y la comercialización de lo producido o utilizando ello para el autoconsumo. Para realizar la labor agrícola, solían regresar a las localidades de origen donde disponían de parcelas familiares o comunales, y viajaban en las temporadas que los requerían, aunque la mayoría (80-90%) afirmaba que no tenían la expectativa de retornar, posiblemente por la persistente violencia y la ausencia de condiciones de trabajo y de vida adecuados. La ganadería era una siguiente actividad, pero estaba vinculada a las labores agrícolas. El trabajo como albañiles y otros (cargador, ayudante en talleres, etc.) empleaba entre el 13 y el 25% de la población.

Asimismo, los nuevos migrantes enfrentaban la resistencia de los habitantes establecidos en la ciudad, pues eran acusados de llevar a la ciudad sus “malas costumbres”, haciéndola más desordenada y violenta, y “menos linda”; las etiquetas con las que se les llamaba eran “ratas” y “pirañas” (Reid, 2008). Uno de los integrantes antiguos de Corazón Abanquino considera que esto se debió a que, tras la Reforma Agraria, no existía más el orden y estructura que imponían los hacendados, por lo que los habitantes rurales dejaron de trabajar la tierra y empezaron a migrar a las ciudades con sus formas “irrespetuosas” e “indecentes”.

Germán, un músico con 20 años de trayectoria, recuerda la migración de su familia desde Tintay, Aymaraes, en 1982, luego de que un grupo de senderistas ejecutara a las autoridades de la comunidad. Su familia nuclear, siendo él un bebé, decidió migrar a la ciudad de Abancay para mantenerse a salvo. Este viaje no fue, sin embargo, definitivo, pues recuerda que regresaba de manera regular para visitar a sus abuelos y trabajar sus terrenos. Cuenta, además, que, cuando era niño y crecía en un



barrio junto con otros niños de familias migrantes, no era común que se preguntaran por sus lugares de su procedencia, sino jugaban y creaban experiencias, empezaban a habitar la ciudad como una nueva generación.

En la década de 1990, los descendientes de los migrantes de la década previa crecían como jóvenes ciudadanos, y a la vez muchos buscan seguir una carrera profesional para “superarse”; estos jóvenes pertenecen a lo que llamo como la *segunda generación*. La Universidad Tecnológica de los Antes (UTEA) cumplió un rol importante en este proceso, pues desde 1984 fue un segundo el centro de educación superior importante, a la par de la Escuela Normal que había surgido en 1961. La universidad era conocida por su accesibilidad y, según las memorias de Justo, Germán y Carlos, su apertura atrajo a migrantes de provincias vecinas e incluso de otras regiones. Para la década de los 90’s con la progresiva entrada al mercado laboral de las primeras promociones de egresados de esta universidad, se recuerda el modo cómo varios profesionales de la generación anterior, quienes se habían formado en ciudades como Cusco, Arequipa y Lima y radicaban en Abancay, miraban con desdén a los nuevos “tinterillos” y “ingenieros”, según me comentó en una entrevista informal uno de los integrantes antiguos de Tusuy Llaqta. La aparición de la Universidad Nacional Micaela Bastidas de Apurímac (UNAMBA) en el 2000 terminaría por convertir a la ciudad en un destino atrayente para los jóvenes de distritos y provincias que aspiraban cursar la educación superior y así continuaron reconfigurando el paisaje social de la ciudad a través de la profesionalización de los nuevos migrantes rurales.

En las décadas de los 80’s y los 90’s la ejecución del carnaval por parte de las comparsas fue asentando las características que posee hoy, a través de la reiteración de la práctica y diálogo entre cultores, danzantes y el público, como examinaremos en el sexto capítulo. A lo largo de las ediciones del concurso en este periodo de tiempo, las comparsas introdujeron propuestas en la performance y el traje, como el uso de camisas de distintos colores en los varones, la introducción de chalinas de lana de vicuña, el cambio del material base del traje femenino, la introducción de caballos en las coreografías, la variación de las canciones, entre otras propuestas que me fueron mencionadas por Lino, Teresa, Ramiro y Fabián. A partir de la década de los 90’s, según relata la memoria del expediente de patrimonialización (Ministerio de Cultura, 2011), la promoción del carnaval se fue ampliando por parte de la Municipalidad y las alianzas que estableció con la Dirección Regional de Turismo (Dircetur) y el Instituto

Nacional de Cultura (INC). Por su parte, la forma de ejecución de los pasos y desplazamientos tendría un cambio importante con la propuesta de performance de Tusuy Llaqta en su debut en el Concurso de Comparsas en 2007.

De acuerdo al expediente de patrimonialización (Ministerio de Cultura, 2011), en 1995, fue la primera edición del Concurso del Carnaval Campesino a cargo del Instituto Nacional de Cultura (INC). En el año 2000, la Municipalidad Provincial, en alianza con el Hotel de Turistas, organizó el primer concurso de Señorita Carnaval. Entre 2001 y 2009, como parte del programa de festejos carnavalescos, el INC organizó distintos conversatorios en los que invitaban a distintos cultores para que estos puedan compartir los saberes que tenían al respecto de sus áreas de acción, la danza, la música, la confección de trajes, la cocina local, entre otros. En 2006, como parte de las iniciativas de “recuperación” y “conservación”, la Municipalidad Provincial promovió a nivel institucional el festejo de compadres y comadres, que consistía en la elaboración y colocación de muñecos que referían a personajes conocidos en las instituciones, normalmente autoridades; la realización de pasacalles y brindis.

En la revisión de los afiches e invitaciones de estos primeros años del nuevo siglo, se puede observar que era más frecuente la denominación de “carnaval apurimeño” a la totalidad del festejo en lugar de Carnaval Abanquino, como se utiliza ahora. Esto se explicaría por la equiparación que se suele hacer entre la capital de la región y la región, pero también por la necesidad de definir la urbanidad de la variedad abanquina. La denominación “carnaval apurimeño” refiere a las siete provincias y con eso una gran variedad de prácticas expresivas, por lo que los cultores y promotores habrían buscado resaltar la singularidad del Carnaval Abanquino. Resalta esta diferenciación que en la ciudad, por parte del INC, se empezara a organizar el Concurso del Carnaval Campesino como una versión diferente y hasta opuesta. Otro de los factores que habrían incidido en la aparición de denominaciones de las variedades de los carnavales en lugares específicos es la multiplicación de Posibilidades de autorrepresentación, por lo que agrupaciones y artistas de distintas provincias produjeron grabaciones que requerirían una definición propia.

En 2004, fue fundado el grupo de danzas peruanas Tusuy Llaqta por danzantes amigos con experiencia en agrupaciones locales de danza. Inicialmente enfocados en danzas folclóricas, no tenían intenciones de convertirse en una comparsa o participar en concursos. Bajo la dirección de Ramiro, exmiembro de otra agrupación prestigiosa

llamada Grau-Cotabambas, Tusuy Llaqta buscó innovar y estilizar las danzas regionales. En 2006, Ramiro preparó a un grupo de la Universidad Tecnológica de los Andes para el Concurso de Comparsas, ganando el primer lugar y desencadenando la participación de la agrupación que lideraba en este evento. La propuesta estética de Tusuy Llaqta, enfocada en la regularidad y técnica, contrastó con las comparsas antiguas. A pesar de críticas iniciales por introducir cambios, lograron ganar múltiples competencias, consolidándose como una destacada comparsa en el Carnaval Abanquino y otros festivales regionales. Su enfoque en la coreografía y la innovación, liderado por Ramiro, transformó el panorama de las comparsas y dejó una marca duradera en la tradición local.

La propuesta de los integrantes de esta comparsa al insertarse al circuito de comparsas fue considerada transgresora y ellos fueron acusados de “tergiversar” el carnaval por no pertenecer a la “tradición” local. Las primeras promociones de danzantes eran jóvenes estudiantes universitarios y migrantes de primera y segunda generación, según pude conocer por mis interlocutores Andrés y Emely. A pesar de que enfrentaron el rechazo de la generación previa de danzantes por su origen rural y su juventud, llegaron a ser reconocidos por su estilizada propuesta y, debido a la aceptación del público y sus continuos triunfos en el Concurso, su imagen pasó de ser considerada intrusa a convertirse en un referente del carnaval. Como veremos más adelante, las generaciones posteriores reflejan cambios en la composición de la comparsa, con una creciente influencia de la educación y el crecimiento urbano.

En 2008, desde el Ministerio de Energía y Minas se estimaba que la incipiente presencia minera generaría en los siguientes años una inversión de 28 mil millones de dólares en la región y que esta cifra podría ser superada por el aumento de concesiones y el ingreso de nuevas compañías (Reid, 2008, p. 95). La autora identifica que los lugares donde se situaron los proyectos mineros más grandes coincidían con territorios caracterizados por la extrema pobreza, como Cotabambas, lo que en aquel momento generó gran expectativa por el crecimiento económico y las oportunidades laborales que supondría, aunque también se advertía la existencia de posibles conflictos debido a la incapacidad de redistribuir justamente en servicios y empleo por la falta de control del canon por las autoridades locales.

Para 2007, el 67.2% de la población de la región estaba clasificada dentro de la pobreza; el ingreso de la provincia de Abancay era el más alto y ascendía a s/ 197.1

por persona, cuando el sueldo mínimo era de s/ 530.00 (Reid, 2008, p. 78). Asimismo, la autora describe físicamente a la ciudad como un espacio muy contrastado en cuanto al acceso a servicios básicos, servicios estatales y vivienda, y la prevalencia de servicios de mala calidad. De acuerdo al testimonio de Lino Ballón, no es sino desde la segunda década del presente siglo que esta situación cambia de manera radical debido a la dinamización de la economía en los sectores comercial y de construcción civil, debido a la introducción de capitales por la actividad minera en la región. Estos capitales fueron solicitados a modo de adelanto del canon minero por la Municipalidad Provincial de Abancay al Estado para remodelar los parques y calles de la ciudad en 2014.

La economía no deja de ser fundamentalmente informal, como identifica la Directora Regional de Trabajo en 2007 cuando estima que cerca del 70% de los trabajadores urbanos son trabajadores “informales” o independientes que trabajan en el comercio ambulatorio de “caramelos, agua, piqueos” o como trabajadoras y trabajadores domésticos, obreros y vigilantes, empleos caracterizados por sueldos bajos –o casi inexistentes como en el caso de las “ahijadas”, empleadas domésticas de origen rural que reciben a cambio de su trabajo la posibilidad de estudiar en la ciudad– y cuentan con condiciones de trabajo que no respetan la normativa oficial (Reid, 2008). Asimismo, estos trabajadores son caracterizados como “los que dejan su tierra”, migrantes que origen rural e indígena que habitan la ciudad en “barrios marginales”.

En 2009, por iniciativa de la Municipalidad Provincial, se formó una comisión para elaborar un expediente que sería presentado al Ministerio de Cultura solicitando el reconocimiento del Carnaval Abanquino como Patrimonio Cultural de la Nación, con el fin de promover una mayor actividad cultural y turística en la provincia. Esta comisión estuvo compuesta por distintos especialistas, artesanos, cultores, promotores y ejecutores de esta práctica expresiva, entre los cuales se encuentran mis interlocutores Lino, Teresa y Fabián. La metodología de trabajo, según cuenta Lino, consistió en la formación de grupos y cada uno se centraría en desarrollar un aspecto del carnaval. El enfoque era revalorar y promocionar las prácticas “tradicionales” locales en un contexto en el que se veía eclipsada su importancia y “amenazada” su conservación por influencia de la creciente introducción de prácticas culturales de otras regiones y el extranjero.

Este proceso, sin embargo, es discutido por el músico Fabian y la modista Teresa, quienes participaron de la elaboración del expediente, porque consideran que no se cumplió con todo el proceso adecuado y que el trabajo presentado fue un trabajo sin terminar, y fue siendo aprobado de manera precipitada por “influencias políticas”. Asimismo, Lino explica que en muchas ocasiones las discusiones no llegaban a consensos sobre hitos temporales, representantes o características del carnaval. A pesar de estas críticas, una percepción general que hallé en mis distintos interlocutores, Lino, Teresa, Ramiro, Justo y Liz, es que la declaración del carnaval como patrimonio en 2011 generó una gran expectativa en el público y los danzantes, y la demanda de la participación de las comparsas en eventos y festivales dentro y fuera de la ciudad aumentó. Asimismo, en el memorial que acompaña el expediente (Ministerio de Cultura, 2011) se puede observar una gran cantidad de firmas de respaldo de actores de universidades locales, otras instancias del gobierno local y la Dirección Regional de Turismo y Desarrollo Económico.

Al mismo tiempo, la patrimonialización del Carnaval Abanquino supuso la canonización de elementos que delimitarían la originalidad y “autenticidad” de esta práctica expresiva. De esta forma, la musicalización contempla el uso de guitarras, mandolinas, queñas, tinya, cascabeles/champi, voces masculinas y femeninas, y zapateo como instrumento; las canciones deben de ser ejecutadas en do. Las coplas pueden ser improvisadas o ensayadas, con algunas formando un canon heredado o compuestas por autores. El traje femenino consta de un conjunto de seda brocada: una chamarra blanca con encajes y bobos, una pollera que cubre las rodillas y una *llicllita* a modo de cubre espalda; y botines de charol altos y con taco, aretes y un prendedor de plata con adornos de moneras o figuras labradas, un sombrero blanco de paja y con una cita negra. El traje masculino incluye un “poncho de nogal”, una camisa blanca, un pantalón de vestir y un sombrero negro de paño.

#### 2.4. El panorama contemporáneo: minería, patrimonialización y nuevos retos de la permanencia de una “tradición”

La segunda década del presente siglo está caracterizada por el predominio de comerciantes y pequeños empresarios de origen migrante en un contexto de dinamismo económico por la explotación minera, el auge del comercio en el circuito de la carretera interoceánica y, posiblemente, el narcotráfico. Asimismo, profesionales

de lo que denomino la *segunda generación* de migrantes-danzantes fueron ocupando distintos cargos en la administración pública y el mercado de profesionales independientes. Y hay un grueso de trabajadores independientes no calificados y obreros, que a la vez se dedican a labores agrícolas por temporadas.

Asimismo, en estos años, la ciudad de Abancay se ha expandido de modo tal que ha ocupado casi la totalidad del terreno del valle y se ha expandido a zonas residuales y laderas (Salazar, 2019). Gran parte de las construcciones son de concreto y bloquetas; en el centro de la ciudad, las antiguas edificaciones de adobe han desaparecido casi en su totalidad. Se han establecido nuevas urbanizaciones y arterias que las conectan al flujo de la ciudad. La ciudad mantiene un vínculo comercial estrecho con los centros urbanos con que se conecta a través de la carretera interoceánica, y la conexión densa que Contreras (1991) había previsto 30 años atrás con las provincias de Aymaraes, Grau y Antabamba se ha consolidado como una ruta frecuente.

Dos frases que recogí de mis interlocutores más mayores, Mario, Lino, Fabián y Teresa, y que resumen la nueva reconfiguración de la sociedad es que “en Abancay ya no hay abanquinos” o “cuando sales a la calle, ya no conoces a nadie”. Este contexto genera cierto malestar en esta generación, ya que vinculan la aparición de estas nuevas personas con la corrupción, el mal manejo de la política y la falta de apoyo a las prácticas culturales “tradicionales”. Algunos de mis interlocutores consideran que esto se debe a la “falta de identificación” de los migrantes rurales con la ciudad y la “ignorancia” que tienen para ejercer sus cargos.

Por parte de los cultores y promotores del Carnaval Abanquino, como Lino y Fabián, e intelectuales locales de la *primera generación* con los que tuve conversaciones informales, perciben que las políticas culturales y los movimientos políticos de la ciudad no tienen comparación con los avances que han logrado espacios como Andahuaylas, Huamanga o Cusco. Los intelectuales argumentan que es posible ver ello en la cantidad de eventos culturales, la producción literaria y la participación democrática de sectores vulnerables e indígenas. En Abancay, afirman, no cuentan con el apoyo de ninguna institución y consideran que el comercio tiene mucha preminencia en desmedro de otras actividades que promuevan la construcción de ciudadanía.

En el contexto contemporáneo, las “amenazas” a la existencia de las prácticas “tradicionales” conviven con el aprecio que muchos de mis interlocutores, practicantes de la “tradición” tienen por expresiones de otras regiones y países, especialmente los más jóvenes, menores de 35 años, como Justo, Andrés, Emely, Germán, Camila y Mariana. Me fue posible ver cómo en las fiestas de las comparsas bailaban con aparente pasión tunantadas; algunos danzantes y músicos me comentaban sobre viajes que planeaban realizar a Puno o a Oruro, Bolivia, para tomar como referencia la forma de organización y el desarrollo estético de sus prácticas expresivas; en entrevistas, cultores y músicos señalaban la importancia de “mercantilizar la cultura viva” para hacer del carnaval un producto “terminado” que pueda ser vendido a los turistas; mis interlocutores más jóvenes que danzan para “revalorar” las prácticas culturales escuchaban en sus tiempos libres en parlantes *bluetooth* pop coreano y rap español. Esta convivencia no supone una contradicción insalvable, sino da cuenta de la multiplicidad de fenómenos en simultáneo en la producción cultural, que probablemente también sucedió en el momento de actividad de la *primera generación* con la influencia de géneros como el vals, la polca, el vals y los boleros, además de otros estilos musicales regionales del Perú.

Los cultores de la *primera generación*, como Mario, Lino, Fabián y Teresa, reconocen estas transformaciones y temen la desaparición de la práctica que abanderaron. Aunque aceptan que ellos incorporaron cambios en su momento para hacer más atractiva la performance al público, rechazan los cambios que incorporan las nuevas generaciones. Mantienen esta posición, no obstante, bajo el argumento de que ellos sí conservaron la autenticidad, mientras que los nuevos danzantes están tergiversando todo –pero como revisaremos en el sexto capítulo esta distinción está relacionada a las diferencias étnico-raciales y generacionales–.

La Municipalidad es el principal promotor del carnaval y mediador entre los actores del carnaval, desde la instauración del Concurso de Comparsas Carnavalescas como la actividad central que convoca a estas organizaciones. Si bien se encuentran registros del patrocinio de la municipalidad y el sector privado local desde 1954 (Viladegut, 1997), no es sino hasta esta última etapa luego de 2011, que estos actores institucionales tomaron especial protagonismo en la organización y promoción del carnaval debido a la notoriedad que adquirió luego de su patrimonialización. Una evidencia de eso es que en 2022 no hubo carnaval porque la

Municipalidad, siguiendo los lineamientos sanitarios debido a la tercera ola de Covid-19, decidió mantener las medidas restrictivas en sus actividades. Antes de la pandemia, el Concurso de Comparsas se había consolidado e institucionalizado, al punto de generar conflictos entre la Asociación de Comparsas y la Municipalidad por el manejo de los réditos generados en este evento. Las distintas comparsas se perciben como agentes indispensables para la ejecución del carnaval, pues estas son las únicas que lo practican de manera organizada y autónoma.

En este contexto, surge en 2020 la agrupación Hatun Sonqo, una nueva agrupación de danzas folclóricas. Está compuesta principalmente por jóvenes migrantes de primera y segunda generación, estudiantes y trabajadores, que pertenecen a lo que denomino la *tercera generación* de migrantes-danzantes. Son estudiantes de las universidades locales y trabajadores independientes que mantienen un vínculo cercano con sus lugares de origen, donde trabajan por temporadas en actividades agrícolas. Hatun Sonqo se centra en “preservar” y difundir la cultura a través de prácticas expresivas, participando en eventos de una asociación que conforma junto a otras agrupaciones de danza semejantes. Aunque no ejecutan el carnaval como las comparsas, muchos de sus miembros participan en ellas como integrantes de apoyo. La agrupación destaca la relación entre el Carnaval Abanquino y las danzas rurales de la provincia, y nos permitirá entender las estrategias de diferenciación que estableció el Carnaval Abanquino con el Carnaval Campesino, lo que discutiré en el capítulo 6.

## 2.5. Balance

El valle del Pachachaca, donde se asienta la ciudad de Abancay, ha sido un espacio en el que el régimen de la hacienda organizó la economía y la vida social hasta la primera mitad del siglo XX. No fue sino hasta la segunda mitad de los 50's que organizaciones de profesionales y artesanos locales promovieron un temprano proceso de expropiación de la hacienda Patibamba, que rodeaba la ciudad, lo que permitió la expansión urbana; y, tras la Reforma Agraria, la sociedad local se reconfiguró permitiendo al grupo de artesanos, comerciantes y jornaleros que trabajaban en la ciudad tomar un mayor protagonismo. Sus descendientes consolidaron esta posición a través de la educación en la naciente Escuela Normal y ocupando puestos en el aparato estatal.

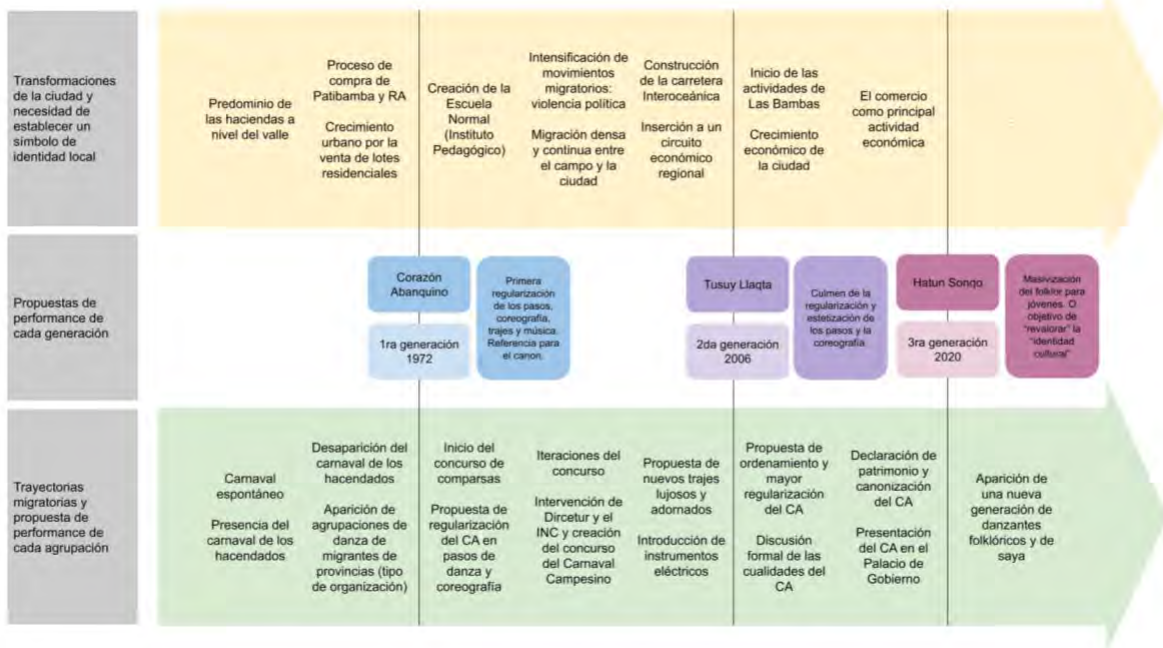


A partir de la década de los 80's, en un contexto de migración y la irrupción del Conflicto Armado Interno, Abancay se constituyó como un centro urbano que articuló a sus distritos circundantes y las provincias de Grau, Aymaraes y Antabamba principalmente. La migración se debió a que Abancay brindaba seguridad, el acceso a servicios básicos y oportunidades educativas y laborales. La migración no ha sido unidireccional, sino ha consistido de un movimiento denso y continuo entre los distintos centros poblados y la ciudad de Abancay. La última década está caracterizada por el crecimiento económico propiciado por la explotación minera y la articulación comercial con otras regiones.

A lo largo de este proceso de múltiples transformaciones, el Carnaval Abanquino fue adquiriendo la forma que tiene en la actualidad. Inició siendo una práctica expresiva local que sucedía de una forma casi espontánea entre los grupos de jornaleros agrarios, y artesanos y comerciantes. Tras la desaparición de las haciendas, pasó ser a una expresión sujeta a la estilización de las comparsas que buscaban destacar en el Concurso. A través de la repetición, innovación y negociación que tuvo lugar en la dinámica concursiva, los cultores estabilizaron los rasgos originales y los estilizaron. Actualmente, se ejecuta una versión bastante más estilizada y esta es respaldada en su condición de patrimonio. La definición del carnaval, como profundizaremos en el sexto capítulo, propició la constitución de una nueva variedad que ha servido como referente antagónico para definir el gran nivel de su estilización, el Carnaval Campesino. Los danzantes, cultores y el público han conceptualizado al Carnaval Abanquino conservando características que lo emparentan con su origen rural, la "autenticidad", pero a la vez dándole valores que lo alejan de este para ser entendido como una expresión urbana de gala, caracterizada la "elegancia".

Podemos resumir todos los procesos descritos en este capítulo, tanto a nivel histórico como en la elaboración de distintas propuestas de performance, en el siguiente diagrama:

Figura 5  
Línea de tiempo de transformaciones de la ciudad y las transformaciones del Carnaval Abanquino



Fuente: Elaboración propia.



### Capítulo 3: Corazón Abanquino: Los guardianes de la tradición

“Así se canta, así, así  
Así se canta el carnaval  
Con personas de *buen gusto*  
Que sí se saben jaranear

*Cincuenta años de historia*  
Con Corazón Abanquino  
Con su canto y *toque fino*  
Y su baile jaranero”

(Composición de Corazón Abanquino, resaltado propio)

En este y los siguientes dos capítulos, describiré y analizaré las tres organizaciones de danza que he observado durante mi trabajo de campo y cuyos integrantes han sido mis interlocutores en entrevistas, y conversaciones informales grupales e individuales. Cada una de estas se corresponde con una de las tres *generaciones* de migrantes-danzantes que he identificado para el desarrollo de mi análisis, pues las características socioculturales y económicas de sus integrantes se vinculan a los procesos de transformación económica y social de la ciudad de momentos distintos en los últimos 50 años que revisamos en el capítulo previo; así como cada una ha producido una propuesta de performance propia que, como veremos en el sexto capítulo, ha buscado legitimar el lugar de cada *generación* en la cambiante estructura social de la sociedad abanquina. En este capítulo describo a Corazón Abanquino a través de su trayectoria, su propuesta de performance, su modo de organización y el perfil sociocultural de sus integrantes.

Corazón Abanquino es la comparsa de mayor antigüedad y trabajo ininterrumpido en la ciudad desde su fundación a mediados de los 70's, por lo que en 2012 sus integrantes la empezaron a denominar “Comparsa Mayor”. Cuenta con más de 200 miembros y es reconocida entre los cultores del carnaval y el público por “conservar” el estilo más “auténtico” del Carnaval Abanquino, relato que reafirman como parte de su propuesta de performance y gracias al que han ocupado el rol de vigilantes de la “autenticidad” y “tradicionalidad” de esta práctica expresiva. Sus fundadores pertenecen a un momento que en mi análisis denominé como la *primera generación* de migrantes-danzantes, pues se trata de un grupo de personas que tomó protagonismo en sociedad abanquina tras la temprana desaparición del régimen de la

hacienda en la localidad a inicios de los 60's, y cuyas narrativas de legitimación de sus procesos de movilización social han permeado en su propuesta de performance.

Mis interlocutores hacen distintas estimaciones sobre el año de inicio de la comparsa, que posiblemente se sitúa entre 1975 y 1976, pues las dos familias nucleares emparentadas que la fundaron habían participado juntas desde algunos años antes en una agrupación carnavalesca de la institución en la que una de sus integrantes trabajaba, la Oficina de Correos, actualmente conocida como Serpost. Dichas familias eran las de las parejas Mario Vera y Adelina Pinto, y Lino Ballón y Juana Pinto, en las que las esposas eran hermanas; también participaban desde esos primeros años otras dos hermanas de la familia Pinto Sullcahuamán, Adela y Leonor, y otros familiares y amigos, como la conocida cultora Rosa Arenas. Según me narraron Mario y Lino, la cercanía de su vínculo familiar y su gusto por la música les motivó a fundar su comparsa; Mario tenía afición por la composición de canciones, Lino ejecutaba la guitarra y la mandolina, y las hermanas Adelina y Juana cantaban “dulcemente”, cualidades que son honradas hasta hoy.

El contexto en el que surge esta comparsa es descrito por mis interlocutores que vivieron en esos años –Lino y Mario, y la modista Teresa y el periodista Carlos– como un momento en el que la práctica del Carnaval Abanquino con pandillas y la organización de yunzas y el uso del traje característico de la localidad se encontraban declinando, debido al crecimiento urbano y las transformaciones en las ocupaciones y actividades económicas de las personas. Si bien comparsas institucionales como la de la Oficina de Correos o Pacay Verde, del Hospital Regional, y cultores antiguos se encontraban en actividad, la desaparición de esta práctica expresiva parecía inminente, de acuerdo al juicio de Lino. El nacimiento de Corazón Abanquino supuso una renovación de la “tradición”, pues motivó la participación sus contemporáneos, conocidos y otras familias, que después motivó la aparición de otras agrupaciones semejantes. Esto se complementó con la labor de otros promotores, como la familia Vargas del jirón Lima, que organizaba yunzas y fomentaba el restablecimiento del uso del traje, según recuerdan de aquellos años Mario, Lino y Teresa.

En 1978, con la organización del primer Concurso de Comparsas, Corazón Abanquino y las agrupaciones que surgían participaron de la cristalización de un nuevo modelo organizativo que caracterizaría a los danzantes del Carnaval Abanquino en adelante, la comparsa. Mis interlocutores Lino, Justo y Fabián me narraron que,

antes de este hito, la práctica del carnaval era menos organizada, pues las pandillas consistían en la acción de familiares, amigos y vecinos de congregarse para “caminar por las calles de la ciudad” mientras cantaban, bailaban, jugaban entre ellos y con otras pandillas, e iban a “molestar” a las yunzas. Si bien la municipalidad organizaba una “verbena” en la que había una suerte de “encuentro” entre algunas de las pandillas, esta no constituía una actividad central. La participación en el Concurso de agrupaciones independientes, en cambio, requería de un mayor nivel de organización guiada por objetivo de ganar, lo que implicaba la delegación de roles más especializada entre músicos, danzantes, coreógrafos y gestores, que, a medida que el Concurso se institucionalizaba y se erigía como una de las actividades principales, se establecería como el modo de organización preeminente del Carnaval Abanquino, la denominada comparsa.

Lino recuerda que en los primeros años las presentaciones de las comparsas eran sencillas y “rudimentarias”, pues consistían en la trasposición del carnaval callejero, el conjunto cantantes y danzantes que caminaba en un solo grupo dando vueltas, “como oveja arriada”, en la loza deportiva del ahora Coliseo Cerrado y apunta que “todos hacían lo mismo” pues no había otra forma de hacerlo. Asimismo, el uso de los trajes que luego serían considerados como “tradicionales” no era generalizado, sino más bien escaso, y las personas “bailaban con lo que tenían”. Recuerda que, en la tercera edición en 1980, tiempo en el que el Concurso no estaba restringido a comparsas de la ciudad de Abancay, participó y ganó una agrupación de residentes de la provincia de Grau, presentando un dinámico y vistosamente ataviado carnaval de su provincia. Lino recordó que tras ese evento las comparsas, incluida Corazón Abanquino, consideraron las posibilidades de “mejorar” la performance del Carnaval Abanquino e iniciaron un proceso de transformaciones.

Mis interlocutores no recordaban de manera detallada la cronología de sus triunfos, pero resaltan que su participación en la primera década de su trayectoria solía ser bien recibida por el público y que obtuvieron el primer puesto del Concurso de manera sucesiva en varias ocasiones, de modo tal que tuvieron que cambiar su nombre en al menos dos veces para no despertar animosidad en las otras comparsas. Esto se debería a que, según reportan Mario y Lino, los danzantes de esta comparsa introdujeron innovaciones al carnaval para adaptarlo a los escenarios y hacerlo más “vistoso”. Quizá el cambio que demarcó un hito fue que separaron al grupo de músicos

del de danzantes, de modo que los segundos pudieran desenvolverse en el escenario con mayor libertad. Así, propusieron las primeras coreografías, que consistían en figuras geométricas, una estrella y un corazón, y establecieron los pasos básicos haciendo una demarcación entre el zapateo y la “corrida”, el zapateo más pronunciado, para las partes instrumentales que funcionaban como puentes entre estrofas. En su ejecución musical, “afinaron” los instrumentos; en la guitarra dejaron de utilizar el “temple baulín” que requería menor cuidado al pulsar las cuerdas para ejecutar los acordes, y empezaron a utilizar la afinación estándar; adoptaron el uso de las queñas importadas que se empezaban a comercializar hacia finales de los años 80’s, las cuales podían reproducir siete notas musicales, y no cuatro o cinco como sus antecesoras; y aceleraron la música para que sea más “alegre” y el zapateo, más “fuerte”.

Asimismo, Mario cuenta que recopiló e intervino las canciones antiguas para modificar la distribución de sus versos, los cuales originalmente solían encontrarse agrupados en cuatro para formar una estrofa y todos tenían una misma melodía, lo que califica de “repetitivo”. Priorizó, entonces, el trabajo con canciones que tenían estrofas de tres versos con la misma melodía, de los cuales consideraba que tenían una mejor sonoridad, y los modificó cambiando la métrica de las sílabas y las melodías para así hacerlos sonar más “dulces” y “alegres”. Cuenta que para realizar estos cambios tomaba como referencia las obras teatrales de los indigenistas e indianistas cusqueños, la poesía española y la lírica de las canciones mexicanas que estaban de moda en esa época. Todos estos cambios fueron criticados por los cultores antiguos, quienes, según recuerda Lino, sostenían que el carnaval no podía ser “estilizado” de ese modo, porque su principal característica era el desorden, tanto en la distribución de los cuerpos en el espacio como en la libertad de cantar y bailar de manera indeliberada. En opinión de Mario y Lino, sin embargo, las modificaciones que habían propuesto no alteraban la “esencia” del Carnaval Abanquino y más bien le abrían un camino a la “mejoría”.

Figura 6  
Músicos y cantantes fundadores de la comparsa en la transmisión televisiva por su aniversario número cincuenta



Fuente: Archivo personal.

Por otro lado, en este proceso, el traje “de la abanquina” utilizado en el carnaval y característico de la localidad atravesó un proceso de “recuperación” a partir de rastros y memorias. Debido a que recién empezaban sus actividades como comparsa, las integrantes no poseían los trajes y recurrían a pedirlos prestados, a cambio de víveres, a mujeres adultas y ancianas que vivían en espacios urbano-rurales de la ciudad –barrios limítrofes o centros poblados anexados como Tamburco, Kerapata, Aymas, Sahuanay, entre otros–, debido a que ellas eran quienes los preservaban sus entre sus atuendos cotidianos. Lino recuerda que los distintos trajes que recolectaban eran parecidos, pero que tenían variaciones en los colores, materiales y modelos de confección. Muchos se encontraban apolillados o envejecidos, y tenían que repararlos o adaptarlos para poder ser utilizados en sus presentaciones; de igual forma, en algunos casos no contaban con las piezas completas, por lo que las integraban con elementos de otros atuendos, como una *lliclla* en lugar de la *llicllita*, o zapatos de tacón en punta en lugar de botines de taco, según pude corroborar en fotografías de los archivos familiares de Mario y Lino. Con el paso de las ediciones del Concurso y el trabajo conjunto con confeccionistas como Teresa Martínez o Enrique Orosco, fueron haciendo reproducciones más fieles a lo que recordaban de los trajes “originales” y,

en todo caso, el uso del traje fue estableciéndose como parte de la performance del Carnaval Abanquino.

Este proceso de revitalización y recreación abrió una ventana que posibilitaba la intervención sobre el resultado final del traje. Como veremos más a detalle en el sexto capítulo, la revisión del pasado por parte de las y los danzantes implicó la elaboración de narrativas que compaginaban lo “auténtico” y la “elegancia”. El traje debía de remitir a la vez al recuerdo del estilo “tradicional” y de uso común por las mujeres de la localidad en la primera mitad del siglo XX, pero a la vez tomaron como referencia la forma de vestir de personajes que eran caracterizados por su “elegancia” y poder, como Catalina Pozo –la amante “mestiza” de Cirilo Trelles, uno de los más poderosos hacendados de origen extranjero en el valle antes del proceso de expropiación–, quien vestía una versión suntuosa del traje y paseaba por las calles del centro de la ciudad sobre un caballo de paso. La figura de Catalina Pozo resuena en todos mis interlocutores que vivieron en esos años, Mario, Lino, Teresa, Fabián, Justo y Carlos. De este modo, según cuenta Teresa, sobre la base del modelo “tradicional”, las danzantes solicitaban fabricar los trajes con los materiales y adornos más ostentosos que había disponibles, que utilizaban sobre la base del traje “tradicional”, aun cuando “tergiversaban” algunos de los rasgos “originales”.

Figura 7  
Fotografía de la agrupación los trajes de la época. Tomada aproximadamente en 1985.



Fuente: Archivo familiar Vera Pinto.



Figura 8  
Retrato de Catalina Pozo.



Fuente: Archivo familiar Ballón Pinto.

Las intervenciones e innovaciones propuestas por Corazón Abanquino, sin embargo, no son centrales en las narrativas que elaboran sobre performance y el rol que tienen en la historia del carnaval, pues, además, este proceso habría sido desarrollado en diálogo con las otras comparsas y el público, como desarrollaré en el sexto capítulo. Los danzantes medianamente antiguos, de la generación de los hijos de los fundadores, quienes en la última década han manejado la dirección de la comparsa, y con quienes tuve conversaciones informales en distintos momentos, enuncian en las reuniones, ensayos, presentaciones, eventos públicos y en apariciones en medios de comunicación que la comparsa ha “rescatado, promovido y difundido” a lo largo de generaciones la “identidad cultural abanquina” en su “esencia, autenticidad y originalidad” (TV Cultura Abancay, 3 de abril de 2022). A todo esto, es muy interesante que mis interlocutores armonizan estas narrativas de su vinculación a la “tradición” con el sentido de competitividad que caracterizó a esta comparsa a lo largo de su trayectoria, la cual justamente implicaba la estilización de la performance.

Hacia el exterior, los integrantes comparsa exhiben su posición como vigilantes de la “tradición” preocupados por su prevalencia más que por ganar el Concurso. En la opinión de los integrantes antiguos y medianamente antiguos, la aparición del Concurso, aunque incentivó la multiplicación de comparsas y la revitalización del

Carnaval Abanquino, implicó la pérdida de la espontaneidad de su práctica y se estilizó tanto hasta convertirse en, lo que consideran, una danza folclórica. Es decir, consideran que el carnaval es una fiesta –vinculada a un calendario y un suceso de actividades que incluyen las fiestas de comadres y compadres, así como las yunzas, un festival gastronómico, entre otros– y no solo una ejecución dancística que se presenta en el escenario concursivo. Identifican que esta “distorsión” tuvo como resultado la aparición de la propuesta de performance de Tusuy Llaqta, que critican de variar las letras de las canciones, ser muy regular, ejecutar una forma descontrolada de zapatear e incorporar elementos de danzas folclóricas ayacuchanas, cusqueñas y huancaínas.

Figura 9

Adelina y una integrante antigua se miran nostálgicamente. Oí decir a una de ellas lo siguiente: “nuestra tradición morirá con nosotras”.



Fuente: Archivo personal.

Consideran que esta otra comparsa ha hecho estas modificaciones alterando la “esencia” del carnaval porque los integrantes “*no son abanquinos pues*” y no tienen interés en investigar lo que han hecho los cultores más antiguos. Adoptan en momentos un rol defensivo porque aseguran que la “tradición” y la “autenticidad” “se está perdiendo” y que “ya no es como antes”. Asimismo, consideran que el Concurso ha tomado tanta relevancia entre los eventos del Carnaval Abanquino que ha menguado la importancia que solía tener la fiesta en las calles con las pandillas y los juegos. En diálogo con esta crítica sostenida también por otros cultores mayores de

la ciudad, según pude observar en una de las reuniones de delegados, en 2023 desde la municipalidad intentaron recuperar esta práctica en un evento que denominaron Primer Carnavalazo, en el cual promovieron la formación de pandillas y brindaron las facilidades logísticas para que la fiesta tenga lugar en las calles centrales de la ciudad de manera espontánea, como se concibe el pasado de esta práctica.

De manera interna, en sus narrativas y en la producción de sus interpretaciones, el criterio de competitividad parece tomar mayor relevancia. En una de las entrevistas con Mario, me contaba que consideraba que la comparsa genera antipatía en otras comparsas, lo que en el concurso se manifiesta como una evaluación más acuciosa que parece buscar que los descalifiquen, a pesar de cumplir con todas las características para que su interpretación gane. Uno de los integrantes antiguos en una conversación informal me comentó que tenía la hipótesis de que las demás comparsas, al tener integrantes que trabajan en la municipalidad, conspiraban para incidir en la calificación de los jurados y descalificar a Corazón Abanquino y adjudicar el triunfo “en mesa” a otra comparsa. Por su parte, en la producción de su interpretación, para consolidar sus posibilidades de triunfo, contratan a coreógrafos especializados que les permitan elaborar cada año una presentación nueva, y suelen favorecer la participación de danzantes cuyo desempeño es destacado. En una conversación informal que tuve con una de las integrantes jóvenes, me contó que en una ocasión habían invitado a uno de los jurados del Concurso para que les pueda hacer una crítica de modo que pudieran mejorar su presentación final.

A lo largo de su trayectoria, Corazón Abanquino llegó a presentarse en escenarios fuera de Abancay. En 1991, llegaron a presentarse en Lima, por invitación del senador por Apurímac Absalón Vásquez para la entrega de material educativo para escolares; para esa presentación también prepararon danzas de Grau y Cusco, las que consideraban “auténticas”. En 2004, participaron por primera vez en el festival Pukllay de Andahuaylas y quedaron en el tercer lugar. Al año siguiente, decidieron regresar con una presentación mejor preparada y lograron obtener el primer lugar en la categoría nacional, contra otros 77 participantes. En 2006, participaron como invitados. En esa década y la siguiente, fueron invitados en distintas ocasiones a Lima por parte de las organizaciones de residentes en la capital, el Club Abancay y el Club Apurímac. Entre 2011 y 2014, participaron en el lanzamiento del Carnaval Abanquino en Lima, evento que organizaba la municipalidad para promover el turismo en la

ciudad; en 2015, también participaron en el lanzamiento se llevó a cabo en la ciudad de Cusco.

La forma de producción contemporánea de la interpretación del carnaval que hace Corazón Abanquino responde a su propuesta de performance, ya que su metodología de enseñanza prioriza que los integrantes nuevos aprendan el repertorio que ha desarrollado la comparsa y lo incorporen. En los ensayos, los instructores reproducían una pista que consistía en un *mix* de las canciones grabadas por la comparsa y la repetían una y otra vez durante las tres horas del ensayo. En paralelo, ensayaban con los danzantes el zapateo y algunas variaciones combinadas con movimientos imitando la forma de hacerlo de los danzantes más antiguos, y entre tanto los instructores se acercaban para darles sugerencias o darle demostraciones exactas del modo de ejecutar. Esta forma de trabajo, según me comentó un instructor de antigüedad media, tenía el fin de que los danzantes se acostumbrasen al ritmo y las melodías de tal manera que luego puedan centrarse en desarrollar “sentimiento”. No obstante, tenían también un componente de regularización de la danza en el cual intervenía el coreógrafo especializado, quien en 2023 era también instructor de caporales; este realizaba dinámicas, como formar filas en las que los danzantes se abrazaran y avanzaran zapateando para que pudieran aprender a sincronizar su zapateo; además, para el ensamblaje de la coreografía utilizaba numeraciones y referencias espaciales para lograr simetría y coordinación en las figuras.

Figura 10  
Práctica del zapateo de las danzantes abrazadas para lograr la sincronía de sus pasos



Fuente: Archivo personal.

Figura 11

Práctica del zapateo de los danzantes abrazados para lograr la sincronía de sus pasos



Fuente: Archivo personal.

La organización de la comparsa se encuentra actualmente en una transición de mando de los danzantes medianamente antiguos, de la generación de los hijos de los fundadores, hacia los danzantes más jóvenes, de la generación de los nietos, quienes tienen entre 25 y 35 años. Esta organización colaborativa entre generaciones de danzantes contempla la organización de los ensayos, la representación en la Asociación de Comparsas Carnavalescas para participar en el Concurso, la organización de las actividades de esparcimiento y espacios de fiesta, entre otros. Durante las primeras dos décadas de la comparsa, según cuentan Mario y Lino, no era necesaria una organización logística tan minuciosa para preparar la presentación, pues el nivel de estilización del baile era menor y la participación en el Concurso no suponía tantos procesos y reuniones; mencionan que solían convocar a los integrantes que solían pertenecer a la misma red social y ensayaban dos semanas antes del Concurso.

En esta transición de la dirección, los fundadores y los integrantes antiguos tienen una voz de decisión sobre las presentaciones finales, pues, como pude observar en los ensayos y en los eventos de la comparsa, ratifican su rol como cultores que han “conservado la tradición” y como poseedores de la autoridad para evaluar lo que es o no pertinente. En un gesto solemne en el bautizo de los nuevos integrantes, los integrantes medianamente antiguos invitaron a los fundadores al escenario y les

agradecieron por haberles enseñado la “tradición”, y les nombraban como sus “papás” y los “papás de la comparsa”. Esta correspondencia se debería también a que los danzantes antiguos, según pude saber en conversaciones, tienen recuerdos gratos de su juventud dentro de la comparsa, pues a lo largo de sus trayectorias en esta vivieron experiencias conjuntas que les permitieron generar vínculos amistosos cercanos, hasta considerarse mutuamente entre integrantes como familia extendida. Asimismo, las redes familiares –hijos, nietos, hermanos y sobrinos– que se extienden desde los fundadores están primordialmente presentes en la organización de la comparsa y se entretajan con miembros externos a las familia, que se caracterizan por su antigüedad e involucramiento en las actividades de la comparsa. Según recogí en una conversación informal con una de las integrantes de la comparsa desde hace 17 años que en una ocasión había sucedido un desacuerdo con una de las hermanas Pinto Sullcahuamán, quien dijo que se retiraría, y se produjo una gran tensión e incertidumbre sobre la continuidad de la comparsa. El ambiente de alegría y cordialidad dentro de la comparsa se articula en términos de pertenencia metafórica a la familia de la comparsa, una suerte de la extensión de las familias de los fundadores.

El rol trascendente que tienen los fundadores e integrantes antiguos de la comparsa podría explicar la persistencia de la narrativa que sostienen y la performance que ejecutan, ya que ellos, al ser considerados voces autorizadas para determinar qué es o no lo “auténtico” dan opiniones que guían a los demás integrantes para decidir si incorporar o no cambios. Este rol no es determinante, porque permiten la innovación parcial de los integrantes más jóvenes en pro de la regularización y estilización para no perder la distinción competitiva dentro del Concurso; de esta forma, su performance llega a asemejarse a la ejecución de Tusuy Llaqta. Algunos aspectos en los que más destaca la participación de los integrantes fundadores y mayores es en la composición de las canciones, y la guía y revisión de las cualidades expresivas de la ejecución, el uso traje, sugerencias para la logística y el liderazgo, entre otros.

Figura 12

Ensayo del zapateo femenino sosteniendo la pollera. Durante los ensayos se sostiene un fuste que simula la pollera del traje.



Fuente: Archivo personal.

Figura 13

Ensayo durante las últimas semanas previas a la presentación en el Concurso de Comparsas. Estas fechas, el ensayo incluye al grupo de músicos.



Fuente: Archivo personal.

Las actividades de la comparsa son sostenidas por los esfuerzos de autogestión de sus integrantes, las aportaciones de los integrantes antiguos y por los incentivos económicos que supone la participación en el Concurso –pues la Municipalidad entrega un monto de dinero a todas las comparsas participantes desde 2019, debido a la demanda que estas hicieron por los costos elevados de producción que fue adquiriendo su actividad en los últimos años–. La delegación de roles entre los integrantes les permite cubrir la organización y la guía de los ensayos, así como la provisión de bebidas hidratantes, la cual va rotando; asimismo, una comisión se encarga de coordinar la organización de los músicos. Los integrantes antiguos, entre activos y no activos, realizan aportaciones económicas de manera voluntaria. En uno de los ensayos llevaron a cabo una reunión para revisar una propuesta para nombrar padrino a un exfuncionario municipal para poder financiar los gastos de la comparsa para realizar un viaje, lo que incluía transporte, comida y bebidas hidratantes. La autogestión que sostiene la comparsa se resume en las dos siguientes citas, la primera de Lino y la segunda de Adelina:

Prácticamente esto se hace por amor al arte, por amor a la música de tu tierra, porque te gusta. Es como uno que juega pelota. Por más que te pateen, te menten la madre (...) Igualito es esto. Tú sigues no más porque te gusta (J. Valverde, comunicación personal, 19 de abril, 2022).

¡Tanto había querido yo, tanto, tanto me había nacido el Carnaval! Y me gustaba, [que] no me importaba gastar mi plata. Ahí estaba. Me cobraba mi sueldo y allí es lo que falta, toma la plata. Qué falta, la guitarra, la quena –tanto cuesta –ya, toma. Así compraba, así manteníamos hasta ahora (J. Valverde, comunicación personal, 22 de abril, 2022).

Actualmente, una porción de sus fondos está destinado al alquiler de un espacio para ensayar, el cual por toda una temporada, equivalente a 9 semanas aproximadamente, puede tener un costo de entre 1500 y 2000 soles. Hasta antes de 2010, la comparsa ensayaba en las lozas deportivas de los colegios, las cuales eran cedidas por sus directores a cambio de alguna forma de colaboración, como la entrega de útiles de escritorio o de materiales de construcción. Este cambio se debería al aumento de la cantidad de comparsas en la ciudad y a la poca disponibilidad de espacios para ensayar. Otros de sus gastos incluyen la contratación de músicos de apoyo, y la compra de bebidas hidratantes para los danzantes y músicos.

Según pude observar en los ensayos a los que asistí y en las entrevistas y conversaciones informales que tuve con mis interlocutores, en la comparsa hay varios criterios de jerarquización que se despliegan en simultáneo. Por un lado, la habilidad



para bailar permite que los integrantes nuevos más hábiles sean incluidos más fácilmente e incluso que tengan roles protagónicos en la coreografía que se presentará en el Concurso. Al mismo tiempo la antigüedad en la comparsa determina otra jerarquía, pues los danzantes antiguos se atribuyen mayor experiencia y asumen un rol de instructores auxiliares y opinantes de las habilidades de los nuevos danzantes, aun cuando dichos integrantes antiguos no resalten por su habilidad bailando. No existe un límite definido que determina hasta qué edad pueden bailar, pero es frecuente ver que los danzantes activos tienen entre 15 y 35 años. Muchos de estos integrantes por su mayor involucramiento han ido asumiendo roles de apoyo y coordinación dentro de las labores logísticas y organizativas. Entre los danzantes más antiguos, según me comentaron en una conversación informal grupal, se categoriza el estatus según la cantidad de Concursos y eventos en los que se haya participado durante toda una ejecución, pasacalle y presentación, debido a la gran exigencia física y resistencia que requiere bailar durante horas largas distancias, bebiendo y bajo el sol. Todos estos roles de autoridad se ordenan con la pertenencia a las familias fundadoras, debido a la cercanía que han tenido a lo largo de sus vidas con las actividades de la comparsa. En esta dinámica de ordenamiento y organización, los fundadores ocupan el lugar más alto en la jerarquía por su antigüedad, trabajo y conocimiento.

Figura 14

Uno de los integrantes de mediana antigüedad es coreógrafo y explica los movimientos que ejecutarán los danzantes hombres.



Fuente: Archivo personal.

Otro de los criterios de jerarquización que la comparsa ha ido desarrollando se sostiene del acceso diferenciado a los trajes, pues estos tienen un valor monetario restrictivo de entre 900 y 1500 soles. Las integrantes más antiguas especialmente y las que pertenecen a las familias fundadoras renuevan este traje en varios momentos y, según escuché de los relatos de uno de los danzantes antiguos, había dos integrantes antiguas que renovaban sus trajes cada año. Esta diferenciación supone una barrera para aquellas personas que no pueden asumir estos altos costos y las excluye de la comparsa. Aun cuando es posible alquilar un traje a un precio de entre 80 y 200 soles por día, la adquisición de trajes a medida transmite un mensaje de diferenciación respecto a los grupos que no poseen el capital económico para hacerlo.

Los músicos también tienen un lugar relevante en la estructura jerárquica de la comparsa, debido a su escasez y a que, como sostienen los fundadores, Mario, Adelina y Lino, la buena ejecución de la música podía asegurar el triunfo en el Concurso. La siguiente cita de Adelina condensa esta idea:

Yo te diré, ¿no? Por suerte, nosotros hemos tenido voces buenas, buenas voces. Las cachorinas tenían unas voces muy dulces y bonitas redondeando, bien bonito. Creo que el agua del Salkantay creo nos ha creado así. Yo, por ejemplo, soy operada de las amígdalas, pero sigo teniendo mi voz. Como primera voz siempre. (...) Por el canto, pues, ganábamos y teníamos buenos músicos. Nosotros hemos tratado de conseguir buenos músicos, buenos queneros [sic], qué lindo. Yo me enamoraba de la música que tocaba. Había un muchacho, a los dieciséis años había venido uno de Chuqui [Chuquibambilla], un joven, a nuestro grupo. Había sabido tocar y hasta ahora no los hemos agarrado [sic]. Tocaba con el estilo de Grau, pero como nuestra voz es propia de Abancay, nuestro propio Carnaval, han tenido de acoplarse (J. Valverde, comunicación personal, 22 de abril, 2022).

Según declaran mis interlocutores y lo que pude observar en campo, la comparsa hace convocatorias abiertas para incorporar nuevos integrantes a modo de afiches que circulan en las redes sociales de la misma comparsa y de sus integrantes, pero estas con compartidas principalmente entre familiares y amigos, dinámica que refuerza la vinculación dentro de estas mismas redes de manera más o menos cerrada. Aunque en ocasiones esta convocatoria es difundida por páginas locales de Facebook, la convocatoria interna parece funcionar más efectivamente. Pude comprobar esta observación en una conversación informal grupal que tuve con integrantes nuevas, en la que reportaron que habían llegado a la comparsa por la referencia de primas y compañeras de colegio. Según cuentan Justo y Germán, músicos que en algún momento pertenecieron a esta comparsa, en el pasado las restricciones para el ingreso de nuevos integrantes eran mayores, pues parecía haber

preferencia por aquellas personas que no tuvieran marcadores de *indianidad*, como la piel oscura o apellidos de origen indígena, o no fueran “bonitos” físicamente; por el contrario, pertenecer a familias conocidas de “abanquinos netos”, migrantes más establecidos, era deseable para su integración.

En la convocatoria de nuevos integrantes en 2023, asistieron cerca de 30 integrantes, principalmente jóvenes de entre 16 y 24 años, de los cuales la mayoría eran mujeres estudiantes y trabajadoras profesionales. De los integrantes medianamente antiguos, los menores de 35 años suelen bailar y los mayores, de entre 35 y 60 años se van integrando como músicos o se especializan en labores de gestión. La transición de la dirección de la comparsa sucede entre estos subgrupos de edad. Los “papás” fundadores tienen entre 60 y 80 años. Son también parte de la comparsa las y los niños hijos, nietos y sobrinos de los integrantes, quienes asisten a los ensayos a jugar y bailar, y en los eventos y pasacalles lucen trajes hechos a sus medidas.

Los perfiles socioeconómicos de los integrantes de Corazón Abanquino varían según su antigüedad. Los integrantes más antiguos se han desempeñado en su mayoría como docentes de educación primaria y secundaria, o como empleados del sector público. En el contexto en el que se originó la comparsa, de la caída del régimen de la hacienda y la retirada de los profesionales de otras regiones del país que copaban las instituciones del aparato estatal a nivel local, este grupo emergente de profesionales locales se estableció de manera aventajada en la ciudad, ocupando los espacios laborales que habían quedado libres. Por otro lado, los integrantes más jóvenes son en su mayoría estudiantes del nivel superior en universidades e institutos, muchos de ellos ubicados fuera de la ciudad, como en Cusco, Arequipa y Lima; su participación en carnavales coincide con sus vacaciones de verano, por lo que pueden participar en los ensayos y presentaciones. En las entrevistas y conversaciones informales con mis interlocutores, identifiqué que la mayoría posee trayectorias migratorias que empiezan antes de que se establecieran ellos mismos en la ciudad, pues sus padres y abuelos, si bien eran habitantes rurales, tenían una vinculación cercana en la ciudad, ya que eran comerciantes, artesanos, obreros o jornaleros, y se movilizaban entre el entorno urbano y sus lugares de origen de manera continua. Cuando conversaba con los integrantes más jóvenes a cerca de su origen, especialmente aquellos vinculados a las familias fundadoras, reconocen descender

de migrantes, pero ubican su proceso migratorio tan lejos en el pasado que afirman que ellos mismos no podrían considerarse migrantes.

Las atribuciones étnico-raciales de los integrantes de esta comparsa se pueden valorar en base al conocimiento que tienen del quechua y en relación con la posición social y ocupación de sus antepasados. Los fundadores y los miembros más antiguos hablan quechua como lengua materna, pero las generaciones sucesivas cada vez menos y en las más jóvenes no se habla, pues, según argumentan mis interlocutores en las entrevistas, esta lengua no les ha sido ya útil para desenvolverse en el entorno urbano en el que crecían. Es posible ver una distancia de los integrantes contemporáneos con la generación que habla quechua, en este caso la brecha de una generación, a diferencia de la vinculación más cercana con esta lengua que veremos en Tusuy Llaqta y Hatun Sonqo. A pesar de que enuncian la importancia del quechua como fuente de “autenticidad”, parece rescatarse solo su rol accesorio, como cuando en las presentaciones muchos de los integrantes, tanto jóvenes como adultos, requerían usar cancioneros impresos para poder recordar las letras y requerían de repetidos ensayos para pronunciar las palabras correctamente.

Asimismo, dos de los integrantes antiguos, según pude comprobar en las entrevistas con mis interlocutores, provenían de familias que poseían extensos terrenos en sus localidades de origen y sus padres eran empleados públicos, y ganaderos, acopiadores de ganado en las zonas rurales y comerciantes de estos en el centro urbano. El tránsito permanente que tenían entre el campo y la ciudad quienes tenían estas ocupaciones eventualmente supuso la compra de tierras también en el espacio urbano. Este hecho posibilitó a sus descendientes migrar a la ciudad y posteriormente, tras la expropiación de la hacienda de Patibamba, establecerse en una posición económica ventajosa en el proceso de la reconfiguración territorial y social de la ciudad, ya que poseían un capital inmueble en el espacio urbano central y fueron de las primeras promociones de docentes profesionales en insertarse al aparato estatal. Así como estos dos testimonios, según pude saber en conversaciones informales, otros de los integrantes de esta generación provenían de distritos y provincias, y compartían las características económicas que les permitieron establecerse favorablemente en la ciudad antes de la década de los 80's.

Uno de esos integrantes antiguos, según mencionó en una entrevista, afirmaba añorar la posición ventajosa que tenía con la posesión de sus terrenos en su localidad

de origen. Recuerda que, entonces, no existía la institución de la comunidad campesina y los propietarios de la tierra daban las pautas de las actividades económicas. Sus padres organizaban “minkas” para convocar a sus “compadres” de la zona a que trabajaran sus tierras a cambio de un pago de veinte céntimos por jornal, y la entrega de comida y bebida. Tras la Reforma Agraria, se perdió el “orden y respeto” que imponían los hacendados, y se produjo una migración de las zonas rurales a la ciudad que produjo “caos y desorden”. En su argumento, esto implicó la pérdida de productividad del campo por la pereza de los “jornaleros” y la importancia que ganaron los programas de asistencia social, el aumento del costo de la mano de obra, el aumento de la “delincuencia” en la ciudad y la retirada de la “gente decente” a otras ciudades más grandes. Este relato da cuenta de la amenaza que mi interlocutor y quienes se encontraban en su posición percibían en el contexto de las transformaciones de la ciudad, en que sus capitales económicos no les garantizaban conservar su estatus. Mi interlocutor elabora este argumento en la siguiente cita:

(...) Tengo terreno y voy a ir a hacer trabajar. Busco gente, quiero trabajadores para tal día. Ya papá, yo voy a ir, me dicen, pero quiero que me des adelanto. Ya toma, confiado en la boca de la gente, ¿no? Y llega el día, tú has cocinado, todo has hecho a mandar chicha, todo. Antes así se hacía en chacra, pue. Pagabas lo mínimo, pero le dabas de comer y tomar, bastante comida y bastante. Y con eso la gente hasta de por sí venían sin que le invites. Y a eso se han acostumbrado. Después, poco a poco con la Reforma, como ya todo ha cambiado, ya la gente desde que ha habido ese Pensión 65 eso lo ha malogrado. Prefieren recibir eso, sus cien solcitos, con qué alegría. Pero para qué. Sus cien eran para que compren ropa, útiles, a sus hijos. Ellos no hacían eso, sino se quedaban en las chicherías y terminaban la plata. A su casa sin nada llegaban. A partir de allí, la degeneración total, el incumplimiento y la flojera. Ahora son flojos. Tú vas a hacer trabajar y ni siquiera han avanzado y te dicen en quechua tengo sed y le contagia al otro. Se han acostumbrado a tomar en el día cuatro veces. Antes venían al trabajo de las 7 hasta las 5 y almorzaban a la 1. Después, con la Reforma ya no venían ya a las 7, 7 y media. Otros ya a las 8, como empleados [públicos]. Todo eso la Reforma lo ha malogrado. [En la época de los hacendados] era mejor. Les pagaban y siempre habían recibido buenos tratos, ¿no? Si no, se iban a otra hacienda. Siempre tenían su chicha de cambray o su chicha de jora. Siempre le agasajaban porque trabajaban toda la semana o trabajaban todo el mes seguido. Como la gente se acostumbraban. Ya conocían que acá el señor daba buena comida, buena atención, se pasaban la voz y venía gente, harta gente. Y para eso no pensabas que iba a venir tanta gente. Falta la comida, falta la chicha (J. Valverde, comunicación personal, 29 de abril, 2022).

Mi interlocutor se autoidentifica en el grupo de las personas “respetables” y “decentes”, como, en su juicio, eran también los hacendados. En oposición, quienes no eran decentes los “jornaleros agrícolas”, pues no tenían formas de interacción “respetuosas” y su modo de vestir era “como de campesino”. La percepción desde el punto de vista de otros de mis interlocutores entrevistados externos a la comparsa, es

que se las familias de la comparsa con “familias conocidas” o “buenas familias”, ya que sus trayectorias intergeneracionales como familias antiguas de la ciudad son conocidas. Esta concepción, como profundizaremos en el sexto capítulo se vincula a la idea de “abanquino neto”.

Los descendientes de estas familias crecieron en la ciudad y afianzaron su identificación como habitantes urbanos, debido a que tenían acceso a los servicios y oportunidades que la ciudad proveía. Sin embargo, pertenecer a la vez a una comparsa cuyos fundadores tienen orígenes rurales y cuyas narrativas sobre su performance se remiten continuamente a su “autenticidad” por su vinculación a lo rural requiere de negociar el modo como se autoidentifican. En una de las entrevistas con mis interlocutores mayores, comentaba que muchos de sus parientes, especialmente aquellos que se habían llegado a asentar en Lima, ya no querían participar en las actividades carnavalescas, porque consideraban que eran “costumbres del campo”, pero eventualmente se fueron integrando porque les gustaba la familiaridad que se desplegaba en la fiesta. Esta familiaridad está relacionada con la consolidación de los lazos familiares y amicales dentro de las redes sociales que se fortalecieron a partir de la organización la comparsa. Esta posición como integrantes de un legado familiar que promueve el carnaval, además de ser de los pocos que practican las “tradiciones” locales de manera orgánica, parece brindar estatus debido a que ejercen un rol de salvaguarda. No obstante, este rol podría limitarse a la actividad dentro de la performance. Podemos tomar como ejemplo la siguiente declaración de la hija de un promotor del carnaval: “Mi papá sabe todo sobre el carnaval, más que cualquiera, sobre la teoría y práctica. Él te puede decir que esto es así o no, pero escucha otra música. Le encanta el rock de los ochentas. Irónico ¿no? No escucha ni baila el carnaval” (J. Valverde, comunicación personal, 07 de mayo, 2022).

Los miembros de Corazón Abanquino critican a otras comparsas, pues consideran que estas no cultivan correctamente la práctica del Carnaval Abanquino, como Tusuy Llaqta. Esta crítica tiene una dimensión de diferenciación étnico-racial y generacional en tanto señalan su no pertenencia a la ciudad y la provincia –aunque esto no se corresponda del todo con la realidad– y la carencia de vinculación con “la tradición” a través de la pertenencia a algún legado familiar. Critican la falta de interés en investigar sobre cómo es el modo “auténtico” de bailar y no identifican como alteraciones las innovaciones que propusieron en su momento de aparición que

también recibió críticas. La diferencia entre la propuesta de Corazón Abanquino y la de las demás comparsas yace en la institucionalización que ha tenido la versión que propuso la *primera generación* a través del proceso de patrimonialización. La diferencia generacional, además, hace que esta generación critique que los jóvenes tienen una vinculación muy cercana con la producción cultural global y comercial, lo que les hace abandonar las prácticas expresivas locales (El Apurimeño, 2011, p. 7), y porque estiman que tienen una menor experiencia, como afirmaba una de las integrantes medianamente antiguas: “47 años no se van a igualar a 2 años pues” (J. Valverde, comunicación personal, 16 de marzo, 2023).

Figura 15

Presentación de la comparsa en el pasacalle de feria organizada por el gobierno regional. Un fotógrafo profesional cubre la presentación para imagen institucional.



Fuente: Archivo personal.

Los roles de género han ido cambiados a lo largo de las generaciones dentro de la comparsa. Los integrantes varones de mediana antigüedad son quienes generalmente participan en las apariciones públicas, en las que presentan la narrativa que caracteriza a esta comparsa. También, en los relatos públicos sobre la trayectoria de la comparsa, los integrantes varones son quienes reciben el reconocimiento explícito por el trabajo que permitió que lograran el prestigio del que gozan actualmente. Las parejas de estos integrantes, según estos mismos relatos, brindaron “respaldo moral”, aunque en realidad tuvieron un rol tan activo como el de ellos en la

organización, la creación de su propuesta de la danza, y organización y su ejecución. En las promociones más recientes de danzantes, la presencia de las mujeres en la organización es más notoria y suelen tener más apariciones en los medios de comunicación.

En las interacciones dentro de los ensayos, me fue posible ver que los varones, especialmente los que se encuentran en el rango de edad de entre 25 y 35 años, solían tener mayor dominio del espacio, pues se desplazaban con mayor confianza en este y se aproximaban físicamente a los integrantes. Un patrón que me hizo notar una de las integrantes más jóvenes de la comparsa en una conversación informal fue que estos acercamientos sucedían principalmente a las integrantes mujeres nuevas. Esta misma joven contaba que en uno de los primeros ensayos, cuando revisaban los archivos fotográficos de la comparsa, uno de los integrantes medianamente mayores presumía la cantidad de veces que había besado a otras integrantes durante la danza. A pesar de que estos comportamientos se intentan justificar y naturalizar por algunos otros jóvenes con los que conversé ya que se trata de la “actitud carnalera”, no es común ver este tipo de acercamientos de mujeres hacia varones, y, según apunta otra joven interlocutora, estas actitudes no estaban permitidas para con las jóvenes mujeres de las familias fundadoras.

Desde 2018, los integrantes de la comparsa y las personas relacionadas a esta red familiar se han organizado para rendir culto al Niño Peregrino, una reinterpretación que hicieron sobre la figura del Niño Reyes, un santo local al que los pobladores le honran entre enero y febrero, justo antes de carnavales, según cuenta Mario, desde siglos atrás cuando poblaciones de ayacuchanos migraron con esa práctica religiosa. La adopción del Niño Peregrino, nuevamente asociado a la pertenencia al territorio abanquino y vinculado a lo “auténtico”, remite a la propuesta discursiva de la comparsa y parece sugerir la búsqueda por recalcar su identificación.

Corazón Abanquino también fue la primera comparsa carnalera en la ciudad que realizó producciones audiovisuales y fonográficas, ya que en los primeros años del presente siglo diversos músicos locales empezaban a hacerlo. Diversos artistas como María Ballón, María Gutiérrez, Laurita Gutiérrez, El Sureñito, Los Chankas de Apurímac, por mencionar algunos, contaban con grabaciones de carnavales. En 2005, produjeron un primer disco que contenía 10 videos musicales, en los que aparecen los integrantes cantando y bailando canciones recopiladas y arregladas por ellos. Lino



cuenta que estas producciones implicaron un reto pues los integrantes de la comparsa no habían tenido experiencia haciendo grabaciones de ningún tipo en el pasado. En 2012 y 2014, lanzaron otras producciones de naturaleza similar, en las que perfeccionaron algunos aspectos técnicos e incluyeron composiciones de Mario, uno de los fundadores y reconocido compositor de la comparsa. Estas grabaciones, entre interpretaciones, arreglos y composiciones, circularon en las radios y fueron utilizadas para representar la sonoridad “tradicional” del Carnaval Abanquino, de tal manera que en otras comparsas las utilizaron como fondo musical y fueron asimiladas como canciones de la “tradicción popular”, según identifican mis interlocutores de esta y otras comparsas. Las grabaciones de video y las fotografías han funcionado de alguna forma para moldear y estilizar los pasos, las posturas y el uso de los trajes, pues me fue posible ver en estos registros las transformaciones paulatinas, y durante mi observación de campo, el modo como posaban y se arreglaban las y los danzantes frente a las cámaras para ser retratados. A medida que las y los danzante vieron de qué manera lucían mejor, fueron, por ejemplo, posando levantando las polleras con una mano o prefiriendo ciertos ángulos desde los cuáles ser vistos.

Recapitulando, la Comparsa Mayor Corazón Abanquino es la más antigua y de actividad ininterrumpida que existe en la ciudad de Abancay. Ha erigido una propuesta del Carnaval Abanquino que, sustentada en la amplitud de su trayectoria, es presentada por sus integrantes como la versión más “auténtica” del local, a pesar de que esta comparsa fue una de las primeras en plantear estilizaciones del mismo. Los integrantes de mediana antigüedad disputan este valor simbólico contra las nuevas propuestas que surgen desde otras comparsas, las cuales califican de “distorsiones” propiciadas por personas que “no son de Abancay” y carecen de conocimiento intergeneracional necesario para performar el carnaval de manera correcta. En mi análisis, identifico a los integrantes fundadores como pertenecientes a la *primera generación* de migrantes-danzantes, pues se trata de un grupo descendiente de comerciantes, artesanos y obreros que habitaban entre las zonas rurales aledañas y la ciudad, y poseían terrenos. Tras la caída del régimen de la hacienda, este grupo adquirió protagonismo en la reconfigurada sociedad abanquina. Los integrantes más jóvenes se autoidentifican como habitantes urbanos y reinterpretan antiguo su origen rural.

#### Capítulo 4: Tusuy Llaqta: Nuevos rostros de la tradición

“¡Y no se olvide!: No hay genios ni genias del carnaval, *todos somos aprendices de esta fiesta tradicional.*”

(Hermógenes Rojas Sullca, 2016, p. 140, resaltado propio)

“El carnaval es una fiesta que heredamos de nuestros padres y que nosotros heredaremos a nuestros hijos. No hay carnaval bueno ni malo, simplemente *cada fiesta responde a las exigencias de cada tiempo y de cada generación.*”

(Hugo Viladegut, 2009, resaltado propio)

“Aquí viene Tusuy Llaqta  
Cantando y zapateando  
Trayendo los carnavales  
a todos los abanquinos  
A las mujeres bonitas  
sacamos una sonrisa  
Cantando y zapateando  
Robamos los corazones”

(Canción de Tusuy Llaqta)

Tusuy Llaqta (*Pueblo Danzante* en castellano) es una de las comparsas de Carnaval Abanquino más conocidas a nivel local y regional. Actualmente cuenta con 150 integrantes, entre músicos, danzantes y gestores, y, desde su debut como comparsa en 2007, ha acumulado diversos reconocimientos y éxitos. Pertenece a lo que identifico como la *segunda generación* de danzantes-migrantes (ver capítulo 2). Desarrollaron una narrativa que realza las características del Carnaval Abanquino patrimonializado y una práctica que marcó una nueva pauta en la estilización de los movimientos, introduciendo, como afirman sus integrantes, “orden” al carnaval. Su propuesta fue criticada por la *primera generación* por “alterar” la “esencia” del carnaval, pues la regularidad y sus características estéticas no coincidían con lo que esta generación previa consideraba como las más relevantes. La primera promoción de los integrantes de Tusuy Llaqta aspiraba a bailar profesionalmente y en esta comparsa iniciaron sus carreras como futuros instructores cuya actividad y perspectiva sobre la estilización está presente en la actualidad en otras comparsas y agrupaciones de danza.

Inició sus actividades en 2004, tras la reunión de tres amigos, que rondaban los 25 años y habían participado en otras agrupaciones de danza de la localidad. Partieron ese año como una agrupación de danzas folclóricas, a la que llamaron Taller de Danzas Peruanas Tusuy Llaqta, y en ese momento no se habían planteado la meta de ser una comparsa o participar en el Concurso de Comparsas. “La palabra comparsa sonaba en aquel entonces muy muy grande, un tema de mucha responsabilidad” (J. Valverde, comunicación personal, 16 de diciembre, 2022), afirma Ramiro Chiclla, uno de sus fundadores y quien es reconocido por las distintas generaciones de danzantes como el líder predilecto –aunque ahora no radica en Abancay, sino en la ciudad de Cusco–. En los siguientes meses se fueron incorporando otros amigos y conocidos que también eran danzantes, y empezaron a preparar un primer repertorio de danzas regionales que presentaron en la ciudad, en eventos de instituciones públicas y privadas de la ciudad y fiestas, así como en eventos en distritos aledaños a la ciudad. Desde este momento, Ramiro y sus colegas tenían claridad en que su propuesta sería presentar danzas novedosas y proponer innovaciones para hacer las danzas más estilizadas.

Ramiro, quien fungía de director e instructor, tenía experiencia previa como danzante e instructor de danza, ya que había pertenecido desde 1999 a una conocida y prestigiosa organización de danza en la ciudad, llamada Agrupación de Danzas Folklóricas Grau-Cotabambas. En este espacio adquirió el conocimiento sobre el liderazgo, la instrucción, la profesionalización y la organización económica necesarias para dirigir una agrupación de danza, y el desarrollo de una propuesta artística. En 2004 llegó a ser presidente de esta agrupación antes de retirarse ese mismo año. Además, en tiempos de carnavales, Grau-Cotabambas pasaba a convertirse en la comparsa Apurímac, la cual competía en el Concurso de Comparsas, y en este espacio Ramiro aprendió más sobre el Carnaval Abanquino y los estilos que ejecutaban las comparsas de aquellos años. En los años siguientes, perteneció a distintas agrupaciones y siguió trabajando como instructor independiente; conocido por su carisma, fue motivado por sus amigos y conocidos a formar una agrupación propia, ideas que se concretarían poco después con la fundación de “el Tusuy”.

En 2006, Ramiro fue invitado para preparar al grupo de danza de la Universidad Tecnológica de los Andes (UTEA) para su participación en el Concurso de Comparsas; este elenco era conocido por la calidad de sus presentaciones y su buen desempeño

en concursos. Con temor por el reto de asumir la enseñanza del carnaval, aceptó la propuesta y ganaron el primer puesto. Al año siguiente, cuando se encontraba trabajando como instructor del grupo de danza de la Universidad Micaela Bastidas de Apurímac (UNAMBA), le ofrecieron un puesto similar. Sin embargo, esta vez los integrantes de Tusuy Llaqta le propusieron participar como una comparsa, idea a la que luego de vacilar por el elevado costo de los trajes accedió. Es así que, desde su debut en el Concurso, plantearon la propuesta estética que los caracterizaría; “nos atrevimos a darle orden al carnaval”, afirma Ramiro.

Un relato recurrente entre los integrantes de distinta antigüedad es que tras esa primera performance Tusuy Llaqta fue duramente criticada por la forma en que zapateaban, pues se asemejaba al huaylarsh o al “zapateo de un caballo”, como decían los integrantes de las comparsas más antiguas, entre ellas Corazón Abanquino. Además, el hecho de que fueran una comparsa nueva y compuesta por una mayoría de jóvenes de entre 16 y 25 años, a diferencia de las comparsas más conocidas de entonces en las que los integrantes superaban los 30 años, generó críticas a su atrevimiento por introducir cambios a una “tradición” que “no conocían”, según cuenta Andrés, uno de los integrantes que estuvo presente en esa ocasión. No obstante, la propuesta fue evaluada positivamente y obtuvo un primer puesto, y el público, según cuentan Ramiro, Andrés y Emely, se encontraba contento porque veían algo nuevo, atractivo y respetuoso con la “tradición”. En los años siguientes, continuaron trabajando en su performance y “corrigiendo” aquello que generaba mayores conflictos, el zapateo principalmente, y se enfrentaron en el Concurso a las comparsas cuyo estilo había sido el predominante hasta el momento. Emely menciona lo siguiente sobre el rechazo de los cultores y danzantes mayores por su propuesta y sus triunfos:

Siempre ha habido esa crítica del tema del carnaval, de decir que teníamos padrinos, que nosotros pagábamos, que nuestros amigos trabajaban en la muni, que los alcaldes eran nuestros amigos. Critican eso y luego critican que con la misma coreografía ganamos todos los años. O sea, no cambiamos, pero ganamos con esos mismos coreografías [sic]. Luego, que nuestro carnaval es una danza. No es el carnaval, sino es danza. Porque hacemos coreografía, es una danza, no es carnaval. O sea, las coreografías, dicen, se dan solo en las danzas, no en el tema de las comparsas. Y así, o sea, son esas críticas que recibimos. (...) Pero yo digo si hacemos eso en realidad y no es el carnaval, ¿por qué ganamos, no? ¿por qué ganamos? (J. Valverde, comunicación personal, 17 de abril, 2022).

Poco después de ganar su primer Concurso, “salieron a buscar” concursos y festivales para mostrar su presentación, así como el repertorio de danzas regionales

que tenían: en los meses siguientes participaron en el Reventón del Carnaval en Tacna y en el festival de danzas folclóricas Raqchi en Tinta, Cusco. Obtuvieron el primer puesto en el Concurso de Comparsas en los años 2007, 2008, 2010, 2014, 2015, 2016, 2019 y 2020, 8 de los 15 años que participaron. Quedaron detrás del tercer puesto en 2009, 2012, 2013, 2014 y 2023, desde el punto de vista de Andrés, debido a incumplir una promesa a la patrona de la comparsa, la Virgen de Fátima. Y fueron descalificados en 2011 por usar instrumentos electroacústicos para el fondo musical y, penalizados –aunque obtuvieron un segundo puesto– en 2018 por exceder el tiempo de su participación. Asimismo, tuvieron tres participaciones en el festival de danzas del Pukllay de Andahuaylas; en 2011 ganaron el concurso nacional y en 2015 ganaron el concurso regional. Tuvieron dos presentaciones en el Festidanza de Arequipa en el 2012, la primera vez que participaba una comparsa abanquina, y en 2016. En el 2019, ganaron en los festivales Tik'apallana en Tambobamba, Apurímac, y Tupay de Ayacucho. Los diversos triunfos, y su innovadora y vistosa propuesta estética le brindaron a la comparsa prestigio en el circuito local y regional de danzantes. Desde 2013 han bailado carnavales solamente, pues la disponibilidad de tiempo de sus integrantes se ha reducido, pues se fueron insertando al mercado laboral.

Figura 16  
Fotografía de la delegación de Tusuy Llaqta en Arequipa en 2012



Fuente: Facebook Tusuy Llaqta.

La propuesta de Tusuy Llaqta se caracteriza por ser regular, técnica y “estilizada”; en palabras del fundador Ramiro, Andrés y los instructores, “le dimos orden al Carnaval Abanquino”. Según apuntan, las performances desarrolladas por las comparsas antiguas eran menos regulares, desincronizadas y repetitivas. Andrés reconstruye un recuerdo en el que, cuando era niño y veía a las comparsas pasar por la calle, no había una separación entre el canto y el zapateo como sucede ahora, sino era un desplazamiento en el que los danzantes cantaban y bailaban de manera poco definida y desordenada. De modo similar, Ramiro recuerda que una de las críticas que había escuchado cuando incentivaba la promoción del carnaval es que no era atractivo asistir a un concurso en el que todas las comparsas presentaran “lo mismo”. Es por ello que plantearon secuencias de movimientos definidos y parametrados por el conteo, cual danzas folclóricas –como me mencionó uno de los integrantes antiguos de Corazón Abanquino en una conversación informal–, así como la distribución de los danzantes en distintos grupos y en movimientos cuidadosamente planificados. Andrés afirma lo siguiente sobre estas participaciones:

Entonces, ya hay un orden ya. Incluso en las mismas coreografías. Antes lo único que veía pues era más vueltas vueltas vueltas [sic] en el árbol, una que otra figurita y listo, eso era el concurso de comparsas. En cambio, ahora es distinto pues. Como dicen pues, todo evoluciona, todo cambia, no todo puede ser como era años pasados y [en] el Carnaval también pasa eso (J. Valverde, comunicación personal, 19 de abril, 2022).

Los integrantes mayores en las entrevistas con Andrés y Emely, así como otros en conversaciones informales, atribuyen la autoría de su propuesta al fundador e instructor Ramiro, pues él era músico y danzante, y tenía una visión clara como danza folclórica tras su experiencia en la agrupación Grau-Cotabambas, además de ser un líder carismático y determinado. Según cuenta Andrés, la propuesta inicial tomaba como referente el zapateo del huaylarsh, pues Ramiro veía en este estilo una forma de zapateo atractiva y técnicamente bien desarrollada. De esta manera, reinterpretaron el zapateo del Carnaval Abanquino, que ya había ido adquiriendo su rol como aspecto característico por la generación anterior de danzantes, haciéndolo ahora más acentuado y esforzado físicamente. Como mencioné previamente, este cambio no fue bien recibido por los cultores más antiguos, entre los que se encontraban integrantes de Corazón Abanquino. Luego de su primera presentación, fueron “corrigiendo” el zapateo, sin terminar de ceder a su propuesta y, al mismo tiempo, esta forma de zapatear fue siendo asimilada por las demás comparsas.

Durante la observación participante de este trabajo, no me era posible distinguir diferencias notorias en la técnica que enseñaban los instructores de cada comparsa.

Las coreografías elaboradas por Tusuy Llaqta se caracterizan por tener una ejecución con bastante regularidad y sincronía, de modo que las y los danzantes hacen los desplazamientos dentro de los tiempos exactos pautados por los compases de la música. Ramiro, Andrés y Emely mencionan con aparente entusiasmo que sofisticaron el modo de hacer coreografías en el carnaval debido a que en sus distintas participaciones en el Concurso elaboraron nuevas y complejas como una ronda que se partía en cuatro fragmentos, los cuales giraban en un mismo sentido y con una ligera demora, de modo que podían entretrejerse durante el movimiento; o la figura de una paloma que movía las alas. Para lograr esto, como pude observar en los ensayos, los instructores plantean ejercicios para simular los movimientos y plantean técnicas para contar el número de pasos, establecer puntos de referencia con la música o detenerse para mirar a los demás danzantes. La metodología que utilizan es bastante lúdica, al parecer heredada del fundador Ramiro, quien es docente de educación primaria, y los danzantes parecen entusiasmarse de asumir los retos planteados por las propuestas coreográficas.

Figura 17

Disposición en el espacio diferenciada entre hombres y mujeres donde el ensayo según los pasos que se ensayan



Fuente: Archivo personal.

Las coreografías de esta agrupación por primera vez incluyeron a más de 10 parejas, que hasta su aparición había sido una suerte de acuerdo implícito, pues en su primer concurso participaron 17 parejas, y en el último, 36. Detrás de la introducción de más personas al escenario es posible hallar un criterio de espectacularidad que brinda la multitud de danzantes en simultáneo; pude escuchar de este criterio en reuniones de instructores y es posible ver que se ha buscado contrarrestarlo ya que en las bases de cada edición del Concurso han ido ajustando un límite de participantes en escena.

Es posible entender mejor las performances de Tusuy Llaqta dentro de la lógica concursiva, ya que, según las narrativas que elaboran sobre su trayectoria, iniciaron su existencia como comparsa para participar en el Concurso con el convencimiento de que podrían ganar con las características con las que habían desarrollado hasta entonces su repertorio de danzas regionales. Estas características eran el “ordenamiento” de la danza a través de la regularización de los pasos y la coreografía, así como con la introducción de rasgos que serían innovadores, en este caso el zapateo y los arreglos en la coreografía, así como cumpliendo con las características canonizadas del carnaval, la “elegancia” y la alegría”. Además, fue recurrente en todos mis interlocutores entrevistados el énfasis que hacen en la importancia de “*mejorar* año tras año” [el resaltado es mío] como parte de la trayectoria ideal a futuro de la comparsa.

También, la expectativa de la participación en el Concurso define las actividades principales de esta organización y la convocatoria de nuevos integrantes que garantizan su pervivencia en el tiempo. Los integrantes asimilan esta concepción sobre el carnaval y pude entender ello en una conversación informal que tuve con uno de ellos al inicio de unos los ensayos que forma parte la agrupación desde 2017 y que es también danzante de caporales, quien dijo que no asistía a la comparsa para “distraerse” haciendo nuevos amigos, pues consideraba que en los ensayos se debía ensayar concentrados para mejorar la danza y así en el concurso. Mencionó también que una de sus motivaciones para integrar a la comparsa era que esta tenía prestigio por los diversos triunfos que había tenido y que se sentía orgulloso de los nuevos reconocimientos que habían obtenido muchos de los años en los que había participado. Casi al finalizar la conversación, asumiendo que yo danzaría en la presentación final, me recomendó no faltar ni llegar tarde a ningún ensayo, porque me



podrían quitar mi lugar en la coreografía y no podría participar en el concurso, sino solamente en el pasacalle como “relleno”.

Un aspecto que produjo el rechazo de los cultores y danzantes mayores es que esta generación adoptó elementos de carnavales de otros territorios y, en la música, adaptaron canciones de reggaetón. Entre los cultores de mayor edad, entre ellos Lino y Fabián, criticaban, por ejemplo, la adopción de canciones cajamarquinas y la introducción de arreglos musicales comunes en los huaynos ayacuchanos. Asimismo, Andrés y Emely cuentan que en los descansos de los ensayos cuando cantaban empezaron a adaptar canciones de reggaetón al sonido del carnaval a modo de juego. Fruto de esta experimentación se incorporó al repertorio de la comparsa la siguiente adaptación de una conocida canción de reggaetón llamada “Casa sola” del artista Kale:

Varones:

*Esta noche esta noche tengo la casa solita  
para jugar los doscitos (sic) al papá y a la mamita*

Mujeres:

*Dime cholito si quieres conmigo hacer travesuras  
Después no salgas diciendo que la cosa no esta dura (resaltado propio)*

Otro ejemplo interesante de ver, es la composición de un carnaval basado en “Mueve el toto” de los cantantes Lore y Roque:

Varones:

*Mueve toto mueve toto mueve totodo tu cuerpo  
Sé que a ti te gusta se que a ti te encanta  
Baila chola canta no te hagas la santa*

Mujeres:

*Mira toto mira toto mira totodo mi cuerpo  
Sé que a ti te gusta porque estas a falta  
Dices no soy santa pero a ti te encanta*

Mis interlocutores de Tusuy Llaqta y los músicos de esta generación, como Justo y Germán, consideran que estos cambios propuestos por ellos son parte de las transformaciones que toda práctica expresiva tiene. Además, consideran que estas versiones hacen que la sonoridad del Carnaval Abanquino contemporáneo sea más alegre, divertida y “moderna”, y en su criterio no están dejando de respetar la esencia. Los nuevos integrantes de la comparsa reciben esta práctica de manera positiva, según comentaron en una conversación informal que tuve con ellos, pues les permiten sentir familiaridad por las referencias que tienen a la producción cultural contemporánea, y les hace sentir “entre jóvenes”.

Figura 18

Integrantes fundadores bromean y juegan en medio de una plenaria en la que dan indicaciones sobre los ensayos a los integrantes más jóvenes. El juego, según afirman, es parte del espíritu del carnaval.



Fuente: Archivo personal.

Además, esta generación permite la conexión entre esferas que, según algunos de los cultores más antiguos, eran definidas y diferentes entre sí, como lo “tradicional” y lo “moderno”, o el carnaval y otros géneros musicales. Los jóvenes integrantes transitan entre distintos intereses de manera fluida y parecen anteponer los estilos con marcadores de modernidad y urbanidad, como vimos que es el reggaetón o como podría ser la interpretación de carnavales con instrumentos eléctricos que hacen las agrupaciones Pachachaca y Song Wayras, o la que hace el grupo Entre Manos con la inclusión de instrumentos como el saxofón y arreglos de la música popular de los Andes del centro y sur peruanos. Aunque no de manera directa, estas preferencias nos permiten dar cuenta de la construcción conceptual que hacen de sí mismos, en relación con estilos musicales asociados en el entorno abanquino a la urbanidad y cómo se perciben como parte de una sociedad urbana interconectada con otras regiones y con el mundo.

El desarrollo de la propuesta de performance de Tusuy Llaqta ha requerido de la planificación de los ensayos de manera tenaz y consistente, y de la adquisición de una *gimnástica corporal* (Waquant, 1982) para afrontar la demanda de esfuerzo y coordinación físicos. La performance como la plantea esta comparsa requiere del

fortalecimiento del cuerpo –para lograr realizar, por ejemplo, el zapateo con los botines con taco puestos– y el desarrollo de movimientos que cumplan con el carácter de “elegancia” del Carnaval Abanquino. Este aspecto es transversal al trabajo de todas las comparsas, pero en Tusuy Llaqta es subrayado dentro del relato de éxito que construyen. Mis interlocutores que pertenecen a la comparsa por más de cinco años, coinciden en asegurar que los ensayos son exigentes y requieren de una gran disciplina para lograr componer presentaciones que ganen el Concurso; y, aunque algunos de ellos consideran que la preparación llega a ser extenuante debido a que ensayaban de madrugada o bajo la lluvia, resaltan la alegría que sienten al conseguir el triunfo. Mis interlocutores entrevistados perciben que la exigencia de sus ensayos es mayor que en las demás comparsas. Identifico que la exigencia física fue especialmente enfática con la primera promoción de danzantes, quienes ensayaban a lo largo del año y no solamente en la temporada de carnavales, pues presentaban su repertorio de danzas regionales en distintos escenarios de una manera semiprofesional. Emely, integrante desde 2014 cuenta lo siguiente:

Si falla uno, pues, todo se modifica, como si todo fallara. Ese compromiso hace que estés muy concentrado. Fue todo un proceso. Fue difícil. O sea, uno no llega sabiendo. Nadie llega bailando así perfecto. Uno siempre aprende. Los primeros años sí, tuve que aprender y creo que aprendí (J. Valverde, comunicación personal, 17 de abril, 2022).

Las narrativas que oí de los instructores en las reuniones de coordinación al iniciar o al finalizar los ensayos hablaban de esfuerzo, constancia y meritocracia, pues es a través del esfuerzo sostenido e incorporado en forma de la ejecución correcta de los pasos, *gimnástica corporal* (Waquant, 1982), que los danzantes logran ganar parte de, si no todo, su prestigio. Los instructores, que generalmente son integrantes de la primera promoción de danzantes, afirmaban que hay integrantes nuevos que son “troncos” cuando ingresan a la comparsa, pero que con práctica esforzada y constante logran mejorar tanto que pueden ser seleccionados siendo nuevos para participar en el Concurso, un lugar que está reservado para los mejores danzantes. En esas reuniones, representantes de la junta directiva hacían énfasis en que no se permitiría que los integrantes antiguos asistan solamente a los últimos ensayos y reclamen un lugar en la coreografía, sino que priorizarían participación de aquellos que sean constantes y responsables; sin embargo, según me comentaron algunos integrantes medianamente antiguos en conversaciones informales, esta condición es cumplida siempre y cuando logren completar la cantidad de danzantes requerida en la

coreografía. Los integrantes nuevos son instruidos al menos las primeras dos semanas en aprender a zapatear, para lo cual hacen ejercicios con mnemotécnicas para recordar el patrón del zapateo, así como ejercicios para hacer movimientos más fluidos y no saltar en el cambio de pies. Las siguientes semanas son instruidos para aprender las canciones y las últimas dos, en integrarse a la coreografía.

Por otra parte, la organización de la comparsa y la metodología de trabajo en la enseñanza se correlacionan con la producción de un carnaval estilizado y abierto a las innovaciones. A diferencia de Corazón Abanquino, una característica que identifican mis interlocutores de Tusuy Llaqta es que la organización es liderada por jóvenes, entre integrantes de la primera promoción –entre 30 y 35 años– y otros más jóvenes que se fueron incorporando en los años posteriores. Si bien tienen el respaldo de integrantes adultos y adultos mayores, quienes son generalmente familiares de los integrantes, estos no tienen un rol en la toma de decisiones y la dirección de la comparsa, sino como músicos, cantantes, y apoyo logístico. En algunos casos, según me explican los integrantes mayores en una conversación grupal informal, los integrantes mayores les dan sugerencias para “corregir” las performances, pues ellos “saben cómo es el carnaval”; y, aunque sus aportes son valorados y respetados, no toman las decisiones finales sobre la incorporación de los cambios en la interpretación final, pues estas son tomadas de manera grupal en reuniones de coordinación y son perfeccionadas en los ensayos. Si bien promueven y aceptan las sugerencias de todos los integrantes, es el grupo de integrantes más antiguos y de instructores que elaboran las performances de manera activa. Un hecho que me pareció bastante elocuente al respecto fue la invitación que hicieron los organizadores para que los nuevos integrantes compusieran canciones para incorporarlas al repertorio; en contraste, en la comparsa Corazón Abanquino, este rol está reservado para los músicos más antiguos que son versados en la “tradición”. Considero que el control que tienen los jóvenes sobre la performance final les permite innovar y experimentar con cambios de una manera más flexible, en comparación a la dinámica observada en el caso de Corazón Abanquino.

Me fue posible observar en los ensayos que esta comparsa brinda una enseñanza lúdica y metódica. Los instructores guían con palmas para marcar los tiempos, mnemotécnicas para saber la cantidad de golpes –como “tupapá-tumamá” para enseñar los tiempos de los golpes del zapateo– o tocan las melodías en la quena

para indicar cambios o movimientos en específico. Usan conteos para calcular el tiempo exacto de la duración de movimientos y desplazamientos, así como para indicar cambios en las canciones. Asimismo, el desarrollo de las sesiones de ensayo es antecedido por un momento de “calentamiento”, en el cual se forma una ronda con todos los integrantes y se propone ejercicios de estiramiento, cuyo mando va rotando entre los distintos instructores e integrantes. Uno de los aportes más resaltantes en su metodología de enseñanza, que finalmente se filtraría en la propuesta de performance y, según Ramiro, en la de todas las demás comparsas, es el desarrollo del “requiebre”. Este es un paso que es ejecutado en medio de dos estrofas, momento en el que normalmente los músicos ejecutan una melodía de un compás en la quena. Empieza dando un paso con el pie izquierdo y luego disminuye la velocidad de la ejecución para que así los danzantes inicien un zapateo sincronizado en la siguiente estrofa. La aplicación de estas técnicas se deriva del criterio de “ordenar”, regularizar y estilizar el carnaval, y, en particular, el “requiebre” estableció un nuevo paradigma, pues lograba sincronizar un zapateo que por su contundencia tiende al “desorden”.

Figura 19  
Ensayo de coordinación a la melodía ejecutada por la quena



Fuente: Archivo personal.

Figura 20

Integrante de mediana antigüedad dirige ensayo del zapateo femenino con los brazos cruzados en la espalda para lograr que el torso permanezca erguido y estático



Fuente: Archivo personal.

Las jerarquías dentro de la comparsa se articulan en torno a la antigüedad y, principalmente, al grado de involucramiento de sus integrantes, como es posible ver en la organización de los ensayos y las presentaciones. Integrantes de distintas promociones de danzantes y sin una aparente distinción de género conforman la Junta Directiva y las comisiones que se hacen cargo de los distintos aspectos requeridos para conformar una organización eficiente y exigente para lograr resultados favorables en el Concurso. Ambas son elegidas cada año, aunque en la edición que observé esto no se cumplió debido a la paralización causada por la pandemia; además, según mencionó Emely, los integrantes más antiguos suelen participar, si no como integrantes de la junta, como apoyo debido a la experiencia que tienen en la organización de la comparsa. Particularmente, la figura del fundador Ramiro es respetada y admirada por los distintos integrantes, pues le atribuyen la trayectoria de éxitos de la comparsa, por su determinación y carisma, y la creación de la propuesta que los caracteriza. Ramiro no radica en la ciudad de Abancay sino en la ciudad de Cusco, pero aún forma parte de la organización en tanto asiste a los ensayos finales para brindar sugerencias y cambios a la coreografía. En un par de conversaciones con los integrantes más antiguos, relataban que Ramiro llegó a hacer cambios radicales

faltando días para el Concurso, cambios que fueron rechazados por los instructores pero que, según interpretan quienes narran, fueron determinantes para los triunfos de esos años. En las interacciones informales, en los descansos de los ensayos y en las reuniones recreativas, el trato tiende a ser horizontal y fraterno, caracterizado por el uso de humor.

Las actividades de la comparsa son autogestionadas, pues, como vimos en el capítulo anterior, las comparsas no suelen contar con respaldo institucional alguno, con la excepción de las comparsas universitarias. Los ingresos son recolectados de los premios y reconocimientos que obtienen en los concursos y festivales, y actividades como polladas y truchadas. Estos ingresos son utilizados principalmente para el alquiler del local de ensayo, las bebidas (agua, mate y caña) y la cena-bautizo que se realiza luego del Concurso; Andrés me comentó que, en los primeros años, estos fondos también servían para poder pagar el alquiler de los trajes de las y los danzantes que no contaban con recursos. También, colectan montos menores con el cobro de tardanzas, que asciende a cinco soles por tardanza y es registrado en un cuaderno para garantizar la transparencia. En la siguiente cita, Emely resalta la importancia de la autogestión en la trayectoria y el logro de objetivos de la comparsa:

La característica principal era el gusto que todos compartían todos por hacer algo que nos llena de mucha alegría. Y lo hemos hecho a pesar de que no tengamos las condiciones tal vez favorables, como un apoyo institucional o nada, todo por nuestros propios medios. Si había que hacer una actividad, una pollada, una truchada, la hacíamos pues, ¿no? Todo por recaudar dinero para algo en común, que era la participación en algún lugar, en algún viaje y eso. La característica era que la juventud creo, ¿no? y la emoción, y el estar ahí tan comprometidos sin ninguna preocupación más que cantar y bailar (J. Valverde, comunicación personal, 19 de abril, 2022).

Tusuy Llaqta, según explica Andrés, ha tenido la iniciativa de integrar a todas las demás comparsas pues, según la visión que afirma compartir con sus colegas, la competencia solo sucede “dentro de la cancha”. En este sentido, una de las iniciativas que materializaron fue la organización del campeonato de comparsas desde 2016, en el cual participan las distintas comparsas para jugar fútbol, básquet, vóley y gimkanas; la actividad finaliza con una fiesta en la que las distintas comparsas comparten un espacio y comparten bebidas alcohólicas. Las interacciones con los integrantes de otras comparsas son aparentemente horizontales y fraternas, y un sentido de competencia lúdica aflora al momento de definir a los ganadores del campeonato.

Figura 21  
Elementos pedagógicos-lúdicos en el calentamiento previo al ensayo



Fuente: Archivo personal.

Figura 22  
Integrante de mediana antigüedad enseña el gesto de beber chicha de jora para acompañar mímicamente las canciones que se cantan mientras se baila.



Fuente: Archivo personal.



Por otro lado, el método de trabajo de la comparsa se articuló con una economía política y con la integración a las redes sociales de la ciudad. Los primeros años de la agrupación hasta antes de 2013, Tusuy Llaqta se desarrolló ejecutando las distintas danzas regionales que tenía en su repertorio, especialmente los danzantes de las primeras promociones. Ejecutaban por contrato y de manera semiprofesional dichas danzas para presentaciones en aniversarios institucionales y festivales; ensayaban disciplinada y sostenidamente a lo largo del año, las danzas eran cuidadosamente preparadas, y Ramiro manejaba una negociación de las tarifas que, según cuenta, había aprendido de sus maestros de la agrupación Grau-Cotabambas. Al momento de aceptar un contrato, tomaban como referencia de pago mínimo la subvención del alquiler de los trajes. Sobre ello, esperaban un pago de al menos 20 soles por pareja, y, en ocasiones, dependiendo del alcance del evento y de su presupuesto, podían llegar a cobrar entre 30 y 50 soles por pareja. Las ganancias eran netas para los danzantes y Ramiro obtenía sus ingresos del alquiler de los trajes, pues le pertenecían a él. También, en algunas ocasiones, hacían un intercambio, pues la agrupación brindaba sus servicios artísticos y a cambio pedían que les cedieran el uso de espacios para ensayar.

Este nivel de especialización en la danza permitió a los danzantes desenvolverse en paralelo como instructores, modelo que, como veremos en el capítulo siguiente, es característico de las agrupaciones de danzas folclóricas en el entorno abanquino. Desempeñaban dicho rol de instructores en instituciones públicas y educativas, las cuales los requerían para festivales, aniversarios u otros días de fiestas. Esta labor, sumada a la de danzantes semiprofesionales, permitía que los jóvenes integrantes obtuvieran ingresos, que utilizaban para sus estudios y gastos personales. A pesar de que la faceta de agrupación folclórica de Tusuy Llaqta se suspendió en 2013, debido a que los danzantes ingresaban al mercado laboral de las profesiones que habían estudiado y no disponían de tiempo, la agrupación marcó una pauta en esta dimensión, pues muchos de sus integrantes han seguido trabajando como instructores, llegando a ser respetados en el rubro e incluso a ser contratados como jurados de concursos. Este reconocimiento está asociado al prestigio que ganó la comparsa y la valoración de su propuesta estética. La siguiente cita de Andrés resume su sentir sobre estos aspectos:

Yo creo que es un grupo muy bonito, muy bonito porque nos ha ayudado en todo. Hasta yo creo que en parte de nuestra formación como personas, como profesionales.

Nos ha abierto las puertas para muchas cosas, hasta para poder ganar algo de dinero, porque nosotros ensayábamos danzas como te dije, ¿no?, pero a la vez nos volvíamos instructores de danzas. Entonces, nos pusimos a enseñar y eso te daba tu billete. Si enseñabas a colegios, te sacabas en dos semanas tus 800, hasta tus 1000 soles. Tenías que saber a qué colegio apuntar, sobre todo los particulares. Eso te ayuda, te ayuda mucho, ¿no? Yo feliz (J. Valverde, comunicación personal, 19 de abril, 2022).

Ser parte de la Junta Directiva o de alguna comisión de la comparsa permite a los integrantes involucrados adquirir conocimiento sobre negociación y gestión, y conocer de cerca a los distintos actores institucionales de la ciudad con los que deben de mediar para ejercer sus actividades artísticas. Asimismo, conocer personas dentro de la comparsa es una forma de construir redes, *networking* en palabras de Andrés, pues “puede que [alguna vez] necesites la ayuda de un profesional” y lo encuentres entre esas personas, especialmente con las que se ha compartido experiencias, como explicó en una de las reuniones posteriores a un ensayo. A continuación mencionó, en un tono aparentemente persuasivo para incentivar las interacciones entre integrantes nuevos, que varios de los integrantes antiguos eran profesionales, abogados, contadores, profesores, entre otros.

En la convocatoria de nuevos integrantes en 2023, asistieron 60 postulantes nuevos, principalmente jóvenes de entre 16 y 24 años, de las cuales la mayoría eran mujeres. Los integrantes medianamente antiguos, quienes normalmente forman parte de la organización tienen entre 25 y 35 años, y muchos de ellos aún danzan. Los integrantes más antiguos son el fundador Ramiro, colegas suyos con los que fundó la comparsa y personas de más de 50 años, quienes se fueron integrando como músicos o cantantes, debido a que tenían familiares más jóvenes que integraban la comparsa. La convocatoria fue abierta, pero pude observar que la mayoría de integrantes llegaban en grupos de amigos, o conocidos de espacios educativos y laborales, según pude indagar en conversaciones informales durante los ensayos. Afirman que preferían asistir con alguien conocido para no sentir incomodidad, debido a que pensaban que se trataría de un espacio exigente por el tipo de zapateo que tiene el carnaval y en el que no sería fácil adaptarse. Contaban también que les parecía agradable que el ambiente fuera principalmente conformado por jóvenes. De manera adicional, así como en Corazón Abanquino, son parte de la comparsa las y los niños hijos, nietos y sobrinos de los integrantes, quienes son parte del denominado “semillero” de futuros bailarines.

Los perfiles socioeconómicos de las primeras promociones de danzantes se caracterizan por ser jóvenes estudiantes de educación superior universitaria, y migrantes de primera y segunda generación. Actualmente se encuentran ejerciendo sus profesiones en el aparato estatal y el sector privado, pero al iniciar su trayectoria dentro de la comparsa se encontraban cursando los primeros ciclos de la universidad y tenían entre 15 y 19 años. De acuerdo a una conversación grupal informal que tuve con los integrantes antiguos, la mayoría de integrantes descendía de familias de distritos aledaños a la ciudad y eran la primera generación que había nacido en esta; asimismo, señalaron que un porcentaje menor provenía de las provincias de Aymaraes, Grau y Antabamba, y que se encontraba en la ciudad por motivos de estudios. Esta generación de jóvenes se condice con los procesos descritos en el capítulo dos, en tanto descendientes de migrantes menos acomodados que la *primera generación* de los centros poblados aledaños a la ciudad y las provincias que mantienen una mayor conexión vial con la ciudad, y una generación que tenía acceso a distintas oportunidades de educación superior universitaria. No obstante, no me fue posible determinar si las causas de sus movimientos migratorios estuvieron solamente motivadas por el acceso a mejor educación o si hubo una motivación impulsada por la violencia u otros eventos.

En un intento de establecer un patrón respecto a la atribución de marcadores étnico-raciales a partir de la observación, y las entrevistas y conversaciones informales con mis interlocutores, observo que la mayoría de integrantes, la cual es también la primera generación de sus familias que creció en la ciudad, no habla quechua. En un porcentaje menor, quienes crecieron en espacios rurales o en la ciudad al cuidado de sus abuelos de origen rural sí hablan esta lengua. Pude constatar esta afirmación tras observar que en los ensayos el proceso de aprendizaje de las canciones en quechua era dificultoso para la mayoría de integrantes, pero había un porcentaje menor que tenía mayor facilidad para hacerlo. En este espacio pude observar también que entre los integrantes hay una constante lectura de los marcadores étnico-raciales, pues en uno de esos ensayos, cuando el instructor notó que la mayoría no podían memorizar las letras en quechua, se acercó a uno de los nuevos, quien parecía tener un marcador relacionado a su color de piel y la ropa que vestía, y le dijo con aparente naturalidad “Tú sí sabes hablar quechua, ¿no?”.

Mis interlocutores reconocieron la experiencia de discriminación que vivió la comparsa durante los primeros años de su trayectoria debido a que eran considerados unos intrusos por proponer cambios en la forma de ejecutar el carnaval, aspecto que me fue narrado en una conversación informal por una integrante de las primeras promociones y ahora inactiva en la comparsa. Cuenta que “la gente de las comparsas antiguas hablaba” refiriéndose despectivamente a los integrantes de la Tusuy Llaqta como “cholos” y “maqtas”, y apelando al origen rural de muchos, señalándolos como “quesos”, insulto que refiere al supuesto olor que tienen los migrantes que provienen de zonas rurales, en particular de las localidades que se encuentran a mayor altitud. Estas confrontaciones eran en ocasiones directas, como cuando les gritaban en multitudes en los pasacalles y el Concurso, e indirectas cuando les hacían saber por medio de “chismes” y “habladurías”. Emely considera que estas actitudes se habrían debido a un intento por parte de las comparsas antiguas por “demostrar más categoría, más nivel”. Sin embargo, mis interlocutores entrevistados, coincidieron en afirmar que estas experiencias se enmarcaban en un sentido de competitividad, como podemos ver en la siguiente cita de Andrés:

Nunca nos hemos sentido discriminados. Por el contrario, nos sentíamos especiales porque eso hacía de que estos grupos o las demás comparsas tenían esa pica o esa cólera porque nosotros tratábamos de cambiar o modernizar un poco el tema del carnaval. Entonces hemos sido criticados muchas veces, pero eso no nos ha hecho sentir menos porque teníamos algo que nos respaldaba y eso era los resultados de los concursos. Tonces, yo me sentiría mal o nos sentiríamos mal si no hubiera resultado alguno, ¿no? Ahí sí eso nos incomodaría, nos molestaría, nos haría sentir mal. No había forma de hacernos sentir mal; no había forma de sentirnos discriminados; por el contrario, ese cambio que tenía de iniciativa en ese caso nuestro profesor nos hacía sentir pues más carnavaleros que cualquier otro grupo; como te digo, nuestro respaldo era los resultados en el concurso de comparsas (J. Valverde, comunicación personal, 19 de abril, 2022).

Emely, por su parte, sostuvo que “siempre van a mirar al que intenta resaltar” y hace énfasis en que la jerarquía étnico-racial a la que refieren sus agresores no se corresponde más con la realidad, pues considera que ahora Tusuy Llaqta es un “referente” en danza a nivel nacional, equiparando dicha jerarquía con el prestigio que ganaron a través de su propuesta de performance del Carnaval Abanquino. Considera, además, que las diferencias entre grupos han estado desapareciendo y que en futuro no existirán, pues con el tiempo el prestigio de los apellidos que estaba presente en las comparsas antiguas se irá diluyendo.

En la conversación grupal informal que tuve con los integrantes antiguos de la comparsa, mencionaron las afrentas provenían de las comparsas cuyos miembros se autoidentificaban como “abanquinos netos”. Se articulaban en discursos que posicionaban a los integrantes de la joven comparsa como carentes de “tradición” y, por tanto, del conocimiento para ejecutar correctamente el Carnaval Abanquino. La carencia de “tradición”, según me explicaron, se vinculaba al hecho de que la comparsa no era conformada por familias de “abanquinos netos”, de apellidos conocidos en la ciudad; Tusuy Llaqta “éramos una familia, ¿no? y los demás ya eran full *chicos* (J. Valverde, comunicación personal, 24 de abril, 2022). Entonces, no veníamos desde atrás. Entonces, sí nos decían que no éramos, que nosotros como que no teníamos raíz. Simplemente era porque éramos jóvenes; la comparsa también fue joven” [el resaltado es mío]. No obstante, también añaden que los integrantes de las comparsas antiguas se molestaban porque ellos habían tenido que pagar “derecho de piso”, en particular pensando en el caso de la comparsa Apurímac de la agrupación Grau-Cotabambas, que era conocida por su prestigio y jerarquía, lo que resultaba en que sus danzantes solían tener más de 30 años, pues antes habrían sido considerado muy jóvenes e inexpertos.

Efectivamente la comparsa fue ganando prestigio debido a su propuesta de performance y logró posicionarse como una de las comparsas más conocidas de la ciudad; sin embargo, su proceso de legitimación como abanquinos también habría estado acompañado por los procesos económicos y sociales que sucedían en paralelo en el contexto abanquino. En sus inicios, los integrantes fueron discriminados y calificados como intrusos en una “tradición” que desconocían y no les pertenecía, y en ese momento estos jóvenes eran aún estudiantes y no contaban con el *capital simbólico* y *social* que les facilitaría su galardonada propuesta de performance y su vinculación con distintas instituciones respectivamente.

La mayoría de mis interlocutores entrevistados y con quienes tuve conversaciones informales señalaban haber pertenecido a colegios que a inicios del presente siglo eran vinculados entonces en las ideologías locales a un menor estatus económico y social (por ejemplo, Aurora Inés Tejada, Francisco Bolognesi, César Vallejo), afirmación que dialoga con lo hallado en la investigación de Reid (2008), y eran etiquetados de manera jerárquica con categorías étnico-raciales de manera despectiva. El crecimiento del prestigio de la comparsa coincide con la adquisición de

estatus a través de la danza en el Concurso y los festivales, pero también con la adquisición del *capital simbólico* que les habría brindado la educación superior y su inserción al mercado laboral local, en reemplazo de la *primera generación* de migrantes-danzantes. De esta manera, esta *segunda generación* legitimó su abanquinidad en términos económicos y simbólicos.

Figura 23

Integrantes nuevos practican el aspecto mímico que acompaña las canciones durante el baile.



Fuente: Archivo personal.

Figura 24

Danzantes mujeres aprenden la secuencia de pasos y movimientos por imitación a una de las integrantes mayores



Fuente: Archivo personal.

Este proceso también explica por qué los integrantes más recientes poseen un perfil distinto, ya que se han incorporado a una comparsa que goza de prestigio y cuenta con una fuerte organización, pero también son jóvenes que han crecido en un entorno urbano distinto al que conocieron sus mayores, debido al crecimiento económico de la ciudad y la ampliación de los medios masivos de comunicación. Algunos de los danzantes de promociones recientes pertenecen a colegios que han sido vinculados a grupos de poder y prestigio (por ejemplo, Santa Rosa y La Salle); asimismo, el crecimiento de la ciudad ha conducido a que los colegios antes menos prestigiosos se convirtieran en espacios más demandados y exclusivos. Tampoco hallé en las narrativas de mis interlocutores más jóvenes la sensación de discriminación o señalamiento por ser intrusos en el carnaval. Por el contrario, me fue frecuente encontrar expectativas de los nuevos integrantes por “conectar” con una “identidad local”, debido a su desconocimiento del quechua o su socialización urbana.

En las narrativas de mis interlocutores de esta comparsa, está presente continuamente la valoración de lo “auténtico”, generalmente vinculado a lo “indígena”. Sin embargo, como vimos, la mayoría de integrantes de la comparsa no habla quechua, lo reconocen y, en una de las reuniones posteriores a los ensayos, uno de los instructores mencionó que tenían como meta para el año siguiente cantar todas sus canciones en quechua, a lo que asintieron los demás integrantes antiguos presentes. Al reconocer su desconocimiento de la lengua quechua y, por tanto, su desconexión con lo “auténtico”, sus gestos faciales y corporales parecían expresar insatisfacción, y era explícito por sus narrativas el modo remediarlo era estableciendo una meta que implicaba la difusión total de esta lengua. Como veremos en el sexto capítulo, la relación entre lo “auténtico” y la “elegancia” de la performance contemporánea del Carnaval Abanquino es un espacio de tensiones y negociaciones.

En convivencia con estas narrativas, los integrantes de la comparsa, especialmente los varones de las primeras promociones, tenían un código de humor en que utilizaban categorías étnico-raciales para referirse entre sí burlescamente, normalmente las asociadas a lo que las ideologías de raza consideran como inferior, lo “indio”. En los descansos de los ensayos o en espacios de recreación del campeonato, se llamaban entre sí exclamando “oe, indio”, “maqta”, “campesino”, entre otras. Del mismo modo, imitaban en un tono quejoso el acento y el “motoseo” de las mujeres quechuahablantes bilingües, o hacían referencias a lugares rurales, como

Cachora o Huanipaca, distritos rurales de la provincia, u otros espacios rurales inventados como “Maqtaspata”. Si bien muchos de estos integrantes reconocen las dinámicas de jerarquización y discriminación étnico-racial, y apelan a este sentido del humor ácido como válido y propio del carnaval, Reid (2007, pp. 75-76) citando a Callirgos (1993), nos permite pensar que el chiste es un “espacio privilegiado” en que se pueden comunicar las creencias y estructuras mentales sin ser castigados social o legalmente. Recordemos que el racismo en el Perú es una idea hegemónica porque es aparentemente silenciada en muchos aspectos, pero que es así como persiste (De la Cadena, 2004).

La masculinidad es performada en torno a lo que mis interlocutores parecen entender por carnaval, el humor, la alegría y la inversión del orden. El tópico de la homosexualidad masculina es explorado de manera continua en las interacciones a modo de chistes homofóbicas, imitaciones e insultos satíricos, o aproximaciones físicas al cuerpo de otros hombres, en particular a los hombros, la cintura y los glúteos, mientras dicen con voces disforzadas expresiones como “¡ay papacito!”, “hola, guapo”, entre otros. Según me han narrado en conversaciones informales algunos de los integrantes antiguos, es en el bautizo donde la masculinidad de los nuevos integrantes es “puesta a prueba” pues son maquillados y travestidos, y “violados” teatralmente con la rotura de su ropa interior al ser jalada por los integrantes varones. Si bien hay un bautizo dirigido a las nuevas integrantes mujeres, no tiene un componente de homosexualidad y, según cuentan estos mismos interlocutores, consiste en una pelea entre mujeres con barro, agua y harina.

Tanto la homosexualidad como otras disidencias no son tratadas más allá de la burla, y más bien enfatizan la división de género que tiene el Carnaval Abanquino en su performance. Otra de las dimensiones en las que la masculinidad se expresa en Tusuy Llaqta es en las interacciones que tienen los varones de la primera promoción de danzantes, quienes, durante la fiesta de bautizo, se ponen apodos de carácter sexual a las mujeres coetáneas a ellos, que refieren a la promiscuidad, la infidelidad, la potencia sexual, entre otros. La forma como expresan estos apelativos tiene una forma teatral en que con la entonación y fuerza de la voz aparentan picardía. Además, en la conversación grupal que tuvimos con los integrantes antiguos, mencionaron que en los viajes que hacían a festivales y eventos en otras ciudades, los varones solían “robar besos” a las mujeres danzantes de otras comparsas y agrupaciones cuando les



invitaban a bailar en el *cacharpari*, una fiesta posterior a los eventos. La incidencia de esta actitud entre las danzantes mujeres parece haber sido menos frecuente o inexistente, ya que no hallé referencias al respecto.

Según comentan mis distintos interlocutores, el surgimiento de “amores carnavales” es común y sucede principalmente cuando dos integrantes jóvenes recién se conocen. Generalmente, se trata de una relación que se desarrolla durante el tiempo de carnavales; en conversaciones informales con los integrantes en los ensayos, aseguraban que cada año hay “al menos” una “parejita”. En la opinión de Emely, estos son asuntos personales y no deberían influir en el desarrollo de las actividades de la comparsa, la cual se centra en el desarrollo de una coreografía competitiva para presentar en el Concurso, afirmación que se condice con la propuesta de performance, estilizada y disciplinada, que tiene la comparsa. No obstante, no todos los “amores” surgidos en la comparsa son temporales ni son percibidos como distractores para las actividades de esta, pues se han formado también relaciones sólidas de las que han llegado a surgir nuevas familias y muchas de las parejas han surgido de la primera promoción de danzantes, quienes dirigen la organización de la comparsa.

Desde 2018, los integrantes de Tusuy Llaqta organizan yunzas y para el 2023 llevaron a cabo una tercera edición –pues entre 2020 y 2022 no pudieron realizarla por las restricciones impuestas por la pandemia–. Emely cuenta que, en una reunión que tuvieron al finalizar el Concurso de 2017, uno de los integrantes propuso recrear la yunza debido a que “es parte de la costumbre de Abancay”, idea que fue recibida con entusiasmo y apoyo de los integrantes mayores. Esta no era la primera vez que homenajeaban los elementos “originales” del Carnaval Abanquino, pues ya lo habían hecho en su segunda participación en el Concurso de Comparsas, cuando simulaban el juego de los contrapuntos de canto y el juego de carnavales con cáscaras de huevo rellenas con agua entintada y harina que había antes de 1960. En el sexto capítulo revisamos a más detalle el rol que tienen las simulaciones, pero en el caso de esta comparsa parece revelar el interés que tienen por legitimar su propuesta de performance vinculada a lo que se entiende como parte de la “tradición auténtica”, además de ser un espacio más para la recreación e integración de sus integrantes.

Recapitulando, Tusuy Llaqta es una comparsa de baile cuyas características socioeconómicas identifiqué como propias de la *segunda generación* de migrantes-

danzantes, en relación a sus trayectorias migratorias y las transformaciones de la ciudad de Abancay. Inició como una comparsa joven y provocadora debido a su innovadora propuesta de performance, y generó el rechazo de los cultores más antiguos, quienes los señalaron por ser intrusos en una “tradición” de la que no tenían conocimiento ni una vinculación de parentesco o “identidad”. No obstante, esta propuesta tuvo un diálogo con las iniciativas de promoción del Carnaval Abanquino, impulsadas por la Municipalidad Provincial, la Dirección Regional de Cultura, Economía y Turismo, y el Patronato, por lo que su singular estilización adquirió popularidad y prestigio. Esta propuesta estableció un hito para el desarrollo de nuevas propuestas de Carnaval Abanquino y de danzas folclóricas en la localidad.



## Capítulo 5: Hatun Sonqo: El folclor para revalorar

¡Chaychallaraq!  
 ¡Kunanchallaraq!  
 ¡Hatun Sonqo!  
 ¡Ahachanwanraq!  
 ¡Tragunchanwanraq!  
 ¡Hawanpiraq!  
 ¡Uhunpiraq!  
 ¡Pampachapirac!  
 ¡Qarachampirac!  
 ¡Solterachus!  
 ¡Viudachus!

(Adaptación del carnaval de Uripa de Rikchariy Llaqta)

Hatun Sonqo (*Gran Corazón*) es una agrupación de danzas folclóricas formada en la ciudad de Abancay en 2020 compuesta por jóvenes, en su mayoría migrantes de primera y segunda generación, estudiantes y trabajadores de entre 13 y 25 años, perfiles que coinciden con lo que denomino la *tercera generación de migrantes-danzantes*. Los integrantes de esta agrupación realizan interpretaciones de diversas danzas de la región de Apurímac, investigando a cerca de sus contextos de origen y tecnificando sus pasos con cuidado de no “tergiversarlas”. Actualmente la agrupación es miembro de la Asociación de Agrupaciones Folklóricas de Abancay –en adelante, la Asociación–, una alianza de organizaciones culturales que organizan festivales y concursos de danza que tienen una importante convocatoria en el ámbito de la producción cultural de la ciudad, y en cuyo circuito despliegan una serie de actividades y estrategias económico-políticas para garantizar la sostenibilidad en sus labores.

Hatun Sonqo se formó por iniciativa de la profesora Liz Huamaní, experimentada danzante e instructora de danzas folclóricas, tras separarse de Llaqta Tarpuy, una conocida y prestigiosa agrupación donde había trabajado como instructora auxiliar desde su fundación diez años atrás. Su retiro se produjo debido a que fue imputada de incumplir un acuerdo del estatuto de Llaqta Tarpuy, el cual no permitía a los integrantes colaborar con las comparsas carnavalescas fuera de su temporada correspondiente, entre enero y marzo, pues interfería en los ensayos y las actividades propios de la agrupación, según me narró Camila, una de las integrantes de la primera promoción de la agrupación. La profesora Liz junto a otros integrantes

habían colaborado con la comparsa de la Universidad Micaela Bastidas de Apurímac en una presentación fuera de la temporada señalada. Esta acusación generó malestar en Liz, pues le exigieron apartarse temporalmente de sus actividades en esa agrupación, sin tomar en cuenta su trayectoria y méritos, ni que se encontraba en sus primeros años de maternidad. Por este motivo, hacia abril de 2020 anunció su retiro. Un grupo de integrantes con los que tenía mayor familiaridad se comprometieron a que si la instructora Liz formaba una nueva agrupación ellos le respaldarían. El 8 de agosto, de 2020 se reunieron cinco integrantes y, firmando un acta, dieron el inicio a Hatun Sonqo. Debido a las restricciones de movilidad en ese periodo, no fue sino hasta mediados de 2021 que realizaron sus primeras presentaciones.

Según la descripción en su página oficial de Facebook, Hatun Sonqo tiene el “objetivo, el compromiso y la motivación constante de preservar, conservar y difundir nuestra cultura viva” (Hatun Sonqo Perú, s.f.) y, según me explicó la fundadora Liz en una entrevista, a través de la promoción de las prácticas expresivas los jóvenes participantes pueden abrazar sus “raíces culturales” y alejarse de las drogas u otros vicios. Las actividades de la agrupación giran en torno a la participación en concursos y festivales organizados por la Asociación, para lo cual preparan interpretaciones de danzas de la región ensayando de manera sostenida a lo largo del año. Si bien esta agrupación no ejecuta el Carnaval Abanquino como parte de su repertorio del modo que hacen las comparsas actualmente, muchos de sus integrantes participan como danzantes de apoyo en distintas comparsas de la ciudad. Para los fines del análisis de esta presente investigación, remarco las narrativas que tienen del Carnaval Abanquino en relación con las danzas rurales carnavalescas de la provincia de Abancay, agrupadas dentro de la etiqueta de Carnaval Campesino, y el desarrollo estético de las danzas folclóricas.

La instructora Liz, natural de Curasco, en la provincia de Grau, la “capital folclórica de Apurímac”, cumple un rol central para la agrupación. Ella es la integrante de mayor edad, con 27 años, y quien posee más experiencia, pues se desempeña como instructora de danza desde los 14 años. Con el apoyo de una junta directiva conformada por los jóvenes integrantes, conduce la instrucción en los ensayos, las actividades recreativas y logísticas, y realiza gestiones en coordinación con la Asociación y otras instancias organizativas, todo mientras se encarga de la crianza de su hija de 6 años. En conversaciones informales con los integrantes, dicen que Liz

tiene un carácter firme y fraternal, dirige las labores del grupo y es muy exigente en el desarrollo de las interpretaciones. Ella también instruye sobre las performances de la agrupación y considera como ejes de su trabajo la investigación, la preservación y la promoción de las danzas de la región.

Liz cumple también un rol importante en la Asociación, pues ella fue una de sus impulsoras en 2020, en paralelo al inicio de Hatun Sonqo. Distintos actores promovieron esta iniciativa para dinamizar el circuito de danzas folclóricas –en especial luego de la dura recesión que supuso la pandemia para el sector artístico– y tener una plataforma a través de la cual poder proponer eventos a las autoridades locales, frente a su “abandono” de las actividades culturales. En los festivales y concursos que la Asociación organiza a lo largo del año, sus miembros están comprometidos a participar como danzantes y cumpliendo roles rotativos en la gestión de los espacios, la publicidad, la seguridad, la limpieza, entre otros. Estos eventos generan una economía-política que involucra, además, a otros actores como gestores culturales, músicos, arrendadores de trajes, comerciantes y más. Estas actividades se articulan con una narrativa en la que buscan “revalorar” y promover “nuestras costumbres y tradiciones”, según me explica Liz, y estos criterios guían las producciones culturales que realizan. Y, aunque la conformación de esta organización manifiesta un proyecto en común, hay una clara competencia entre todos los grupos. Pertenecen a la Asociación las siguientes siete agrupaciones: Costumbres Apurímac, Raíces, Virgen de las Mercedes, Rikchariy Wayna, Todas las Sangres, Llaqta Tarpuy, Tusuy Pacha y Hatun Sonqo; en concordancia con el ideal de revalorización, más de la mitad llevan nombres en quechua.

Figura 25

La instructora y líder de la agrupación Liz da indicaciones y motiva a los integrantes antes de ingresar el escenario a bailar.



Fuente: Archivo personal.

Hatun Sonqo propone la interpretación de danzas de los distintos distritos y provincias de la región, cuyas versiones compuestas siguiendo los criterios de preservación y promoción. Liz sostiene que es importante trabajar en las expresiones dancísticas de Apurímac –y no las de otras regiones como Bolivia, o las modernas como el reggaetón, *break dance* o el *kpop*– pues los jóvenes las miraban con rechazo y las calificaban como “ignorantes” y “mediocres”, rasgos que, como veremos en el sexto capítulo, son parte de la idea de *indianidad* (De la Cadena, 2004). De esta manera, aspira a “despertar la identidad cultural” y el “amor por su tierra” de los niños y jóvenes, pues a través de la danza, y su carácter corporal y lúdico, pueden hacerlo más fácilmente. El público de esta y las otras agrupaciones de la Asociación está compuesto, además de los familiares de los danzantes, de migrantes establecidos en la ciudad que aprecian la realización de este tipo de eventos.

Para el desarrollo de las interpretaciones, la instructora Liz indaga por expresiones que considera “auténticas” y que no hayan sido trabajadas con anterioridad; en otros casos, interpreta danzas ya elaboradas por agrupaciones de las provincias, a quienes piden permiso para reproducir sus interpretaciones, como la que hicieron del carnaval de Uripa trabajado por Rikchariy Llaqta, que tuvo la oportunidad de bailar. Los criterios de “revaloración” y promoción dialogan con el sentido de

competencia que caracteriza el entorno de las agrupaciones de danza folclórica, ya que, como pude ver en mi observación de campo y me lo mencionó la instructora Liz, los directores de las agrupaciones prefieren no ejecutar danzas que hayan sido interpretadas por otras agrupaciones y tienen preferencia por algunas otras que son más llamativas por su complejidad, parafernalia, uso de trajes y sonoridad. Asimismo, a juicio de Liz, algunos de ellos infringen los criterios con el afán de generar una mayor “vistosidad” de sus presentaciones, ya que añaden elementos que no tienen las danzas originalmente (como el uso del talco en las entradas), insertan elementos de danzas de distintos contextos festivos o de distintos territorios (como “guapeos” o elementos de los trajes y la parafernalia), añadir piruetas, entre otros. Liz considera esto como algo negativo, pues es una “tergiversación” de la “tradición” y porque, si en un concurso o festival los jurados o el público identifican las modificaciones, pueden ser descalificados.

Las investigaciones que realiza Liz, así como muchos de los instructores de la Asociación, tienen un carácter etnográfico y consisten en observaciones de campo al contexto geográfico, las actividades económicas, las características de la temporada del año, las festividades y las prácticas dancísticas. Ella, así como otros instructores, entrevista a cultores, danzantes y las personas más antiguas, “los netos”, así como a las agrupaciones de la zona; y revisa archivos fotográficos y videográficos disponibles en plataformas como Facebook y YouTube. Así, recoge los elementos “reales” que luego serán utilizados en las interpretaciones de manera más estilizada y tecnicada, y elaboran textos cortos que son leídos al inicio de las presentaciones para contextualizar las danzas y brindar breves explicaciones de sus orígenes y motivaciones. Además, estas investigaciones sirven a los jurados para realizar juicios basados en evidencia. La instructora Liz me contó que la Asociación le solicitó realizar una monografía de Soccos, una nueva danza que se encontraba preparando al momento del trabajo de campo, para que en el documento incluyera detalles de la ejecución y las características del contexto en el que es ejecutada, para en base a ello calificar la participación de las agrupaciones en los festivales y concursos.

Este modo de trabajo parece tener un origen en lo desarrollado por los neoindianistas cusqueños de los 40's, pues usan las técnicas y discursos etnográficos para validar sus propuestas artísticas que *deben* de remitir a lo “auténtico” para demostrar que lo que hacen tiene un sustento empírico; también, el tono con el que

generan estas narrativas hace énfasis en la “revaloración” (De la Cadena, 2004). No obstante, el quehacer de mis interlocutores también tiene una particularidad autoetnográfica, pues muchas de estas reconstrucciones son elaboradas sobre prácticas de los lugares de origen de los integrantes de la agrupación, y los informantes a quienes consultan son sus padres, tíos y abuelos. Pero, si bien elaboran una narrativa cuidadosa de no “alterar” las prácticas, esta se yuxtapone a la necesidad de hacer adaptaciones –similares a las “depuraciones” neoindianistas– que permitan llevar las danzas a concursos y tener el potencial de ganar; estas adaptaciones incluyen la homogeneización de los trajes y pasos, la elaboración de coreografías simétricas, la grabación profesional de la música –aunque esto no implique prescindir de la contratación de músicos en vivo–, entre otros. Este proceso conlleva a la estabilización de algunas características de las danzas y la creación de cánones, que luego son asumidos como “auténticos”, fijos y pretenden ser estáticos.

El desarrollo de cada danza requiere un trabajo diligente para ser ejecutada de manera “correcta”, según estime la instructora Liz en un equilibrio entre conservar la “autenticidad” –normalmente lo vinculado a lo rural y lo agrícola– y hacer una presentación resaltante. La performance que hacen generalmente incluye la interpretación de canciones en quechua con un estilo particular de canto y realizando gestos con todo el cuerpo, lo cual la instructora exige que los danzantes aprendan bien, brindándoles transcripciones y grabaciones de audio que comparte en un grupo de WhatsApp. Asimismo, buscan representar cabalmente la canción dentro de su contexto y en ese sentido, por ejemplo, los pasos son trabajados en los ensayos para que simulen correctamente las acciones de las que las canciones hablan, como segar el trigo, hundir la *chaquitacla* en la tierra, recoger agua, lanzar semillas, entre otros. Asimismo, en los ensayos de Hatun Sonqo y en los festivales en los que participaban las demás agrupaciones, me fue posible observar que los pasos característicos de estas danzas, en particular de los carnavales, eran representados como enérgicos y su estilización se basa en la rudeza de los movimientos de las extremidades, giros rápidos y los saltos continuos, características que como observa Mendoza (2001) también están presentes en las danzas folclóricas de San Jerónimo, Cusco, como rasgos que se asocian a lo auténticamente rural. Es posible matizar este punto de vista revisando la siguiente cita, en la que la instructora Liz explica que existen varios géneros y estilos distintos de ejecutar las danzas folclóricas rurales:



Hay danzas que necesitan que uno realmente se [sic] más delicado, que tenga un poco más de, no sé, elegancia al bailar, como hay otras que no, y que no se pueden juntar; no puede pasar. Una danza agrícola, con una danza religiosa, con una danza costumbrista, un carnaval son cosas, son géneros muy muy diferentes. Y que a veces mucha gente comete el error de juntar (J. Valverde, comunicación personal, 15 de mayo, 2022).

Por otra parte, existe un nivel de estilización de la danza tolerable y ampliamente aceptado, el cual contempla la regularización y sincronía de los pasos, de modo que sean ejecutados de manera homogénea por los distintos danzantes, así como la simetría de las coreografías y la expresividad de los danzantes que deben de expresar naturalidad en sus movimientos a través del balanceo al andar. Pude observar esto en los concursos y los criterios de evaluación, que contemplaban explícitamente estos aspectos; en uno de los ensayos, cuando un grupo de integrantes revisaba la grabación de una presentación suya y se enorgullecían de haber hecho una ronda tan circular; cuando en la preparación de una de las danzas modificaron un paso que simulaba el gesto de usar una lampa para que fuera más fluido y permitiera encajar en un compás el desplazamiento para la coreografía; o cuando la profesora exigía a las mujeres que aparenten mayor feminidad y al mismo tiempo énfasis en sus movimientos. Más allá de estos elementos de base, los criterios pueden ser discutidos según el criterio de cada instructor. En opinión de la instructora Liz, la sofisticación desmedida de los pasos, la coreografía, los trajes u otros es negativa pues implica “distorsión” y lo adecuado sería ser lo más fieles posible a las expresiones originales, si es que algo como eso es posible realizar. Considera que para incluir cambios se debería consultar a “los netos” y a los más antiguos, pero reconoce que en muchos casos estos mismos impulsan esas sofisticaciones con el fin de hacer más atractivas las expresiones de sus lugares. Por ejemplo, señala el caso del carnaval de Lambrama de la variedad del valle, el cual, en pro de la sofisticación, han empezado a adoptar rasgos del Carnaval Abanquino, como su forma de zapateo, sus posturas erguidas y el “orden” de sus coreografías, lo que le quita su “esencia”, sus rasgos “auténticos” que le conferirían su valor.

Existe un espacio de negociación entre la “autenticidad” y la tecnificación en la utilería que es utilizada por las agrupaciones a modo de trajes y parafernalia. Los trajes son proveídos por arrendadores semiespecializados, quienes, en alianza con los instructores, proveen trajes que tengan un costo asequible y cumplan con los requerimientos de la “autenticidad”. Los trajes suelen contener elementos elaborados

con tocuyo y bayeta, así como sombreros de lana y ojotas, componentes que en la danza son índices de ruralidad (Mendoza, 2001). Algunos conjuntos de trajes incluyen versiones accesorias de *llicllas*, *huaracas* o *seqollos*<sup>2</sup> que son más pequeñas, y de materiales parecidos a los originales. No obstante, según me comentó un instructor de una de las agrupaciones de la Asociación en una conversación informal, para que los trajes tengan un costo accesible, son mandados a hacer en el emporio textil de Gamarra, en Lima, donde los costos de producción son abaratados, ya que la mano de obra de los confeccionistas tiene un menor precio, y usan poliéster u otras telas baratas para algunos de los elementos.

Figura 26  
Interpretación de una danza ayacuchana para una presentación contratada en un ruedo taurino



Fuente: Archivo personal.

---

<sup>2</sup> Las *llicllas* son mantas que suelen utilizar en la espalda a modo de abrigo las mujeres de comunidades rurales en los Andes. Pueden ser utilizadas también a modo de morrales para poder cargar a los bebés y objetos. Las *huaracas* son hondas elaboradas en base a sogas de lana. Los *seqollos* son látigos, también elaborados en base a sogas de lana, que pueden tener partes de cuero y plástico para infligir mayor daño o hacer sonidos.

Figura 27

Integrantes de Hatun Sonqo ensayando pasos de manera sincronizada en una ronda



Fuente: Archivo personal.

Cuando dancé y me entregaron el traje que utilizaría, pude comprobar esta afirmación, pues la camisa y el pantalón que aparentaban ser de lana eran de una mezcla de algodón y poliéster; las costuras y la confección de los detalles eran bastante simple e incluían trozos de tela de polipropileno. Estas características le permitían que el traje sea barato y a la vez funcional para la danza, pues permitían elasticidad y una mejor ventilación del cuerpo. Para compensar estos atributos industriales, los integrantes de Hatun Sonqo organizaban comisiones para reunir *chala* (tallos frescos de maíz), enredaderas, telas de sacos de verduras, flores, entre otros elementos que requiriera cada danza, para incluirlos como accesorios del traje. Pero a la vez, hacían algunas modificaciones para sumar vistosidad a la performance, como cuando los integrantes de Hatun Sonqo amarraban a la punta de los *seqollos* una bolsa plástica para que cuando hicieran un azote en el aire sonara como un latigazo o disparo en la simulación de enfrentamientos que incluía la representación del carnaval de Uripa.

En la interpretación del Carnaval Abanquino por parte de las agrupaciones de la Asociación, la discusión sobre la distinción de lo “auténtico” y lo “tergiversado” toma como punto partida el canon establecido por el Patronato —el organismo encargado de la preservación de las características “auténticas” del carnaval—, aspecto que nos

lleva a examinar el límite de estos conceptos. En el primer festival organizado por la Asociación al que pude asistir, denominado Festival del Carnaval Apurimeño, pude observar que la indumentaria que utilizaban los danzantes de una agrupación que interpretó la variante abanquina del carnaval respondía a los parámetros impuestos tras la patrimonialización de esta, la versión más estilizada. Era interesante observar que, más allá de cumplir con el uso de las prendas y los materiales establecidos y a diferencia de las otras danzas de origen rural, utilizaban un profuso maquillaje en los ojos como parte del atuendo. Fue más llamativa la respuesta que tuve al preguntar a un grupo de danzantes de Hatun Sonqo si consideraban que este arreglo cosmético era parte traje; respondieron que sí, pues se trataba de un traje de gala. Esta apreciación coincide con la que tienen algunos integrantes de Hatun Sonqo, quienes me comentaron sobre la admiración que tienen hacia esta variedad de danza por la “delicadeza” que implica ejecutar su forma de zapatear y el cuidado que se debe de tener al usar los botines con taco, “elegancia” de sus pasos en posiciones erguidas y el refinamiento de su traje. Siendo así, en este punto me permito plantearnos algunas preguntas sobre la naturaleza de la producción de las danzas folclóricas y el Carnaval Abanquino que veremos en el sexto capítulo: ¿qué versión es la “auténtica” en un proceso de continuas transformaciones? ¿hasta qué punto es posible criticar la propuesta canonizada de esta variedad desde el rol de una agrupación folclórica?

La ejecución de las danzas, con sus distintivos movimientos de las extremidades y saltos, requiere del buen acondicionamiento físico de los danzantes, que logran gracias al ensayo permanente. Hatun Sonqo tiene ensayos interdiario todo el año de una a dos horas en cada sesión. Cerca a la fecha de alguna presentación, el cronograma de ensayos pasa a ser diario y cada sesión puede llegar a extenderse más, pues deben de pulir detalles de la presentación, así como arreglar la vestimenta y la escenografía. Luego de cada presentación, descansan unos días o una semana entera. La edad de los jóvenes les brinda desenvoltura física y el hecho de que muchos de ellos son estudiantes les permite tener tiempo para participar de manera frecuente; además, suelen ser comprometidos y constantes, pues ensayan a pesar de las condiciones climáticas y los feriados. Por su parte, la instructora Liz es exigente con la asistencia y la puntualidad; quienes tienen muchas tardanzas o faltan en ocasiones seguidas, deben conversar con ella y justificarse, comúnmente por motivos familiares, de estudio o trabajo. Es importante apuntar que existe una gran rotación

de integrantes o estos tienen participaciones intermitentes. Del total de 72 integrantes, la mitad aproximadamente tiene una participación permanente, de acuerdo a lo observado en campo y conversado en entrevistas y conversaciones informales.

Una forma sutil de jerarquización entre los miembros de Hatun Sonqo se sustenta en la habilidad para bailar. En el tiempo que realicé las observaciones de campo, identifiqué a tres jóvenes varones y dos mujeres que destacaban entre el resto por sus movimientos esforzados, atléticos y pulidos en la danza. Durante los ensayos, estos jóvenes eran tomados como referentes y eran reconocidos por la instructora al ser colocados en las partes más visibles de la coreografía. Al mismo tiempo, su posición destacada generaba tensiones, pues ante sus faltas o el desacato de las indicaciones, la instructora Liz se enfrentaba también a la susceptibilidad en caso les amonestara, ya que, como advertí en un caso, podía conducir a que el danzante dejara de asistir o advirtiera un posible retiro. Por ello, la profesora manejaba con cautela la situación y en las reuniones al finalizar los ensayos brindaba indicaciones generales refiriéndose a estos casos. Unos de estos se resolvió con la renuncia del joven integrante, quien argumentaba que la instructora no valoraba su desempeño y lo humillaba por sus llamadas de atención frente a todos los integrantes. La instructora consideraba que el joven era soberbio e indisciplinado. Estas tensiones se generan por el riesgo que supone para la agrupación perder integrantes que tienen un buen desempeño en un contexto de continua competencia con las demás agrupaciones de la Asociación. Hay un tránsito frecuente de miembros entre distintas agrupaciones y, como advierte la instructora Liz, los integrantes piensan que serán bien recibidos en otras agrupaciones por su talento. Esta situación revela que, además de las cualidades en el baile propiamente, la antigüedad y el prestigio ganados dentro de cada agrupación son criterios de jerarquización. Además, cada agrupación tiene valores y normas de interacción distintos, por lo que caracterizan a algunas de las más antiguas y notorias como más rigurosas y que imponen duras represalias a quienes faltan a sus normas, como castigos y expulsión.

Figura 28  
Presentación de Hatun Sonqo en un festival autogestionado de carnavales de Apurímac en el barrio de Bancapata en la ciudad de Abancay



Fuente: Archivo personal.

Figura 29  
Jóvenes mujeres ensayando una danza ayacuchana para una presentación contratada



Fuente: Archivo personal.

El sentido de competencia marca la relación entre las agrupaciones, que, si bien son aliadas, compiten continuamente por el reconocimiento dentro de su circuito. El reconocimiento de cada agrupación se funda en realizar presentaciones bien ejecutadas según criterios de “autenticidad” y estilización, y la preparación de danzas

nuevas. Según observé, son elementos disputados el acceso a las canciones grabadas que sirven de base para las interpretaciones, pues algunas son inéditas y requieren de la investigación y negociación con sus compositores; y el acceso al alquiler de trajes de “primer uso”, los cuales son hechos a pedido para presentaciones especiales que prepara cada agrupación. En ese sentido, una de las mayores amenazas es la revelación de los planes y acuerdos dentro de la agrupación, pues esto podría conducir a que las otras busquen acceder antes a los elementos disputados o sabotear el acceso a estos. Por estos motivos, hay una continua alerta frente a posibles espías o traidores, quienes podrían revelar los planes. En las reuniones, la instructora Liz era enfática en señalar a los integrantes que no conversaran sobre los planes o acuerdos de la agrupación con nadie, para no filtrar esa información accidentalmente, o que no asistieran a los ensayos de otras agrupaciones ni siquiera a observar para no ser acusados de espías. Con el mismo fin, se mantenía en comunicación con todos los participantes para conocer sus motivaciones dentro de la comparsa y hacía “limpiezas” del grupo de WhatsApp.

En las narrativas de la instructora Liz, reafirmadas por los distintos integrantes, destacaban su capacidad para superar las dificultades que tenían como una naciente agrupación frente a las distintas se saboteo que realizaban las otras agrupaciones contra ellos, en particular Llaqta Tarpuy, al parecer por la desavenencia que habían tenido con el retiro de Liz. Tal era el sentido de amenaza que en una ocasión la instructora contó durante un ensayo que había soñado que una de las integrantes de la junta directiva había revelado a otra agrupación un plan especial que tenía Hatun Sonqo y que esa misma integrante le advirtió en su sueño que se “llevaría” a todos los integrantes a la otra agrupación. Durante mi participación en campo, escuché que Llaqta Tarpuy interfería en la contratación de músicos o que mandaba espías a los ensayos para conocer los proyectos de Hatun Sonqo. A pesar de esto, la instructora y los integrantes de la agrupación continuaban firmemente con su proyecto, lo que se resume en una frase que la instructora Liz dijo tras desvelar uno de estos sabotajes: “Si hoy día me destruyen y me ven llorar, mañana estaré más fuerte y dispuesta a vencer”. Y articulaban esto reafirmando su compromiso y su “amor al arte”, así como la importancia de la “lealtad”.

Otra de las características de la agrupación es la autogestión interna y de coordinación con las otras agrupaciones de la Asociación. Su sostén económico y

logístico depende de las comisiones que delegan entre los integrantes, y de los ingresos obtenidos en los festivales y concursos que organizan y/o en los que participan. Las comisiones están encargadas de cubrir distintas tareas en los eventos que organiza la Asociación. Estas comisiones se encargan de reunir elementos de los trajes y la parafernalia que usarán en sus presentaciones, pero también organizan las actividades recreativas como, por ejemplo, paseos en que se distribuyen la preparación de alimentos y bebidas, la organización de las actividades deportivas, el transporte, entre otros.

Los ingresos de la taquilla de los concursos y festivales organizados por la Asociación son repartidos entre las agrupaciones, pero cada agrupación también participa en otros eventos que tienen lugar incluso fuera de la ciudad. Según mi observación, Hatun Sonqo utiliza sus ingresos para retroalimentar las actividades de la agrupación, como el pago del alquiler de trajes y el transporte para participar en más eventos y generar nuevos ingresos, así como para comprar buzos-uniforme o para organizar eventos celebratorios luego de las presentaciones. No consideran una remuneración para la instructora Liz. Ella se sustenta por su trabajo como instructora en instituciones educativas, y se permite apoyarse de la agrupación para que los danzantes la apoyen en la instrucción o como danzantes de apoyo en las presentaciones de las instituciones educativas. Esta dinámica, complementada con las actividades de la Asociación, le permite mantenerse en actividad continuamente a pesar de la displicencia de las autoridades locales. Además, generan un circuito productivo que involucra a otros actores, como músicos, arrendadores de trajes, propietarios de equipos de sonido, comerciantes de golosinas, entre otros.

Liz incentiva a participar a los integrantes de Hatun Sonqo que tienen habilidades para la enseñanza como instructores de danza. Para entender el origen de esta sucesión de roles, podemos remitirnos a lo visto en el caso del fundador de Tusuy Llaqta, quien adquirió el conocimiento para la instrucción y el liderazgo de la agrupación Grau-Cotabambas, y que a la vez formó a distintos instructores que llegaron a obtener reconocimiento en el circuito folclórico apurimeño. De manera análoga, la instructora Liz perteneció a la agrupación folclórica Las Américas, donde aprendió de cinco directores muy respetados sobre la instrucción, el liderazgo y la propuesta de performance que materializa en Hatun Sonqo. En una entrevista que tuve con ella, mencionó que uno de sus anhelos era que la agrupación dé lugar a la



formación de al menos dos nuevos instructores, pues considera que esta dedicación permitiría a los jóvenes tener un respaldo económico que les podría permitir educarse y ser independientes:

Yo me he podido autoeducar bajo el arte. Yo no he estudiado, porque yo he estudiado la carrera de Hotelería y Turismo, y muy fuera de ello yo no he estudiado para ser profesora de educación física y danzas, que también hay una carrera hoy por hoy. Recién estoy estudiando para ser docente de educación artística. Pero a mí el talento me nació de pequeña. He podido pisar una ciudad que ha sido Lima. A Lima yo llegué a conocer bailando junto a profesores pequeña. Y hoy por hoy me pongo a pensar cuántas cosas podrían cambiar en tantos chicos que la sociedad está muy trágico [sic], que tú los miras y te dices ¡ay! Qué pasa si mañana los ves no sé igual en el mundo del alcohol o envidados a cualquier cosa, del cual no pueden salir. Y por qué no orientarlos de otra manera. Entonces yo trato de seguir con esto y lograr que varios chicos lleguen a ser instructores de danza. Yo hice mi primera prueba con el salón de mi hermana, me acuerdo, cuando yo estaba en tercer grado de secundaria. Yo fui y me ofrecí, no les voy a cobrar y me dieron en sencillitos mi propina de cincuenta soles. Me acuerdo en pura moneditas [sic], en una bolsita, una mamita me dio eso y ese año ganamos el concurso. Mi primera vez enseñando hemos ganado el concurso. Ese ha sido el mayor impulso de verlos a mis alumnos cantar y bailar y a la vez que me daba un apoyo que esas fechas yo necesitaba. Ya tener esa propina cuánto me ayudó. Como te decía yo me autoeduqué. Ese es mi trabajo. Hace poco yo les mencioné que yo quiero que de acá [de la agrupación] salga al menos un instructor y así hacer una cadena. ¿Vas viendo? Y así hacer que el cariño por la cultura sea más fuerte que el amor por el alcohol, por los vicios, por cualquier otra cosa que hay (J. Valverde, comunicación personal, 15 de mayo, 2022).

No obstante, la otra cara de la moneda es que la multiplicación de instructores dentro de las agrupaciones, provoca tensiones que suelen terminar en la formación de nuevas agrupaciones y el aumento de la sensación de competitividad. A pesar de ello, las motivaciones por apoyar a los jóvenes que la instructora percibe como vulnerables parece ser más importante.

Los integrantes que conforman la agrupación son principalmente jóvenes de entre 13 y 25 años, y la mayoría son estudiantes del nivel secundario, de academias preuniversitarias o prepoliciales, o se encuentran iniciando la educación superior en institutos o en las universidades de la ciudad. Un porcentaje menor de ellos son trabajadores de los sectores de servicios y construcción, que desempeñan en paralelo a sus estudios o a tiempo completo. Camila y Mariana, mis interlocutoras entrevistadas, empezaron a trabajar desde los 16 y 18 años en el sector de servicios. Algunos de los integrantes llegaron a la agrupación porque Liz había sido su instructora en sus colegios o instituciones, o porque habían pertenecido a otras agrupaciones de la Asociación. Otra parte llegó a la agrupación por invitación de familiares, amigos y conocidos; reforzando esta forma de convocatoria, la instructora

y los miembros de la junta directiva instan a los integrantes a continuar invitando a más personas. De otro modo, las y los jóvenes se enteran de las convocatorias gracias a las publicaciones que hace la agrupación en Facebook y TikTok. Estos en su mayoría son jóvenes migrantes por estudios o trabajo, y declararon que se habían integrado a la agrupación para poder tener momentos de recreación y conocer a nuevas personas en la ciudad. En general, la motivación de los integrantes es su gusto por las danzas folclóricas y por encontrar en la agrupación un espacio de esparcimiento.

La agrupación no cuenta con la participación directa de las familias de los integrantes, como sí sucede en las comparsas, pero, según pude observar, debido a que una gran parte de los integrantes son menores de edad, sus madres y hermanos se comunican con la instructora Liz, observan los ensayos y recogen a los jóvenes integrantes; asimismo, participan como espectadores en las presentaciones. Esta participación no parece ser frecuente y, según Camila, una de las integrantes más antiguas, se debe a la carga de trabajo de sus familiares y a la ausencia de los padres. En una conversación informal con dos de los integrantes, consideraban que la instructora Liz era una segunda madre ya que les preguntaba cómo estaban y les motivaba a seguir participando; comentaban también que sus madres compartían esta percepción, pues la agrupación en la dirección de Liz les brindaba un espacio seguro de recreación. En conversaciones informales con integrantes mujeres y en las entrevistas con Camila y Mariana, mencionaban que bailar les ayudaba a hablar con sus madres y abuelas sobre sus orígenes y las prácticas que tenían en sus “pueblos”, lo que les motivaba a abrazar la dimensión rural de sus identidades, que, como veremos a continuación, ha solido ser silenciada en su experiencia urbana.

Gran parte de los jóvenes integrantes comparte un rasgo común en tanto son migrantes rurales de primera y segunda generación, es decir, sus padres y sus parientes, o ellos migraron a la ciudad del campo en los últimos 30 años. De acuerdo a lo que pude constatar, generalmente la motivación de su migración se debe a los estudios o la búsqueda de mejores condiciones de trabajo. Proceden de centros poblados circundantes a la ciudad, a otros distritos de la provincia y principalmente de las provincias de Aymaraes, Grau y Antabamba, y sus padres tienen ocupaciones múltiples como trabajadores agrícolas o mineros, obreros de construcción civil, transportistas o comerciantes. Los jóvenes, de manera similar a sus padres, poseen

patrones movilidad multilateral entre sus hogares rurales, la ciudad de Abancay y otros lugares, pues realizan viajes en temporada de vacaciones y fiestas, y en momentos de actividad agrícola, como el cultivo, el recultivo y la cosecha. Algunos también realizan viajes temporales a otros lugares fuera de la región para trabajar como obreros, trabajadores agroindustriales, trabajadoras domésticas, meseros/as, ayudantes de cocina, atención en tiendas, entre otros empleos.

La instructora Liz ve en ellos vulnerabilidades por ser migrantes y los considera susceptibles a incurrir en vicios como la drogadicción, la ludopatía, la pornografía u otros, por lo que considera que la agrupación tiene un rol protector al brindarles un espacio seguro de recreo y formación. Además, Liz subrayaba en varias de las reuniones las posibilidades que brinda la comparsa para el aprendizaje de aptitudes que les permitirían desenvolverse en el medio urbano, como la responsabilidad, la puntualidad y la “proactividad” –el entusiasmo en el trabajo–, y conseguir el rol de danzante-instructor que permite cierta autonomía económica y la posibilidad de autoeducarse.

Los jóvenes integrantes no se identifican con las etiquetas de “indígena” o “migrante”, pero sí reconocen su procedencia rural y la de sus compañeros de agrupación. De acuerdo a las declaraciones de mis interlocutores y a lo observado durante mi trabajo de campo, la mayoría tiene como lengua materna el quechua o la puede entender debido a su origen rural o por haber crecido con sus abuelos. Es por eso que el aprendizaje de las canciones en esta lengua para las danzas que preparan es rápido y fácil. Es por tener el quechua como lengua materna que su castellano tiene un acento que es sutilmente diferente al de los habitantes urbanos o migrantes establecidos por mayor tiempo. Mis interlocutoras Camila y Mariana reportan haber vivido directa o indirectamente experiencias de discriminación en las que estaban envueltos estos marcadores de etnicidad; me explicaron que el uso del quechua en el habla y en la música, particularmente, en el huayno, es objeto de rechazo y burla en diferentes espacios, como la calle, los centros educativos u otros espacios de encuentro con personas “bien vestidas” o “blanconas”, quienes pudieran ejercer esta violencia. El sentir de estas experiencias es sintetizado elocuentemente de Mariana:

No es como que lo tratan de decirte [*sic*] «¡Ay! Este que este», sino con los gestos, con no querer hablarte. Bueno, si viene alguien de otro lugar, tú normal pues, es parte, pero no hay eso. Se nota la forma como otras personas no quieren ni que les toquen, ni que se les acerquen (...) Pero es notorio pues obviamente, alguien que te vea de

esa manera o algo. La otra persona también se siente mal y al notar eso [el rechazo] –al menos yo siento eso– te sientes mal (J. Valverde, comunicación personal, 08 de enero, 2023).

Al mismo tiempo que los integrantes de la agrupación llevan consigo estos marcadores lingüísticos, despliegan otros registros asociados a la urbanidad, tales como castellano formal y respetuoso, o, de otro modo, un registro coloquial que incluye el uso de expresiones como “causa”, “asu mare”, fragmentos de canciones de rap, entre otras. Según vi, estos usos eran aplicados especialmente entre los varones, quienes, además, ejercían una vigilancia del lenguaje que, aunque a veces en tono de broma, se burlaban cuando alguien hablaba con interferencias del bilingüismo con un “habla bien oe”. En concordancia con lo visto por Oliart (2011) en los jóvenes migrantes rurales en Huamanga, considero que este tránsito entre registros está vinculado a un intento de apropiarse a la cultura urbana para desvincularse, al menos momentáneamente, de marcadores de etnicidad que son objeto de discriminación.

Dentro del ambiente de la agrupación, los jóvenes parecen sentirse cómodos, pues expresan desenvoltura, seguridad y alegría, a través de interacciones horizontales, juegos y bromas, y, por supuesto, baile. Siguiendo el argumento de Oliart (2011), se encuentran en un espacio en el que comparten un perfil sociocultural y se perciben como semejantes, y al mismo tiempo porque así validan su proceso de adaptación a la ciudad. La siguiente cita de Mariana permite ver cómo la pertenencia a este tipo de espacios es un ambiente que brinda comodidad:

De mi parte no [he sentido discriminación], no he sentido hasta ahora (...) No me tocó porque creo que me involucro con gente que son también, no sé, como yo pues, con tu entorno más o menos. ¿Para qué salirte un poco más?, porque la verdad es que a mí no me gusta mucho eso (...) O sea, si tú estás en un círculo de personas que son de tu misma pensar, de tu mismo actuar y todo eso, te sientes cómoda. Pero salte un poco, vete un poco ya a otras personas que no le gusta compartir ese tipo de cosas es distinto. Entonces, evito evito, no sé por qué (...) [Prefiero a] personas que les guste el arte, bailar, música, cantar, que toquen instrumentos, que sean personas, o sea liberales (J. Valverde, comunicación personal, 08 de enero, 2023).

Aunque estos jóvenes migrantes construyen un espacio para sentirse cómodos y seguros, no son ajenos a usar estereotipos étnico-raciales, como pude observar en algunas interacciones en los ensayos, en las que, si no callaban, se burlaban de las interferencias lingüísticas, acentos y la forma de hablar; o en los *stickers* que usaban en el grupo de WhatsApp, que repetían esas mismas burlas o referían a la apariencia física. En una ocasión que mandaron de manera seguida tres *stickers* del rostro del

personaje paródico de la Paisana Jacinta, denunciado en diversas ocasiones por sus connotaciones racistas.

Las interacciones entre hombres y mujeres son y aparentemente horizontales. Por un lado, la masculinidad de los jóvenes estaba caracterizada por bromas astutas y mordaces que se hacían entre ellos y a las mujeres de la agrupación continuamente. Algunos de ellos mostraban resistencias frente a la instructora Liz con dichas bromas. En otros momentos, expresaban su masculinidad en las competencias al ejecutar pasos físicamente exigentes o en las demostraciones de latigazos al aire con las huaracas ocupando gran parte del espacio físico de ensayo. Si bien no todos los varones participaban directamente de estas dinámicas, las consentían participando como espectadores activos que aplaudían y hacían comentarios. Por su parte, las mujeres ocupan un espacio menor y tendían a conversar en grupos de amigas.

No obstante, también identifiqué una aparente transformación y cuestionamiento de las ideologías dominantes de género, probablemente en correlación a la exposición de los jóvenes a producción cultural local y global que transmite estas ideas. Una de las canciones que llamó más mi atención fue *Quién te dijo eso* de la banda Fragancias de Chumbivilcas, en cuyo coro repite la frase “los varones nunca lloran, ¿quién te dijo eso?”. Este era coreado con mucho énfasis por mis jóvenes interlocutores. De modo similar, la libertad de relacionamiento romántico de las mujeres no era mal vista y más bien las y los jóvenes bromeaban con este tópico, como cuando coreaban los versos “yo te di mi corazón, te entregué mi corazón, sin saber que era una anticuchera” de Porfirio Ayvar. En ambientes festivos o en momentos previos a las presentaciones “para calentar”, el consumo de bebidas alcohólicas, como la chicha, cañazo, la cerveza o el ron, involucra tanto a hombres como mujeres. Asimismo, no existen criterios que demuestren la existencia de un doble estándar para el acceso a cargos de poder en la agrupación y la junta directiva al momento de mi trabajo de campo estaba conformada por una mayoría de mujeres. Finalmente, dentro de Hatun Sonqo y otras agrupaciones de la Asociación era posible ver disidencias sexuales, jóvenes de sexo femenino que, según me comentaron en conversaciones informales, afirmaban sentirse cómodas porque no sentían que había “miramientos” o algún tipo de reprobación de sus identidades, y más bien afirman que tenían la libertad de participar en la performance ejecutando el rol de género con el que se sentían más cómodas.

Las tecnologías de la comunicación están presentes en distintos puntos del trabajo de la agrupación. La aplicación de mensajería instantánea WhatsApp es utilizada como una extensión de las actividades presenciales, para realizar coordinaciones precisas, hacer recordatorios, resumir los puntos acordados en las reuniones, compartir noticias sobre las actividades, así como incluir a nuevos integrantes y realizar saludos de cumpleaños o conmemoraciones de fechas importantes, como el aniversario de la agrupación. Este espacio también es utilizado de manera complementaria para la instrucción de los danzantes, pues la instructora Liz envía fragmentos de video de los ensayos a modo de ayuda-memoria de los pasos y las figuras avanzadas. Esto también parece cumplir un rol motivador para los danzantes, pues propicia interacciones de felicitación y aliento entre integrantes.

Las plataformas Facebook y TikTok son utilizadas para la exposición del trabajo del grupo y la realización de convocatorias de nuevos integrantes. En la primera función comparten también fragmentos de video, en los cuales superponen gráficos y motivos folclóricos, y el logotipo de la agrupación. Este parece cumplir un rol de hacer patente su presencia y su persistente actividad. Para la segunda función, en la que se suman los estados de WhatsApp, buscan llamar la atención de los integrantes y quienes podrían estar interesados en integrar la agrupación, pues los videos o afiches incluyen frases como “¡Hoy se ensaya!” y brindan detalles de la hora y el lugar. El hecho de que los integrantes reboten estos videos desde sus propias cuentas es felicitado por la profesora, pues denota identificación y lealtad con la agrupación. Estas actividades comunicativas, que incluyen la continua producción de dichos contenidos digitales, fotografías y videos, se han incorporado en las labores habituales de la agrupación y les permite reafirmar su propuesta artística.

En este sentido, debido a que en mi trabajo de campo porté una cámara fotográfica, la instructora y los integrantes me confirieron casi automáticamente el rol de fotógrafo. Este me brindó concesiones para dejar de bailar, para acompañar distintas actividades y conocer más cercanamente a varios de los integrantes. Mis fotografías eran recibidas con aprecio por ellos y algunas fueron utilizadas para ser compartidas en las redes sociales de la agrupación o en las redes personales de algunos de los integrantes.

Figura 30  
Jóvenes de la Hatun Sonqo participando como danzantes de apoyo de la agrupación Los Surphus, representantes de la comunidad de Marjuni, en el concurso del carnaval del distrito de Lambrama



Fuente: Archivo personal.

Figura 31  
Cuatro integrantes de la agrupación revisan la grabación de la presentación que acaban de realizar y aparentan conformidad por haber logrado regularidad y simetría en la coreografía.



Fuente: Archivo personal.

Asimismo, espacios como TikTok abren la posibilidad a los jóvenes de reinterpretar la dimensión rural-indígena de sus identidades. Camila me comentaba en una de las entrevistas que considera que en esta plataforma se valora cada vez más las “costumbres y vestimentas del campo, de cada pueblito”, por lo que considera que los jóvenes como ella ya no deberían sentir vergüenza de sus orígenes rurales o de hablar quechua. “Cada uno tiene sus costumbres bonitas, ¿no es cierto? Cuando uno te dice «Yo tengo esta costumbre», el otro también te dice «No, yo también tengo en mi pueblo esta costumbre», «Ah, sí». Empiezan a compartir”. En diálogo con De la Cadena (2004) respecto a los discursos de adopción de la diversidad en el neoliberalismo, esto aparenta generar en los jóvenes una percepción de igualdad y supresión de las jerarquías.

Hatun Sonqo es una recientemente conformada agrupación de danzas folclóricas que está compuesta por jóvenes estudiantes y trabajadores de origen migrante, rasgos que se entretajan con los procesos de transformación urbana de la ciudad de Abancay y la defino como la *tercera generación* de migrantes-danzantes. Esta agrupación se encuentra inscrita en una escena de producción cultural, en la cual ha establecido alianzas con organizaciones semejantes para promover la creación de espacios de actividad y difusión de sus prácticas dancísticas revalorativas, como festivales y concursos, y la formación de danzantes-instructores. La propuesta de performance de esta agrupación consiste en la interpretación de danzas folclóricas de la región y, a través de la composición de versiones estilizadas, hacen negociaciones entre el criterio de “autenticidad” y el interés de difundir las danzas de la tradición local de una manera atractiva.



## Capítulo 6. La tradición del Carnaval Abanquino: procesos y tensiones de la construcción de identificaciones étnico-raciales

Luego de comprender las transformaciones recientes de la ciudad de Abancay, y la trayectoria y propuestas de performance particulares de cada agrupación de danza abordada en esta investigación, veremos aspectos transversales a estos procesos que nos permitirán comprender de qué manera el Carnaval Abanquino es una práctica expresiva a partir de la cual los danzantes, cultores y la población abanquina negocian y construyen sus maneras de identificarse. Esta práctica representa y constituye identidades étnico-raciales, buscando conservar la “autenticidad” y al mismo tiempo alejarse de rasgos o valores considerados como inferiores, primitivos y atrasados (Mendoza, 1998) o considerados como rasgos de *indianidad* (De la Cadena, 2004).

El Carnaval Abanquino es definido por su “elegancia” y alegría, características mencionadas de manera recurrente y enfática en documentos oficiales y en las narrativas de los cultores y danzantes que han sido mis interlocutores. Sostengo que, para hacer posible esta definición, los cultores y danzantes del Carnaval Abanquino han tomado como punto de referencia al Carnaval Campesino para distinguirse y alejarse de este. Esto se debe a que, como veremos en el presente capítulo, en los últimos 40 años el carnaval ha experimentado un proceso de cristalización de sus características contemporáneas en el cual los danzantes y el público fueron fijando, en un proceso de iteraciones y diálogo en los concursos, características deseables que luego serían canonizadas en el proceso de patrimonialización. A través de la etiqueta de “abanquinos netos”, los habitantes y migrantes más antiguos de la ciudad, a quienes denomino de la *primera generación*, se posicionan ahora como “urbanos” y “mestizos”, y se reconocen como herederos de una tradición rural que han reinterpretado en una versión *desindianizada* con el fin de reivindicar sus propias trayectorias migratorias. Los migrantes de las siguientes generaciones desarrollan narrativas semejantes para afirmar sus propios recorridos y, mientras que los más jóvenes, abrazan su origen rural y al mismo tiempo establecen un diálogo con la producción cultural global para concebirse como ciudadanos vinculados a un mundo amplio y diverso.

### 6.1. Los carnavales de Abancay: Carnaval Abanquino en contraste con el Carnaval Campesino

En las entrevistas y conversaciones que realicé a mis distintos interlocutores, la mayoría afirmó en un primer momento que en Abancay no había alguna diferenciación entre quienes provenían de las zonas rurales respecto a los habitantes urbanos. Si bien muchos de ellos reconocían que había discriminación étnico-racial o prácticas de exclusión hacia quienes provenían de zonas rurales, relativizaban la problemática afirmando que “ya no es como antes”, pues ahora existe normativa que sanciona dichos actos –aunque esta no se cumpla efectivamente (Reid, 2008)–. Solo dos de mis informantes, Mariana y Camila, jóvenes integrantes de la agrupación Hatun Sonqo, mencionaron con mucha claridad que habían observado o vivido recientemente experiencias de discriminación en las calles por hablar o cantar en quechua cuando personas “bien vestidas” les “miraban mal”, o de parte de sus coetáneos en el colegio o en las academias, quienes se burlaban de la ropa o de la música que escuchaban. La música “de su tierra” era el objeto de burla, generalmente huaynos. Como un recuerdo más vago, Justo y Germán, músicos contemporáneos de entre 35 y 40 años, me contaron que cuando eran jóvenes, en las comparsas antiguas no era frecuente que muchachos de origen rural pudieran participar, pues los cultores los excluían del grupo sosteniendo que no sabían bailar correctamente. Eran los músicos los que podían atravesar estas barreras, debido a que eran escasos y demandados. Y en general, en Abancay, aunque la mayoría de personas entienden los discursos de igualdad y el buen trato como pautas morales en las interacciones de personas de distintos grupos sociales, esto no es necesariamente aplicado en las interacciones (Reid, 2008).

De igual manera, entre mis interlocutores no fue frecuente oír etiquetas de identificación étnico-racial como “mestizo”, “blanco”, “indígena” o “campesino” para referirse a otras personas; incluso, la etiqueta “campesino” era percibida por ellos como un calificativo negativo para referirse a las personas de origen rural y preferían usar en su lugar “personas del campo”, “netos” o “nuestros paisanos”. Este fenómeno, según documentó Reid (2008, p. 86), sucede de manera similar con los habitantes rurales en el resto de la región. Además, mis interlocutores no adoptan una autoidentificación con alguna de estas etiquetas, como, por ejemplo, sí se ve en los estudios de Mendoza (2001), en el cual los danzantes *majeños* se identifican como

“mestizos”, o en el trabajo de Almonte (2014) en el que el colectivo urbano se autoidentifica como “mestizo” y etiqueta a los danzantes rurales como “indígenas”. La totalidad de mis interlocutores asumen que hay un entendimiento generalizado de que todos son, en mayor o en menor medida, “mestizos” porque tienen un origen vinculado a la vida rural por sus antepasados que migraron en algún momento y porque viven en la ciudad. No perciben la existencia de distintos grupos étnico-raciales que, aunque de límites difusos y porosos, disputan legitimidad y poder simbólico, como sostengo.

No obstante, en interacciones que pude atestiguar en la observación de campo y en las conversaciones informales, era usual oír algunos comentarios que aludían a la diferenciación y jerarquías que tienen lo urbano y lo rural. Estas tenían formas diversas, como cuando, a modo de broma, los integrantes de una de las comparsas utilizaban las palabras “maqta” y “campesino” para burlarse unos de otros, cuando alguien entraba a un espacio sin saludar o cuando pronunciaba palabras con el acento moldeado por el quechua, características que los agentes asumían como propio de los etiquetados como “campesinos”. De otro modo, al preguntarles por estas diferenciaciones afirmaban que “todos somos mestizos” y asumían una aparente posición defensiva cuando decían “estoy bien conmigo mismo” o “no tengo vergüenza de ser quien soy”, respuestas que supone una clasificación y jerarquización basada en dichas etiquetas, como también halló Reid (2007, p. 77). Las diferencias y las jerarquías étnico-raciales, entonces, no se enuncian explícitamente, pero sí se dan por sentadas, al menos, la diferencia entre habitantes urbanos y rurales. Es importante prestar atención a estas respuestas, pues vemos que el concepto de raza-etnicidad en el Perú tiene un vigente poder explicativo ya que en la sutil forma en que pauta las relaciones sociales se encuentra su poder hegemónico (De la Cadena, 2004).

Alrededor de la performance del Carnaval Abanquino los danzantes, cultores y el público enuncian narrativas que muestran interés en diferenciarse de otras danzas rurales y regionales. Aunque todos mis interlocutores reconocen que el Carnaval Abanquino descende del carnaval rural y que en algún momento ambas variedades fueron semejantes, también destacan que la “elegancia” y alegría de la versión urbana canonizada son las características que más orgullo les hacen sentir. Es a través de la interpretación del pasado, un *pasado apropiado*, que fue posible que el Carnaval Abanquino emergiera como un estilo distinto. Llamaré *pasado apropiado* a la forma estratégica de mirar el pasado para reclamar “autenticidad” y asociarlo a la “elegancia”

que afirman tiene esta representación del carnaval. Consiste en la adopción de elementos que se piensan como “auténticos”, ya que remiten al pasado, a la naturaleza y a lo rural, y en la elección otros aspectos, que son reinterpretados y estilizados darles “elegancia”. La combinación de estas características está presente en la versión canonizada del carnaval. Algunos de los elementos que funcionan como índices de la “autenticidad” son la música con instrumentos “tradicionales”, como la quena, el charango y la mandolina, las voces femeninas “chillonas”, el uso del quechua, la referencia a elementos de la naturaleza en la lírica de las canciones (montañas, lugares, árboles, y frutos y temporadas), el emparejamiento reproductivo y la embriaguez. Esta definición no es aséptica, sino que conlleva una búsqueda de *desindianizar* y “elevar” el carnaval para constituirlo como “elegante” a la vez que “auténtico”.

La “elegancia” es un aspecto que, según mis interlocutores, se condensa en dos elementos del Carnaval Abanquino: el estilo del traje femenino y la forma de ejecutar los pasos. Por un lado, el traje femenino que actualmente se reconoce como “auténtico” es una variante elaborada a partir del antiguo traje de las comerciantes y artesanas “mestizas” de la ciudad. Esos eran trajes que se compraban una vez al año para un uso cotidiano y funcional en sus ocupaciones, y, si bien podían ser utilizados en contextos formales y de fiesta, esta no era una característica intrínseca del traje. Como cuenta el cultor Lino, a medida que el carnaval se popularizó en las décadas de los 80’s y 90’s, las danzantes hacían pedidos a las y los confeccionistas para que utilizaran materiales y adornos más llamativos. En experiencia de la modista Teresa, fue ella quien promovió a partir del 2004 la “recuperación” de las características originales del traje, pues según sus investigaciones, en el *pasado apropiado* el material con el que se fabricaba era la seda brocada, material costoso y restringido a las personas que podían pagar el precio de un traje con la venta de una res. Lino, sin embargo, señala que muchos de los trajes se fabricaban también con algodón, aunque apunta que esos eran llevados por las mujeres más pobres y las de origen rural. De esta manera, la versión que ha llegado a la actualidad es una reinterpretación terminando siendo un traje de gala, suntuoso y estilizado.

El traje masculino también carga con índices de categorías étnico-raciales. Los cultores Lino y Teresa, y el investigador Palomino (2010), sostienen que en el *pasado apropiado* los abanquinos llevaban el terno inglés como atuendo de uso diario, pues

era una suerte de norma social establecida que en la ciudad se utilizara este atuendo. “Hasta el más campesino vestía iba bien a la tela cuando venía a la ciudad”, en palabras de Teresa, posiblemente, para lidiar con el racismo y la violencia simbólica por parte de los habitantes e instituciones urbanas. Este elemento fue rescatado también como parte de la producción de “elegancia” del atuendo para el carnaval. Y, aunque utilizar la variedad de tela caqui no era lo mismo que utilizar casimir, como explica Lino, el traje era un símbolo de prestigio y pertenencia al espacio urbano. El músico Justo resume esta explicación en la siguiente cita:

El abanquino ya no es una persona de campo. Es una persona de la ciudad, es el mestizo, es el que ya no usa pues poncho ¿no? O sea, en el baile lo hacemos, pero si tú te fijas en la historia es el que usa terno, terno y sombrero, un traje. Ese es el abanquino. Tal vez a eso se refieran o hagan hincapié cuando dicen abanquino neto (J. Valverde, comunicación personal, 06 de abril, 2022).

Por su parte, los movimientos que se utilizan en la ejecución de la danza han sido estilizados de modo tal que han desarrollado atributos que también refuerzan la idea de la “elegancia”. En los ensayos a los que asistí como observador y participante en las comparsas Corazón Abanquino y Tusuy Llaqta, al menos las primeras dos semanas los instructores hacían énfasis en la importancia de aprender a ejecutar la “corrida”, un zapateo enfático propio de esta variedad de carnaval, de modo tal que la espalda se mantuviera erguida, que los talones se levantaran lo máximo posible sin levantar las rodillas y que no se salte al momento de intercalar las pisadas, cualidades que son decodificadas como elegancia de los movimientos. En el caso de las mujeres, parte de los primeros ensayos era hacer esta forma de zapateo con los brazos cruzados en la espalda para que se acostumbraran a la postura.

Figura 32

Trajes de abanquina expuestos en una feria. El de la izquierda consiste de un traje de tela “chinchilla” y el de la derecha, de seda brocada con un acabado tornasolado, ambas elecciones estéticas que denotan mayor elegancia por su brillo, aunque no coinciden con ser acabados auténticos.



Fuente: Archivo personal.

De acuerdo al criterio de las instructoras de Tusuy Llaqta, la elegancia en las mujeres también se expresa en tener los brazos en noventa grados al levantar la pollera, levantar el sombrero o hacer los giros. El resultado de una buena práctica de este paso básico es la ejecución “correcta” de una corrida que no se asemeja al huayno, que es considerado por los danzantes más antiguos “muy bajo” en el zapateo, ni que es tan enérgico y descontrolado que sea comparado con la forma de mover las patas de un caballo al galopar y que sea señalado reprobatoriamente por ser “muy campesino”. Los instructores de Corazón Abanquino criticaban con severidad que esta ejecución era incorrecta y los de Tusuy Llaqta lo hacían haciendo imitaciones burlonas del modo de hacerlo. Para resaltar la figura erguida en la performance misma, los hombres levantan los brazos a la altura de los hombros y las mujeres sostienen sus polleras, ambos “sacando el pecho”. Asimismo, los instructores tienen como ideal que tanto las polleras como los ponchos tengan volumen para que el movimiento se vea más “elegante”, por lo que indican que es necesario ensayar con enaguas y ponchos para que aprendan a hacer los movimientos de las caderas y los hombros respectivamente que hacen que estos se levanten. A estos movimientos, se suma la regularidad que caracteriza al Carnaval Abanquino contemporáneo. Para desarrollar

esta característica correctamente, los instructores de Corazón Abanquino, por ejemplo, hacían avanzar en filas y abrazados a grupos de cinco o diez danzantes mientras avanzaban y zapateaban; en Tusuy Llaqta, hacían una ronda y hacían que los zapateos se ejecuten al unísono.

Asimismo, los gestos que deben realizar los danzantes deben de expresar “galantería”, pues los cultores y danzantes entienden que el carnaval es un espacio de enamoramiento y picardía. Para lograrlo, los danzantes deben intercambiar miradas con su pareja y sonreír continuamente –“aprender” a sonreír, pues este es un gesto que se hace muy intencionalmente–. También deben hacer mímicas con el rostro y los brazos en relación a las letras de las canciones, y no taparse el rostro con los brazos o el sombrero. Cuando los danzantes más jóvenes cantan canciones en quechua, era necesario que los instructores enseñaran las maneras de hacer las mímicas mientras traducían los versos. En un fragmento del expediente de patrimonialización (Ministerio de Cultura, 2011), se resumen estos ideales de “elegancia” del Carnaval Abanquino de la siguiente manera:

El canto en estas fiestas es alegre y pícaro; y el baile es con zapateo que remueve el piso. La mujer destaca por su gracia y su *finura*, su cimbreante y coquetona *elegancia* con que mueve las caderas, dejando algunas veces entrever el níveo color de sus enaguas, cuando con *sutileza* de [sic] pollera es levantada para dar paso a la imaginación (p. 20, resaltado propio)

En contraste, en el Carnaval Campesino, observado en las presentaciones realizadas por los elencos de la Asociación de Agrupaciones de Danzas Folklóricas de Abancay, entre ellas Hatun Sonqo, me fue posible ver que, por un lado, el traje es intencionalmente menos sofisticado y usa principalmente la bayeta, el algodón, la lana o materiales sintéticos semejantes a esas texturas como sus materiales. A la vez, utilizan accesorios y adornos vinculados a la naturaleza, como flores, enredaderas, pieles de zorro, puma u otros animales, o a sus actividades agrícolas, como lampas, *llicllas* con semillas, sogas, entre otros. Estos rasgos parecen buscar demostrar su “autenticidad” “campesina”, lo que, como vimos en el quinto capítulo, se complementa con la incorporación de investigación y la elaboración de discursos auto-etnográficos para la formulación de danzas folclóricas como parte de la labor de estos grupos.

En sus performances resaltan los rasgos estereotípicamente rurales o “campesinos”, como la rudeza de los movimientos de las extremidades, movimientos en la cabeza, giros rápidos y saltos continuos. A pesar de que esta variedad tiene un

gran nivel de estilización de sus características y coreografías, el criterio que guía estas danzas rurales, según vi, es buscar simular en la distribución y los cuerpos de los danzantes desorden y embriaguez, rasgos que se entenderían como “auténticos”. En algunos casos, están presentes simulaciones de los juegos del *seqollo* y el *paqi*, los cuales consisten en enfrentamientos con látigos y puñetes en los muslos respectivamente, o también el secuestro de mujeres; ambas representaciones refuerzan este sentido de “autenticidad”, reafirmando estereotipos sobre los habitantes rurales, retratados como agresivos y sexualmente descontrolados, de manera similar a lo observado por Mendoza (2001). En contraste, el Carnaval Abanquino, eliminó de su performance de baile estas características y las relegó como un rezago presente y controlado en los “abuelos” y “compadres”.

De acuerdo a las observaciones del Centro de Estudios Andinos Agua Dulce (2005, p. 19), los criterios de evaluación de los concursos del Carnaval Campesino han propiciado que se retome el uso de la bayeta como material para pantalones y faldas. Mencionan que, aunque en los concursos no se permite que los danzantes “distorsionen el carnaval con escenas violentas, graciosas, inventadas, artificiosas” (p. 31), las comparsas rurales lo han seguido haciendo para generar mayor espectacularidad, pues al parecer buscan ser identificados y reconocidos por ejecutar sus danzas de esta manera. Asimismo, los investigadores de Agua Dulce reconocen que es difícil determinar cuándo se trataría de una tergiversación y cuándo de una escena genuinamente recreada.

Estas diferencias en las performances y en los trajes cargan con significados relacionados a categorías étnico-raciales. Elementos como los materiales utilizados, los diseños de la confección, el modo de uso, entre otros, poseen cualidades estéticas que simbolizan valores asociados a criterios de clasificación y jerarquización. Es así que la bayeta y la seda brocada cargan con significados ordenados en una jerarquía. La primera es asociada por mis interlocutores a la rudeza, simpleza y pobreza del campo, mientras que la segunda se asocia a la elegancia, la finura y el poder adquisitivo de lo urbano. Y a partir de estos elementos cada variedad construye su autenticidad.

La elección del uso de la seda brocada en el Carnaval Abanquino, con el argumento de la fidelidad histórica, da cuenta de una búsqueda deliberada de embellecer los trajes. La modista Teresa cuenta que realizó esto, para “elevar” el



estatus de la mujer abanquina, insertando características que son asociadas a lo deseable, que en este caso están vinculados a grupos de poder del *pasado apropiado*, tanto a los comerciantes y artesanos, como a las “mestizas” vinculadas a los hacendados. Por el contrario, es importante desvincular el *pasado apropiado* de la imagen de los “muy campesinos”, como clasifica uno de los integrantes antiguos de Corazón Abanquino, quienes son los “indios” de las haciendas, jornaleros y colonos de las haciendas.

El potencial simbólico del campesino-comerciante y el campesino-artesano es explorado porque combina los dos aspectos que dan forma a la narrativa de autoidentificación mestiza, pues lo vincula a una práctica “tradicional” y a la vez su figura misma es *desindianizada*, pues se trata de comerciantes que se solventaban económicamente e interactuaban con los grupos de poder, a decir los funcionarios públicos, los profesionales independientes, los migrantes extranjeros, los hacendados, los administradores de las haciendas, entre otros. Esta elección, además, establece una conexión simbólica con estos personajes como antepasados deseables, cuyas características de poder y prestigio son apropiadas/heredadas por quienes dan continuidad a sus prácticas culturales, mientras que omiten las características relacionadas a la *indianidad*.

La influencia de lo ajeno a la ciudad de Abancay es aceptada si es que no viene de espacios rurales. Es posible ver en algunos cultores el interés por hacer una conexión con los migrantes extranjeros de los tiempos de las haciendas. En el expediente de patrimonialización (Ministerio de Cultura, 2011), por ejemplo, se considera como determinante la influencia de los migrantes italianos en las prácticas expresivas locales y en otros aspectos, como la gastronomía y el desarrollo urbano. Esto podría entenderse, según argumenta Reid (2008, p. 26), debido a la valoración positiva de lo extranjero debido a que simboliza poder económico, político, lingüístico y conocimiento, y, en última instancia, *decencia*, como serían en este caso la influencia de países europeos, claramente articulados a rasgos étnico-raciales.

La diferenciación simbólica entre las variantes de los carnavales también aplica a una diferenciación entre las agrupaciones. Los jóvenes que componen las agrupaciones de danza folclórica y que también forman parte de las comparsas del Carnaval Campesino como danzantes de apoyo, poseen perfiles socioculturales y llevan consigo marcadores étnico-raciales diferenciados a los que llevan a los

miembros de las comparsas Corazón Abanquino y Tusuy Llaqta, como vimos en los capítulos tercero, cuarto y quinto, y eso marca la diferenciación entre estas agrupaciones. Es común que danzantes de las agrupaciones folklóricas, como Hatun Sonqo, participen de las distintas comparsas de Carnaval Abanquino a modo de danzantes de apoyo, pero es menos común que los danzantes de las comparsas participen las agrupaciones folklóricas, según vi y declaran mis interlocutores Camila, Mariana y Emely. Desde el punto de vista de Mariana, es “normal” o esperable que las comparsas se compongan de jóvenes “blanconcitos”.

Por los descritos aspecto y dinámicas, sostengo que el Carnaval Abanquino se define por ser la negación del Carnaval Campesino. Como hemos visto, la dicotomía urbano-rural sirve para distinguir a lo “indígena” de lo “no-indígena”, y para pensar ambas posibilidades como autocontenidas y discretas (De la Cadena, 2004). Asimismo, esta relación conlleva una jerarquización, en la que los habitantes de ciudades o quienes un periodo más largo de residencia urbana, son valoradas o se pretenden superiores respecto a quienes habitan en pueblos rurales o han migrado más recientemente (De la Cadena, 2005, p. 257). Al igual que en Abancay, Canepa (2007) muestra que en Cusco se reproducen formas de distinción entre la población urbana de la rural, debido al contexto de transformaciones como la migración. En este proceso, el mestizo urbano evoca al indígena como referente de autenticidad, pero al mismo tiempo se distancia de este y lo cataloga como un “otro”.

Siguiendo este argumento, Almonte (2014, pp. 197-198) sostiene citando a Hall, que “si las identidades étnicas son producto de transformaciones continuas y obedecen a la oposición e interacción entre lo uno y lo externo (Hall 2003), las representaciones de la identidad mestiza requieren de las representaciones de lo indígena como contrapunto”, y en esta dinámica quien toma el poder de identificarse como mestizo, que es jerárquicamente superior, es aquel que ostenta el poder suficiente para hacerlo a través de los mecanismos institucionales, como en el caso del Patronato en el Carnaval Abanquino. En este sentido, el rol del Patronato no solo termina por evitar la pérdida de “originalidad” de la variedad urbana, sino también mantener inalteradas las variedades rurales, como profundizaremos en la sección siguiente. Asimismo, no cualquier grupo habría podido adoptar el poder de establecer la interpretación correcta del Carnaval Abanquino, sino la *primera generación* de

migrantes-danzantes, pues se trataba de empleados y profesionales que poseían capital social, cultural y económico para asumir la dirección del Patronato.

Finalmente, este fenómeno se relaciona en el caso del Carnaval Campesino, con lo que Mendoza (2001) denomina *folclorización*, como la creación de una identidad “indígena” contrapuesta a la propia autoidentificación como “mestizos” a través de establecer una diferenciación de las prácticas culturales en concursos y festivales, sacándolas de sus contextos y sentidos originales, y usadas para establecer identidades territoriales. No obstante, a pesar de que estos espacios han sido creados por grupos de élites urbanas, han podido ser aprovechados por los ejecutantes de origen rural para lograr reconocimiento a sus esfuerzos creativos, que incluso cuestionan los valores y estereotipos de las élites como veremos que hacen agrupaciones como Hatun Sonqo.

## 6.2. La multiplicidad de la autenticidad: la construcción simbólica del Carnaval Abanquino

En la presente sección, sostengo que para lograr que el Carnaval Abanquino se defina por sus características de “autenticidad” y “elegancia”, explicadas en el apartado previo, los cultores, los danzantes y el público realizan un escrutinio de la *autenticidad* de las interpretaciones y lo negocian con la posibilidad de innovación en los concursos. A través de este mecanismo, a la vez, se termina reproduce la diferenciación ideológica entre el campo y la ciudad, y se busca evitar y justificar las transformaciones en el tiempo. Sin embargo, la conservación de la *autenticidad* y de los límites entre distintos estilos enfrentan ambigüedades y tensiones.

La “autenticidad”, según las entrevistas y conversaciones informales, es muy valorada en el Carnaval Abanquino, el Carnaval Campesino y las danzas folclóricas, pues conecta estas prácticas con un origen antiguo “genuino”, el cual las valida y permite a sus cultores acumular prestigio. Todos mis interlocutores evalúan el grado de autenticidad en las performances propias y de otras agrupaciones. En base a esto, he elaborado un esquema (Figura 2) que permite comprender cómo este criterio contribuye a la definición de cada una de las variedades, de modo que se mantienen diferenciadas e inalteradas en el tiempo, desde el punto de vista de quien haga el escrutinio de autenticidad.

Figura 33  
Diagrama sobre las dinámicas de autenticidad



Fuente: Elaboración propia.

El escrutinio de la autenticidad consiste en un espectro estructurado por dos polos contrapuestos, por un lado, la calificación de una performance de auténtica y, por otro lado, de distorsionada. El cumplimiento de los indicadores situados en distintas partes de este espectro permite realizar la calificación. De esta forma, una performance es considerada “auténtica” cuando incluye elementos que refieran a su pasado, normalmente, como vimos en la sección previa, en relación a prácticas agrarias, lugares, la naturaleza, temporadas anuales. La ponderación de uno u otro aspecto en específico son relativos en cada variedad, pues responde a las narrativas que se construyen alrededor de cada una. Por ejemplo, para el Carnaval Abanquino un índice de “autenticidad” es la música y el canto que poseen una sonoridad “tradicional”, o el uso del quechua en algunas canciones, mientras que para el Carnaval Campesino es la representación de actividades agrícolas, y la alegoría a estas en los movimientos y la parafernalia, ya que la evaluación se hace dando por sentado que el Carnaval Abanquino es una expresión urbana que descende de un origen rural y que el Carnaval Campesino es por definición agrícola.

Otro de los indicadores de “autenticidad” es la regularización de los movimientos, tanto en la cristalización de los pasos, como en la secuencia de las posiciones y los desplazamientos en las coreografías. Este indicador es valorado porque, según indican mis interlocutores, produce una estilización de la danza que la embellece y a la vez es respetuosa con su “esencia”. Pude observar en todas las agrupaciones cómo la simetría de los movimientos de los danzantes y de las figuras de la coreografía era muy valorada como un logro del trabajo de los ensayos y la organización. Este ordenamiento, sin embargo, debe de ser controlado para conservar

la autenticidad y se estilice demasiado, para que los danzantes no sean como “robots”, según calificaba una de las cultoras mayores de Corazón Abanquino.

De esta manera, nos aproximamos a un área gris en la que los indicadores no señalan autenticidad o distorsión, pues depende del modo cómo se apliquen estos cambios en la performance. La adición de elementos para añadir “vistosidad” a las presentaciones es tolerada en tanto esta sea una prolongación de los rasgos “originales” de la danza, como por ejemplo la adición de adornos, blondas y encajes a la chamarra del traje de la abanquina, la cual ya es adornada, o la adición de serpentinas y globos a los sombreros en algunos carnavales rurales a un conjunto que antes contenía flores y enredaderas ya vistosos. Por su parte, la afinación de los instrumentos es valorada en tanto conserve también la “originalidad” de la sonoridad, como en el caso del Carnaval Abanquino y el uso de las voces femeninas “chillonas” (agudas), la tinya y el cascabel, aunque todo el resto de instrumentos estén afinados. Al ser un área gris, en ella suceden las transformaciones que han resultado en la estilización de los trajes, pues las críticas de las propuestas de innovación no pueden ser categóricas.

Los indicadores no son evaluados de la misma manera por todos mis interlocutores ni tampoco son fijos e inmutables en el tiempo. Por el contrario, implica las negociaciones entre la pretensión de “autenticidad” y a la vez la búsqueda de hacer más “vistosa” la performance, como desarrollaremos con más detalle en adelante. Un ejemplo de esta dinámica es el modo cómo los cultores mayores del Carnaval Abanquino criticaron las primeras presentaciones de Tusuy Llaqta por ser demasiado estilizadas y ordenadas, pero a la vez fueron justamente estos rasgos que los cultores de esta joven comparsa habían desarrollado como fundamentales de su propuesta de performance. Estos rasgos marcaron una pauta y fue adoptado por las demás comparsas como campo de negociación. No obstante, la posibilidad de negociar dentro de estos parámetros no niega la firmeza con la que el escrutinio de la autenticidad es aplicado por los cultores en los concursos, las críticas que se hacen en reuniones y, en especial, en las iteraciones del Concurso de Comparsas Carnavalescas.

Este escrutinio de la autenticidad permite evaluar cada propuesta y declararla válida o desacreditarla. La validación refuerza las narrativas sobre cada variedad: el Carnaval Abanquino es urbano y “elegante”, y el Carnaval Campesino es rural,

agrícola y rústico en un sentido amplio. Y, de esta forma, los conceptos de la ciudad y el campo son reproducidos a través de las performances, pues cuando estas son “auténticas” cada una permanece asociada a su espacio conceptual, ideológico y geográfico. Esta diferenciación emerge de la necesidad de crear los límites claros y excluyentes entre dos variantes que descienden de las mismas prácticas y que actualmente tienen varios puntos de similitud, especialmente por la forma cómo algunas agrupaciones han llegado a estilizar el Carnaval Campesino. Es una forma de mantener bajo control a la variedad rural en su potencial de urbanizarse porque si lo haría dejaría de ser “auténtica”, y a la variedad urbana porque si pierde “elegancia” adoptaría rasgos de *indianidad*. De la misma manera, el escrutinio de autenticidad ha sido utilizado por la *primera generación* de migrantes-danzantes para hacer prevalecer su visión y versión del Carnaval Abanquino a lo largo del tiempo, y así los criterios y símbolos que propusieron como características de la “elegancia” y de lo decente en su momento.

En este proceso de definición de la “autenticidad” de las performances del Carnaval Abanquino y la introducción de innovaciones, el Concurso, a través de las performances iteradas y el diálogo entre actores, ha sido el espacio que ha dado forma a las versiones como son conocidas hoy. Este evento es tomado con mucha seriedad y competitividad por las comparsas. En torno a este organizan sus actividades y, de alguna forma, de este depende su existencia, pues gran parte de la convocatoria de nuevos integrantes y la conformación de nuevas promociones de danzantes depende de la presentación en el Concurso. La importancia del Concurso para las comparsas es clara: los ensayos se realizan en lugares cerrados para evitar que los contrincantes puedan ver las propuestas de coreografía que cada comparsa desarrolla. Mis interlocutores me contaron de las riñas que sucedieron en distintas ediciones del Concurso entre delegados y danzantes tras la publicación de resultados, o las acusaciones que hacen algunas comparsas a otras de contratar danzantes experimentados de agrupaciones folclóricas para asegurar su triunfo.

Considero que se trata de una dialéctica entre perfoormances y diálogos, pues en cada edición del Concurso las comparsas han presentado propuestas innovadoras que han sido sometidas al escrutinio de cultores, de jurados, de los otros danzantes, y del público. Este procedimiento ha servido para juzgar y eliminar los rasgos no auténticos. Por ejemplo, en la década de los 90's algunas comparsas intentaron

incorporar el uso de chalinas de lana de vicuña en el traje masculino y caballos de paso en la coreografía, pero el juicio negativo de los jurados, y la crítica de los demás danzantes y del público hizo replegar estas propuestas. De otra forma, había propuestas que fueron bien aceptadas, como la creciente estilización de los trajes femeninos o la incorporación al repertorio “tradicional” de canciones de cantantes locales de la época, como El Sureño o María Ballón.

A grandes rasgos, según el testimonio de Lino, Justo y Fabián, sucedía una negociación entre los cultores antiguos y los jurados para “preservar la tradición” y los danzantes y el público que exigían la “vistosidad” de las performances. Es así que, finalmente, en las ediciones sucesivas, esta dialéctica de las propuestas performáticas fue generando un consenso de lo que era el Carnaval Abanquino antes de que se estableciera la posición normativa de la comisión de patrimonialización en 2011. Esto condujo a la paulatina estabilización de los rasgos, pues los cultores e instructores enseñaban a los nuevos danzantes en base a este consenso. Y, al mismo tiempo, esta dinámica reproducía los criterios de diferenciación social, pues se han reforzado las narrativas sobre urbanidad y “elegancia” del Carnaval Abanquino.

Uno de los ejemplos más interesantes de ver sobre este aspecto es la evolución de la “corrida”. Según recuerdan mis interlocutores mayores, Lino y Fabián, el zapateo del carnaval no tenía una diferencia sustancial de aquel del huayno; ambos recuerdan que las personas hacían un golpe ligeramente más fuerte que un paso en cada pie, “como patito”, de acuerdo a la denominación que le daba el abuelo de Andrés. Además, el zapateo era constante mientras cantaban y caminaban. Sin embargo, a través del tiempo en las distintas iteraciones de las performances fue acentuándose y cambiando el patrón de los golpes de los pies, pasando a ser dos en el pie derecho y uno en el izquierdo. Esta ejecución intensificada, a la que llamaron “corrida”, condujo a que se realizara de manera definida en un momento distinto al momento en el que se cantaba y pasó a ser emparejada con una sección instrumental. El carnaval antiguo brindaba rasgos, en este caso el zapateo y la alternación de estrofas e instrumentales, que, a través de los cambios progresivos en cada edición del Concurso y la estetización, fueron estabilizados.

Este proceso permitió conservar características “originales” y descartar amenazas de “tergiversación”. El Carnaval Abanquino contemporáneo condensa, entonces, los consensos y disputas que han tenido las dos primeras *generaciones* de

migrantes-danzantes de legitimarse como habitantes urbanos y “elegantes”. Los criterios de diferenciación étnico-racial se encuentran aun así en disputa, como en el caso del zapateo con el tronco erguido de los danzantes. Esta postura, en tanto símbolo, es asociada con la “elegancia” y se contrapone al modo de bailar “agachado” de los habitantes rurales, como vemos en el análisis de Mendoza (2001) y lo mencionado por varios de mis interlocutores jóvenes. Este diálogo sigue vigente y por ello, a pesar de la canonización establecida tras la declaración de patrimonio, las comparsas siguen insertando ligeras variaciones. Un ejemplo de ello, es la propuesta que tuvo Tusuy Llaqta en el zapateo, la cual según los cultores más críticos era semejante a la del huaylas o al braceo de “un caballo”.

Fuera del Concurso, el diálogo se desarrolló también en las polémicas dentro de las comparsas y entre delegados de estas tras la entrega de los resultados de cada Concurso, así como en los conversatorios organizados por el Instituto Nacional de Cultura entre 2001 y 2009. Lino, Andrés y Justo, recuerdan que terminaban en tensas discusiones que difícilmente encontraban un acuerdo final. Estos espacios, especialmente los segundos, sirvieron para el ensamblaje del discurso normativo que abanderaría en la última década por parte del Patronato, la institución que se ha encargado de evaluar el cumplimiento de las características que se canonizaron tras la patrimonialización. Pero es importante reconocer que este discurso no habría sido posible sin el largo proceso de cristalización, a través de la dialéctica entre performances y el diálogo sobre estas, que constituyó al Carnaval Abanquino.

La ubicación de las variedades de carnaval entre los polos de *autenticidad* y *distorsión* lidia con las tensiones alrededor de marcadores étnico-raciales que conflictúan. Es decir, es importante para mantener la diferenciación entre las variedades resolver las ambigüedades que puedan hacer peligrar la “autenticidad” o la “elegancia”. Las ambigüedades suceden dentro de las performances del Carnaval Abanquino, por ejemplo, en la instauración del canto en quechua como símbolo de “autenticidad” y en la contradicción que tiene con el hecho de que la mayoría de danzantes de las comparsas no lo saben hablar, por lo que la idoneidad de estos actores como cultores de una “tradición” se ve cuestionada. A nivel de la diferencia entre las variedades urbanas y campesinas, una de las ambigüedades más llamativas es la forma cómo se consideran a los barrios urbano-rurales de la ciudad como fuentes de inspiración y referencia de “autenticidad” –por ejemplo, en el traje y las canciones



(Benites, 2023)–, pero al mismo tiempo son clasificados como lugares cuyas versiones pertenecen al Carnaval Campesino.

Las tensiones también suceden a nivel de interpretaciones de distintas generaciones de danzantes, por ejemplo, sobre la forma de cantar del Carnaval Abanquino de las mujeres. Los cultores más jóvenes sugieren cambiar las notas base que ejecutan las guitarras para hacer que la voz sea más “cómoda” y no un “chillido”, mientras que los más antiguos defienden que el sonido sea ese, pues es el característico de la variedad, además de ser “dulce”. Esta divergencia de puntos de vista parece responder a lo que Mendoza (2001, p. 119) observa en las formas de valorar lo mestizo y lo indígena. Los cultores jóvenes buscarían hacer que el sonido sea menos “rústico” por su sonoridad aguda, el sobreesfuerzo requerido para ejecutarlo y lo común que es oír esta forma de canto en comparsas rurales, y más bien se muestran a favor de desarrollar una versión más refinada. Mientras tanto, los cultores más antiguos buscarían hacer que mantenga su “autenticidad”, justamente porque remite al origen rural de este estilo de canto.

Las ambigüedades y tensiones son finalmente resueltas con criterios que refuerzan lo “auténtico” según las narrativas impuestas por el canon patrimonializado. Siguiendo los ejemplos mencionados, la ambigüedad sobre la definición del canto en quechua en el Carnaval Abanquino es resuelta a través del esfuerzo que hacen las comparsas para que sus integrantes memoricen las letras, con el uso de cancioneros impresos y ensayos dedicados a estos. La ambigüedad en la diferenciación de los carnavales de las zonas limítrofes a la ciudad es resuelta en una narrativa evolucionista que, por su ubicación geográfica, pertenecen a otro momento de la historia. La tensión a nivel intergeneracional sobre la idea del modo correcto de ejecutar el canto femenino se resuelve con el triunfo de la posición de los mayores que argumentan que continuar haciendo el canto “chillón” es el modo como se mantiene “auténtica”.

Asimismo, las comparsas refuerzan el sentido de “autenticidad” a través de la simulación, como pude ver en la instrucción de los gestos de la performance. Cuando en Tusuy Llaqta enseñaban a los nuevos integrantes los gestos para acompañar la canción *Chichita de jora*, en el momento en que los danzantes deben hacer el ademán de tomar un vaso de chicha, pude ver que los jóvenes hacían más bien el gesto de las “pistolitas” con las manos, de manera similar al gesto que refiere tomar cerveza en la

cumbia. Rápidamente, una de las instructoras les explicó que la chicha se toma en vasos grandes, llamados caporales, por lo que el ademán con sus manos debería ser distinto. La necesidad de hacer esta aclaración daba cuenta de la desconexión de la nueva generación con las prácticas entendidas como tradicionales. A la vez, es posible ver en este caso la importancia que tiene para las comparsas representar lo *auténtico* o lo coherente con esas prácticas

Sostengo que la versión patrimonializada es la versión en la que las ambigüedades y tensiones están momentáneamente resueltas y por eso los cultores y danzantes de distintas generaciones aceptan su normativización en el contexto actual. Esta versión les permite afirmarse como “auténticos” y “elegantes” sin ambigüedades y, así, diferenciarse a variedades rurales y de otras regiones. Este consenso está a la vez vinculado con el orgullo asociado al Carnaval Abanquino como símbolo de una identificación local. Los abanquinos buscan posicionarse a nivel regional y nacional como mestizos urbanos, en un contexto en el que otras danzas resaltan por su estatus de patrimonio o como festividades altamente comerciales, como las fiestas de la Virgen del Carmen, la Virgen de la Candelaria, o la semana santa en Ayacucho.

### 6.3. Los *abanquinos netos* y la construcción de una identificación local

En la presente sección analizo el modo cómo los abanquinos utilizan el Carnaval Abanquino, para definirse como habitantes urbanos, decentes y “mestizos”. La etiqueta “abanquino neto” emerge frente al conflicto que genera el encuentro de generaciones distintas de migrantes que intervienen el Concurso y el cultivo del Carnaval Abanquino, y la necesidad de remarcar el lugar ventajoso que han tenido en la sociedad local. Es importante apuntar que la etiqueta “abanquino” se refiere a los habitantes de la ciudad de Abancay y no suele ser utilizada para referirse a los habitantes de toda la provincia.

Mis interlocutores más antiguos afirmaron en distintos momentos que la gran mayoría de personas que actualmente habitan la ciudad “no son abanquinos”, ya que proceden, ellos o sus padres, de otros distritos, provincias y regiones. Como vimos en el tercer capítulo, afirman que por no ser realmente abanquinos han introducido cambios a las prácticas expresivas locales y que no son capaces de desarrollar políticas que garanticen el progreso de la ciudad. Sin embargo, los límites de la

abanquinidad son difusos, y frente a ello la etiqueta “abanquino neto” es el mecanismo más común que he encontrado que busca establecer dichos límites.

Debido a las condiciones económicas actuales, no es posible distinguir con claridad quiénes son y quienes no abanquinos –a decir, distinguir entre categorías como “campesino” o “mestizo”–, pues muchos migrantes que cargaban marcadores étnico-raciales indígenas han logrado posicionarse social y económicamente en la ciudad debido a sus actividades comerciales y profesionales en las últimas cuatro décadas, como vimos en el primer capítulo y revisamos al inicio de este. Asimismo, a nivel simbólico, los cambios introducidos en el Carnaval Abanquino por la *segunda generación* agudizarían esta sensación de mezcla y “desorden”. Lo mismo se puede decir de la semejanza que van tomando varias versiones del Carnaval Campesino con la versión urbana. Es por ello que los habitantes de la ciudad sentirían su posición amenazada por la posibilidad de ser entendidos como migrantes, sin tener en cuenta la antigüedad de su establecimiento, su educación y los rasgos que los han diferenciado de las nuevas generaciones de migrantes. Y, por ello, habría emergido una terminología para nombrar a quien es un habitante abanquino con características étnico-raciales “mestizas”, como la decencia y la educación.

Los abanquinos reivindican su identificación “mestiza” debido a que son descendencia de campesinos-comerciantes, comerciantes y artesanos. Estos ocupaban un lugar intermedio entre los hacendados y profesionales, por un lado, y los jornaleros y colonos de las haciendas y otros campesinos, por otro. En el discurso contemporáneo sobre el *pasado apropiado* y el Carnaval Abanquino, mis interlocutores hallan en esos antepasados los rasgos de los cuales extraer las características de “autenticidad” que hemos venido discutiendo y a la vez una posición social que les permite no ser *indios* (De la Cadena, 2004) y sobre la cual construir la “elegancia”. Aunque la idea de mestizaje ha ido perdiendo importancia como parte del proyecto político nacional de las élites peruanas, “ha sido, sin embargo, reivindicado y redefinido por las clases trabajadoras como una alternativa que, a la vez que fortalece su capacidad política, no implica un rechazo a la cultura indígena —si bien sí conlleva una distancia respecto a la indianidad” (De la Cadena, 2004, p. 29). Esto es posible ver en el caso del Carnaval Abanquino en tanto se usa el mestizaje como una categoría maleable en la cual se genera un diálogo entre lo indígena y las aspiraciones de prestigio y decencia.

La maleabilidad de lo mestizo a la vez, considero, es utilizada para aproximarse a figuras de poder y posicionarse jerárquicamente respecto a lo rural. En el discurso de algunos de mis interlocutores, quienes se autoperciben como “decentes” vinculan su pasado con los hacendados, profesionales y extranjeros afincados en el valle, pues se convivieron e interactuaron con ellos; en concordancia por lo descrito por Reid (2007). Dicen que los extranjeros “traen otra mentalidad”, en referencia a sus ideales sobre el trabajo y el “ganar bien”. De alguna forma, podemos decir que existe una apropiación del Carnaval Abanquino por parte de las distintas *generaciones* de migrantes-danzantes de manera análoga a la conclusión a la que arriba Tito (2015) en la siguiente cita:

Es así que estos mestizos empezaron a apropiarse de lo que era ya conocido por ellos, a saber, la fiesta de la Virgen de la Candelaria. Pero no solo iban confiscando la fiesta porque progresivamente se a mestizaban [sic], sino porque era una forma de crear una nueva estructura social y dominio político y económico a través de la Virgen de la Candelaria. (p.121)

Este es el origen de la etiqueta de “abanquino neto”. Una afirmación que hacen todos mis interlocutores es que los “abanquinos netos” son quienes descienden de familias “conocidas” de la ciudad –ellos, sus padres, sus abuelos, y quizá más atrás, han vivido en la ciudad de Abancay–, cuyos apellidos, lugares de vivienda u otras referencias sobre su linaje son reconocibles. Los integrantes antiguos de Tusuy Llaqta a quienes entrevisté entendían que son aquellos que han pertenecido a una misma generación, coincidente a la que llamo *primera generación*, es decir, personas mayores bien establecidas en la ciudad. Cuando entre los cultores mayores mencionan que alguien es “abanquino neto”, lo dicen con un tono de afirmación positiva pues la autoridad para opinar o ejercer algún rol dentro del carnaval. Esto aplica también para roles políticos y cargos institucionales, pues asumen que ser de la ciudad genera arraigo y compromiso, por lo que conoce la realidad y no hará acciones dañinas a sus coterráneos. Cuando hablábamos sobre esto con uno de los integrantes de cinco años de antigüedad de Tusuy Llaqta me consideraba que una de las características de los “abanquinos netos” era que se iban de la ciudad, que se trataba de un grupo de personas que tiene aspiraciones “distintas” y que, por ello, encontraba mejores oportunidades fuera de la ciudad. Por otro lado, aunque no lo oí frecuentemente, un delegado de una comparsa mencionó en una reunión que los abanquinos netos son quienes “aman a su tierra”, alegres y cálidos, y siempre acogen a las personas nuevas. Eso parecía resonar con los fenómenos que esos días

sucedían a nivel local con las protestas, en las que distintos ciudadanos criticaban en las redes sociales el actuar “salvaje” y agresivo de los manifestantes que habían venido de zonas rurales. Escuché un punto de vista contrapuesto en una entrevista en la que un dirigente huancaramino criticaba que “los abanquinos no saben defenderse; esperan que vengan de otros distritos y provincias para alzar la voz”.

En base a la revisión de estas formas de entender la etiqueta “abanquino neto”, afirmo que parece ser una forma de identificación que permite a este grupo de personas posicionarse como habitantes urbanos diferentes a lo rural y cercanos a otras ciudades vinculadas a lo cosmopolita, por las “aspiraciones” que tienen. Si bien podría ser, como sostiene Reid (2008), una pertenencia cerrada que requiere de un pasado y prácticas que validen esta posición, como sostengo en esta tesis, la performance del Carnaval Abanquino permite a las nuevas generaciones integrarse.

Es así que, de una forma más o menos consciente, los abanquinos de la *primera generación* se apropiaron del Carnaval Abanquino, como “lo único que tiene” (la única práctica expresiva distinguible) en su territorio, según afirman todos mis interlocutores más antiguos, para producir una performance que exalte su identificación, elaborándola con los símbolos y evocaciones con los que querían ser vistos ellos. Progresivamente, fueron transformando lo que era un “estilo”, como dice un verso de una conocida canción, entre otros tantos a convertirse en una variedad muy bien definida. De esta manera, habrían logrado diferenciarse y legitimar su lugar como el grupo hegemónico del creciente entorno urbano. Esta práctica es la forma cómo el grupo mestizo de la ciudad de Abancay genera legitimidad de su establecimiento como grupo predominante en el valle a través de la generación de un *capital simbólico*. Quienes danzan carnaval ahora hacen distintas muestras de abundancia y prestigio, como el uso de trajes nuevos cada año, la organización de yunzas y fiestas familiares privadas, lucen estas características, y así su identificación, posición y orgullo de pertenencia, en las calles de la ciudad.

En consonancia con lo sostenido por Mendoza (2001), las actuaciones públicas, como la danza son una arena de definición continua, negociada y conflictiva de distinciones étnico-racial, de clase y de género en la sociedad local y en relación con la región y el resto del país. Esto sucede en tanto los danzantes “*encarnan* discursos sobre la persona y el orden social” (Mendoza, 2001, p. 23), los que suelen estar basado en dicotomías entre el campo y la ciudad, costa-sierra, centro-periferia o

blanco-indio. Siguiendo el argumento de Mendoza, las danzas han sido desde la colonia un espacio de expresión significativa de las identidades de grupos oprimidos frente a la búsqueda de control por parte del régimen colonial y la Iglesia, y lo son más en la actualidad cuando la sociedad no tiene un orden social inflexible, sino cambiante y con oportunidades para la movilidad social.

Las performances influyen en la vida cotidiana de los danzantes y su público porque “estas actuaciones son un dominio privilegiado en donde ellos pueden explorar y hacer visibles las ambigüedades y potencial no realizado de la cambiante experiencia social de su vida diaria” (Mendoza, 2001, p. 24) y de esta forma la danza moldea la vida social al dar un nuevo significado a las interacciones y roles dentro de esta. Reafirmando lo dicho por Cánepa (2001), sostengo que la danza no solo refleja los cambios sociales sino que, a través de la reinterpretación de las prácticas, transforma a la sociedad y las identidades de quienes la conforman. Esta versión hegemónica del Carnaval Abanquino de la ciudad se trata de una visión del mundo que se ha naturalizado, ya que todas las comparsas asumen la posición del Patronato como cierta y el público acepta sus propuestas de performance con familiaridad y orgullo, como se ve de manera análoga en el caso estudiado por Mendoza (2001) en San Jerónimo.

Frente al riesgo de la “tergiversación” y desaparición de lo “auténtico” del Carnaval Abanquino, el rol del Patronato se torna indispensable. Los cultores de la *primera generación* de migrantes-danzantes han utilizado esta instancia para hacer prevalecer su propuesta performance y la narrativa que tienen sobre el carnaval, y así remarcar su lugar como un grupo social establecido e importante en la ciudad. La conformación del Patronato del Carnaval Abanquino y la elaboración del expediente de patrimonialización funcionan como mecanismos para consolidar y preservar el poder y prestigio que tuvo la *primera generación*.

La *primera generación* de migrantes-danzantes reivindicó lo mestizo y ha adoptado los elementos de lo hacendado a través de una *desindianización* de la interpretación del pasado propio. La *segunda generación* estilizó más el carnaval, y elaboró una *desindianización* a través de la adopción de códigos estéticos que según lo visto en otras regiones (Ayacucho, Cusco, Huancayo) eran lo más “moderno” y urbano. La *tercera generación* adoptó la versión patrimonializada y, a partir de esta y

su tránsito por distintas variedades del carnaval, resignifican su identidad asociada a lo rural a través del folclor como veremos a continuación.

#### 6.4. La creación de nuevas danzas y ciudadanía

Las agrupaciones de danza folclórica, como Hatun Sonqo, participan también del escrutinio de autenticidad, presentado en la sección anterior, para valorar, entre otros aspectos, las performances que ejecutan las agrupaciones de danza de su circuito. Sin embargo, al ser jóvenes migrantes de primera y segunda generación, es posible que suceda lo que Mendoza (2001) halló sobre el folclore, ya que es un espacio de pugna sobre si en las representaciones se debería inscribir la lucha o la consolidación de la desigualdad y subordinación entre grupos sociales. El trabajo de Hatun Sonqo plantea un escenario en el que las representaciones que elaboran legitiman el lugar que van tomando en la cambiante sociedad de la ciudad de Abancay a través, por un lado, de su adaptación a la economía y los valores urbanos, y, por otro, en la resignificación de sus orígenes rurales a través de la ejecución revalorativa de las danzas folclóricas.

De la Cadena (2004) sostiene que es a través de la danza que los artistas cusqueños de inicios del siglo XX elaboraron una autoetnografía para expresar su propia cultura en una versión *desindianizada* y, siguiendo una pauta similar, los danzantes en los 90's "afirman su autenticidad reivindicando de manera simultánea sus orígenes rurales y desplegando lo que ellos conciben como formas urbanas, expresando así su versión de la cultura indígena, que trae abajo la dicotomía rural-urbana usada tradicionalmente tanto para distinguir la cultura indígena de la no-indígena, como para imaginar a los indios y mestizos como identidades discontinuas" (De la Cadena, 2004, p. 179). De esta forma, los danzantes de Hatun Sonqo buscan "elevar" el nivel de sus interpretaciones resaltando la autenticidad y no tienen una pretensión de caricaturizar o idealizar las prácticas rurales e indígenas.

Como vimos en el quinto capítulo, estas adaptaciones eran propiciadas dentro de la agrupación, ya que esta les brinda a los jóvenes migrantes de acuerdo a ellos mismo una "formación como persona", valores como la responsabilidad, la puntualidad y la "proactividad" que les permitirán desenvolverse exitosamente en futuros empleos en la ciudad. Asimismo, las oportunidades de empleo como danzantes-instructores es para estos jóvenes una herramienta que les permitiría alcanzar la autonomía

económica. Pero, además, por iniciativa de la instructora que lidera esta agrupación, el trabajo de “revalorar”, a través de la elección de un repertorio netamente regional les permite acercarse a sus familias para explorar aspectos de sus orígenes rurales, apropiarse de sus propias prácticas “tradicionales” y reinterpretar así su propia identidad.

En el sentido que De la Cadena (2004) plantea su tesis, los jóvenes de Hatun Sonqo son *indígenas mestizos* porque replantean sus identidades para no desvincularse de sus lugares de origen, de sus prácticas y sus creencias. Un *indígena mestizo* “está familiarizado con prácticas extrañas a la cultura dominante, al mismo tiempo que comprende y es capaz de reproducir esta última” (De la Cadena, 2004, p. 48). Esa posibilidad se fortalece con el acceso a las tecnologías de la comunicación que se encuentran en una expansión masiva de acceso. En varios momentos, estos jóvenes me comentaban sobre los viajes que hacían a sus lugares de origen para trabajar la tierra o para fiestas, y el modo cómo ello convivía de manera fluida con sus actividades laborales y educativas en la ciudad. Así ellos trascienden las demarcaciones entre el campo y la ciudad. Como demuestra De la Cadena (2004), la *indianidad* es reinterpretada por aquellos que cargan sus marcadores para quitarse de encima la potencial discriminación y la violencia que esta supone. De modo similar, los jóvenes danzantes de la agrupación Hatun Sonqo generan propuestas estéticas que trascienden las estereotípicas clasificaciones de folclórico/tradicional-moderno para presentar interpretaciones que responden a sus propias demandas e identidades. Plantean nuevas ciudadanías que exceden la dicotomía y jerarquía entre el campo y la ciudad –aunque no la nieguen como demuestran sus interpretaciones reivindicativas de espacio rural–, y nos permite pensar nuevamente en la naturaleza relacional, difusa y maleable de las categorías étnico-raciales. Esta propuesta, sin embargo, tiene un quiebre con la realidad en la que las diferencias materiales y de acceso a oportunidades entre estos y otros espacios jerarquizados tienen.

Mendoza (2001) observó que los danzantes más jóvenes en las fiestas de San Jerónimo habían adoptado danzas altiplánicas, y explicaba ello debido a la expansión del acceso a la educación y a las comunicaciones, así como a la promoción que tenía este tipo de música en los distintos medios. Sostiene que esta adopción responde al interés de los jóvenes por integrarse a una “cultura cosmopolita nacional y transnacional, para configurar nuevos modelos de relaciones de género y luchar



contra una sociedad desigual y prejuiciosa” (p. 74). De modo similar, los jóvenes de Hatun Sonqo, participan de un diálogo con propuestas estéticas y culturales globales que es sostenido por el acceso que tienen a las tecnologías de comunicación, y particularmente a las redes sociales como TikTok, lo que hace posible ver que dancen el carnaval de una provincia apurimeña, seguida por la interpretación coreográfica de una canción de pop coreano. Ya Reid (2008) advertía a inicios del siglo que los habitantes rurales de la provincia de Abancay a través del internet accedían a conocimiento e información de otras culturas “sin perder [su] modo de vida”. De manera similar, los jóvenes Hatun Sonqo no hacen sino replantearse su ruralidad y su pertenencia a la ciudad.



## Epílogo

"(...) El mundo está llenito de forasteros.  
Campesinos sin campo, cerros sin indios.  
Qué silencio terrible, sobre nosotros.  
Forjemos con silencios el alto grito.  
Dame tu pan, Hermano. Bebe mi vino.  
Y sigamos andando por el camino"

El Forastero, Atahualpa Yupanqui

Un tiempo después de finalizado el trabajo de campo de esta investigación, Camila, una de las integrantes fundadoras de Hatun Sonqo, me pidió que le tomara fotos a ella y a su pareja. Ella de 17 y él de 24 esperaban que a los pocos meses naciera su hija; aunque reconocían lo complejo de esa nueva etapa por las demandas económicas, podía ver en los ojos de ambos entusiasmo. Sonaban optimistas porque Camila planeaba estudiar ingeniería en la Universidad Nacional Micaela Bastidas y su pareja ya se encontraba laborando como digitador en EsSalud. Todo esto se inscribía en un relato de superación que partía de la migración de sus familias a la ciudad, de Warmillaqta y de Circa, lo que les permitía soñar.

Pregunté a Camila sobre Warmillaqta, de donde proviene su familia materna y donde aún conservan terrenos, un pueblo ubicado en las alturas al suroeste de la ciudad. Me contó haciendo un leve puchero que ahora es casi un pueblo fantasma, pues la mayoría de sus habitantes había migrado hacia Abancay, que no había quien trabaje la tierra y que los animales estaban casi abandonados, solamente al cuidado de ancianos y ancianas que aún se resistían a dejarlo todo. "El campo ya no tiene futuro", sentenció Camila y su pareja asintió. Afirmaron que la mayoría de jóvenes que conocen creía eso y que hacían lo posible por ir a las ciudades. Se refirieron a algunos de los integrantes de las agrupaciones de danza de la Asociación y dijeron que no danzaban sino por entretenimiento y pretensión, porque buscaban distanciarse de sus "orígenes" y "ancestralidad" para más bien ser unos habitantes urbanos más.

Mientras tanto, el Carnaval Abanquino ha ganado cada vez más popularidad en los últimos años, atrayendo a un número creciente de jóvenes locales y migrantes que integran las nuevas comparsas. No obstante, los cultores más antiguos lamentan que elementos "esenciales" de la "tradición" se están desvaneciendo en este proceso de continua renovación. El Carnaval Abanquino se ha transformado en una manifestación

identitaria que reivindica a una población urbana en expansión, sumándose a la tendencia nacional —presente también en lugares como Puno, Cajamarca, Huamanga y Cusco— de resaltar prácticas expresivas locales como símbolos de una "marca" cultural distintiva (Cánepa, 2013). El nivel de estilización que estas prácticas han alcanzado refleja la imagen que sus actores aparentemente desean proyectar: la consolidación de nuevos grupos sociales urbanos, hispanohablantes, profesionales de clase media, con aspiraciones cosmopolitas y una visión modernizadora de lo tradicional.

El Carnaval Campesino, por su parte, también se ha insertado en la lógica de la "marca", convirtiéndose en parte de la búsqueda de los jóvenes rurales por integrarse a los entornos urbanos. Como lo demuestran las palabras de Camila y su pareja, esta práctica cultural se utiliza estratégicamente para posicionarse dentro del discurso de lo identitario, más que como un acto de preservación fiel de sus raíces. Si bien existen quienes defienden con firmeza sus orígenes, para muchos jóvenes la destreza en el canto y el baile se convierte en un capital social para obtener reconocimiento y validación en un entorno cambiante, donde la pertenencia se mide en términos de competencias y habilidades más que de lealtad a la tradición. En este contexto, el Carnaval se vuelve un espacio de negociación de identidades, de resignificación de lo rural y lo urbano, de las jerarquías y aspiraciones que danzan, al igual que sus participantes, entre la continuidad y el cambio.

Este proceso quizá, en palabras de Camila, representa la desaparición del campo como concepto, pero creo que también representa la posibilidad de pensar la unificación de esos espacios antes antagónicos por la absorción de la urbe. Con tantos y enormes retos de gobernabilidad, disponibilidad de servicios de calidad, conservación de los ecosistemas y recursos, y mucho más, podemos pensar en estos espacios urbanos como la oportunidad para el desarrollo de nuevas ciudadanías, cada vez más integradas y vistas a sí mismas como partícipes de este proyecto siempre inconcluso de nación.

## Conclusiones

En esta investigación he buscado explicar de qué maneras se construyen y se narran las representaciones simbólicas en el Carnaval Abanquino en relación a las transformaciones de la sociedad de la ciudad de Abancay en los últimos 40 años. En este proceso cada generación de migrantes-danzantes a través de sus distintas propuestas de Carnaval Abanquino reivindica sus propias trayectorias migratorias y su legitimidad en el espacio urbano del que se han apropiado. Considero que a través de sus distintas propuestas estéticas articulan formas de autoperibirse, identificarse y presentarse frente al resto de la sociedad abanquina. Para el estudio de estas prácticas, he tomado como casos tres agrupaciones, las cuales se corresponden con cada una de las generaciones que he establecido en mi análisis, y poseen características de ocupación y socioculturales que las distinguen.

La *primera generación* está compuesta por migrantes rurales establecidos con mayor antigüedad en la ciudad de Abancay, desde las décadas previas a la Reforma Agraria hasta inicios de los 70's. Sus integrantes se caracterizan por tener actualmente una posición económica ventajosa en su contexto, debido a que sus padres y abuelos habían acumulado capitales a través de sus roles de intermediarios como ganaderos y comerciantes de productos agrícolas, además de poseer tierras y criados que las trabajaban. La creación de la Escuela Normal en 1961, un instituto superior pedagógico, les permitió ser a la vez una primera generación de docentes profesionales egresados en la ciudad. Con esta credencial académica, pudieron acceder a puestos de trabajo en el aparato estatal y eventualmente reemplazar al minoritario grupo de profesionales, locales y foráneos, que lo habían acaparado hasta entonces. En este grupo, sitúo a los integrantes fundadores de la comparsa Corazón Abanquino constituida en 1974.

La *segunda generación* se compone por un conjunto de perfiles de migrantes más heterogéneo, debido a que el periodo de su establecimiento abarca las cambiantes décadas de 1980 y 1990. Antes del inicio del Conflicto Armado Interno, un primer grupo de migrantes aprovechó la urbanización de los terrenos de las haciendas expropiadas para comprar lotes y construir sus viviendas. Iniciados los tiempos de la violencia, se produjo una migración más intensa y abrupta de otro grupo que se estableció en espacios circundantes a la ciudad, que la municipalidad denominó "barrios urbano marginales". Parte de los integrantes de esta generación trabajaron

como agricultores y obreros, tanto en sus comunidades como por temporadas en espacios de la costa del país. Estando en Abancay, trabajaron como obreros y comerciantes, pero un contingente de ellos pudo acceder a la educación superior brindada por la Escuela Normal y la entonces nueva Universidad Tecnológica de los Andes establecida en 1987. Estas personas fueron los primeros egresados universitarios de la localidad y, aunque fueron rechazados inicialmente por la generación anterior, se integraron a las instituciones públicas y las empresas privadas, lo que les permitió ascender socialmente. En este grupo sitúo a los primeros integrantes de la comparsa Tusuy Llaqta fundada en el año 2007.

Cada generación ha producido versiones propias del Carnaval Abanquino a través de las cuales han validado su propia legitimidad como ciudadanos urbanos capaces de ejecutarlo y transformarlo. Este proceso es más evidente en el caso de Corazón Abanquino y Tusuy Llaqta, pues los integrantes de estas comparsas aceptan haber introducido cambios con el fin de “mejorar” el carnaval y aseguran no haber alterado su “autenticidad”.

Los integrantes de Corazón Abanquino hicieron una primera regularización de los pasos, la adaptación de la distribución de pandillas a los escenarios y las primeras versiones de coreografías, así como la “afinación” y modificación de la música para que sea más “atractiva” y menos “repetitiva”, incluso tomando como referente la música mexicana de la época. Los miembros de Tusuy Llaqta, consideran que le “dieron orden al carnaval” pues llevaron un paso más adelante la regularización complejizando los pasos y propusieron coreografías más heterodoxas, con la inclusión de nuevas figuras y la ruptura de los límites del escenario, así como la adaptación de canciones de reggaetón al repertorio de las canciones del carnaval, argumentando que se trataba de nuevas canciones pícaras. En esta dinámica, la *primera generación* rechazó los cambios introducidos por la *segunda generación*. Por su parte, Hatun Sonqo, inscrita en un circuito de agrupaciones folclóricas que interpretan, entre otras danzas, lo que se denomina Carnaval Campesino, ofrece a sus miembros una forma de ser migrante-danzante que subvierte parcialmente la oposición y jerarquías establecidas entre el campo y la ciudad, a través de su adaptación a la economía y valores urbanos, al tiempo que revitalizan sus raíces rurales y resignifican sus orígenes.

Concluyo que las narrativas y la performance elaboradas sobre el Carnaval Abanquino plantea formas de diferenciación étnico-racial basadas en la distinción de los valores asociados a la *indianidad*, que en este caso se materializa en algunas de las características del Carnaval Campesino, aunque se “revaloriza” a esta variedad como fuente de inspiración de lo “auténtico”. Es a través de la producción de performances *desindianizadas* que se anclan en nociones de “autenticidad” de su pasado rural y que tienden a una mayor estilización a través de la “elegancia”, que terminan por posicionar al Carnaval Abanquino como una práctica expresiva urbana, “mestiza”, y decente. Las propuestas realizadas por cada *generación* de migrantes-danzantes, representadas por las comparsas que estudié, han ido disputando y consolidando una idea común de lo que es el Carnaval Abanquino gracias a un proceso de dialéctica entre las performances y el diálogo entre los cultores, danzantes y el público a partir de la instauración del Concurso de Comparsas Carnavalescas en 1978.

La *primera generación* de migrantes-danzantes reivindicó la identidad mestiza y asimiló elementos de la tradición hacendada, reinterpretando su pasado mediante un proceso de *desindianización*. La *segunda generación* profundizó en la estilización del carnaval y, a su vez, promovió esta desindianización al incorporar códigos estéticos que, en otras regiones como Ayacucho, Cusco y Huancayo, eran considerados los más “modernos” y urbanos. La *tercera generación*, por su parte, adoptó la versión patrimonial del carnaval y, a partir de esta base y de su incursión en distintas variantes de la festividad, resignifica su identidad rural a través del folclore.

El Carnaval Abanquino ha logrado un consenso sobre el modo como los abanquinos pretenden identificarse étnico-racialmente como mestizos urbanos. Aunque las fronteras de la “abanquinidad” urbana se vuelven borrosas debido a las continuas transformaciones de la sociedad local y los procesos de migración, el uso de la etiqueta de “abanquinos netos” busca conservar las distinciones. El Carnaval Abanquino se ha convertido en un símbolo de identificación de la población urbana y de prestigio que las nuevas generaciones de migrantes adoptan y transforman para legitimarse. Por su parte, los danzantes de las variedades rurales ejercen su agencia para resignificar su pasado, sus raíces y su pertenencia a la ciudad a través de sus representaciones folclóricas.

Este trabajo retomó temas abordados por los estudios culturales post estructurales en los Andes del sur peruano a finales del siglo pasado, las transformaciones culturales y la formulación de identificaciones en contextos de migración y movilidad social. Estos espacios urbanos, caracterizados por la densa movilidad entre lo rural y lo urbano, y las distintas actividades económicas, son espacios fértiles en la formación de nuevas ciudadanías. Considero relevante dar continuidad a estudios sobre los procesos organizativos y planteamientos artísticos en agrupaciones culturales en las ciudades intermedias en el contexto contemporáneo, en especial a los procesos de resistencias y nuevas reinterpretaciones sobre el pasado y el presente, para hallar en esto nuevas versiones a partir de una multiplicidad de perspectivas.



## Referencias bibliográficas

- Almonte, M. (2015). Significado de la diferenciación entre danzas mestizas y autóctonas en Puno. Función del discurso sobre las identidades mestiza e indígena en el marco de la fiesta de la Candelaria. [Tesis de Maestría]. UNMSM. <https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/4498>
- Alonso, A. (1994). The Politics of Space, Time and Substance: State Formation, Nationalism, and Ethnicity. *Annual Review of Anthropology*, 23, pp. 379-405.
- Ardèvol, E; Estalella, A. & Domínguez, D. (coord.) (2006). La mediación tecnológica en la práctica etnográfica. Ankulegi Antropología Elkartea.
- Arguedas, J. M. (2006) [1978]. *Los ríos profundos*. Fundación Editorial El Perro y la Rana.
- Arguedas, J. M. (1958). *Yawar Fiesta*. Editorial Juan Mejía Baca.
- Arriola, A. M. (2019). La identidad: Problemática del mundo contemporáneo. En A. S. Monzón (Ed.), *Antología del pensamiento crítico guatemalteco contemporáneo* (pp. 545-560). CLACSO. <https://doi.org/10.2307/j.ctvtxw2km>
- Asamblea General de las Naciones Unidas. (1948). Declaración Universal de Derechos Humanos. <https://www.un.org/en/universal-declaration-human-rights/>
- Ayquipa, S. & Velásquez, M. (2012). Posturas y pasos del baile del carnaval abanquino en bailarines tradicionales de Abancay 2012 [Tesis de Bachillerato]. UNAMBA. <http://repositorio.unamba.edu.pe/handle/UNAMBA/345>
- Bajtín, M. (1998) [1940]. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*.
- Banco de Crédito del Perú (2019). *Fiestas y Danzas en el Perú*. Romero, D. & Carulla, A. (Eds.). Banco de Crédito del Perú.
- Bengoa, J. (2000). *La emergencia indígena en América Latina*. Fondo de Cultura Económica.
- Benites, J. (2013). Evolución y mestizaje del traje típico del Carnaval Abanquino, Abancay 2013 [Tesis de Bachillerato]. UNAMBA. <http://repositorio.unamba.edu.pe/handle/UNAMBA/520>
- Bianciotti, M., Ortecho, M. (2013). La noción de performance y su potencialidad epistemológica en el hacer científico social contemporáneo. *Tabula Rasa*, (19), 119-137.
- Bourdieu, P. (2000). Las formas del capital. En *Poder, derecho y clases sociales* (pp. 131-164). Desclée De Brouwer.
- Bourdieu, P. & Wacquant, L. (2005). *Una invitación a la sociología reflexiva*. Siglo Veintiuno Editores.



- Bourdieu, P. & Passeron, J. C. (2009). *Los herederos: Los estudiantes y la cultura*. Siglo Veintiuno.
- Brubaker, R., & Cooper, F. (2000). Beyond «identity». *Theory and Society*, 29, 1-47.
- Bruce, J. (2007). *Nos habíamos choleado tanto*. Universidad de San Martín de Porres.
- Butler, J. (1990). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. En Case, S (Eds.), *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory* (pp. 296- 314). John Hopkins University Press.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós.
- Cánepa, G. (1998). *Máscara, transformación e identidad en los Andes: La fiesta de la Virgen del Carmen Paucartambo-Cuzco*. Fondo Editorial PUCP.
- Cánepa, G. (2000). Poder in-corporado. La constitución de autoridad en las comparsas andinas de danzantes tradicionales. En J. Ansión, A. Diez y L. Mujica (Eds.), *Autoridad en espacios locales: una mirada desde la antropología* (pp. 207-222). Fondo Editorial PUCP.
- Cánepa, G. (2001). *Identidades Representadas: Performance, Experiencia y Memoria en los Andes*. Fondo Editorial PUCP, Instituto Riva-Agüero, Instituto de Etnomusicología.
- Cánepa, G. (2007). Geopoética de identidad y lo cholo en el Perú. Migración, geografía y mestizaje. *Crónicas Urbanas*, pp. 29-42.
- Cánepa, G. (2008). The Fluidity of Ethnic Identities in Peru. *CRISE: Centre for Research on Inequality, Human Security and Ethnicity*, (46), 1-50.
- Casaverde, J. M. (2007). *Abancay 1958. Memorias*. N/A.
- Castillo, G. (2001). Fiesta y embriaguez en comunidades del sur del Perú. En G. Cánepa (Ed.), *Identidades representadas: Performance, experiencia y memoria en los Andes* (pp. 437-456). Fondo Editorial PUCP.
- Centro de Estudios Andinos Agua Dulce (2005). *Visión andina del carnaval*. N/A.
- Contreras, E. (1991). La violencia política en Apurímac. Centro Bartolomé de las Casas.
- De la Cadena, M. (1991). «Las mujeres son más indias»: Etnicidad y género en una comunidad del Cusco. *Estudios y Debates*, 1, 7-47.
- De la Cadena, M. (1997). *La decencia y el respeto: Raza y etnicidad entre los intelectuales y las mestizas cuzqueñas*. Instituto de Estudios Peruanos.
- De la Cadena, M. (2004). Indígenas mestizos: Raza y cultura en el Cusco. En *Instituto de Estudios Peruanos*. Instituto de Estudios Peruanos.

- Diez, A. (2003). *Élites y Poderes Locales: Sociedades regionales ante la descentralización*. Ministerio Británico para el Desarrollo Internacional DFID y SER.
- Diez, A. (2014). Cambios en la ruralidad y en las estrategias de vida en el mundo rural. Una relectura de antiguas y nuevas definiciones. En A. Diez, E. Ráez-Luna, & R. Fort (Eds.), *Perú: El Problema agrario en debate*. SEPIA XV (pp. 19-85). SEPIA.
- Diez, A. (2016). Antiguos y nuevos temas en los estudios sobre las fiestas patronales en los Andes peruanos. En C. Romero (Ed.), *Diversidad religiosa en el Perú. Miradas múltiples* (pp. 61-86). Fondo Editorial PUCP.
- Espinoza, R. (2010). Las canciones del carnaval abanquino y la afirmación de la identidad cultural en las estudiantes de la Institución Educativa la Victoria, Abancay 2010 [Tesis de Bachillerato]. UNAMBA. <http://repositorio.unamba.edu.pe/handle/UNAMBA/490>
- Ferrier, C. (2008). *Navidad en los Andes: Arpa, comparsas y zapateo en San Francisco de Quercó, Huancavelica*. Instituto de Etnomusicología PUCP.
- Fuenzalida, F. (1970). Poder, raza y etnia en el Perú contemporáneo. En *El indio y el poder en el Perú* (pp. 15-87). Moncloa-Campodónico.
- Gamio, M. (1982). *Forjando patria. Pro-nacionalismo*. Porrúa.
- Goluchowska, K. (2002). La complejidad de la ciudad intermedia andina en el Perú hacia un modelo ambiental. *Revista geográfica del Instituto Panamericano de Geografía e Historia*, 132, 5-13.
- Hatun Sonqo Perú (s.f.). *Home* [página de Facebook]. Facebook. Consultado el 30 de abril de 2022. <https://www.facebook.com/Agrup.Cultural>
- Hall, S. (Ed.). (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage Publications, Inc; Open University Press.
- Haller, A. (2017). Los impactos del crecimiento urbano en los campesinos andinos. Un estudio de percepción en la zona rural-urbana de Huancayo, Perú. *Espacio Y Desarrollo*, (29), pp. 37-56. <https://doi.org/10.18800/espacioydesarrollo.201701>.
- Harper, D. (2002). Talking about pictures: a case of photo elicitation. *Visual Studies*, Vol. 17, Nro. 1, pp. 13-26.
- Huamaní, L. (2011). La danza del carnaval abanquino como expresión artística y cultural urbana de la ciudad de Abancay 2011 [Tesis de Bachillerato]. UNAMBA. <http://repositorio.unamba.edu.pe/handle/UNAMBA/361>
- Huarcaya, S. M. (2015). Performativity, Performance, and Indigenous Activism in Ecuador and the Andes. *Comparative Studies in Society and History*, 57(3), 806-837. <https://doi.org/10.1017/S0010417515000298>

- Huerta-Mercado, A. (2001). Incas y españoles bailando un alegre huayno. El humor en una representación teatral en los Andes. En G. Cánepa (Ed.), *Identidades representadas: Performance, experiencia y memoria en los Andes* (pp. 309-330). Fondo Editorial PUCP.
- Huerta-Mercado, A. (2019). Risa de altura: Personajes lúdicos en la fiesta andina. En J. Ossio (Ed.), *Fiestas y danzas del Perú* (pp. 85-100). Fondo Editorial del BCP.
- Hurtado, H. (2022, abril 8). La visión colonizadora del indio en la novela «El extraño indio Clemente Kespe» de Guillermo Viladegut Ferrufino. *Chaski*, p. 8.
- Instituto Nacional de Estadística e Informática. (2010). *Producto Bruto Interno por Departamentos 2001-2009*. Instituto Nacional de Estadística e Informática.
- Instituto Nacional de Estadística e Informática. (2018). *Perú. Resultados Definitivos de los Censos Nacionales 2017. XII de población, VII de vivienda y III de comunidades indígenas*. Instituto Nacional de Estadística e Informática. [https://www.inei.gov.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones\\_digitales/Est/Lib1544/](https://www.inei.gov.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib1544/)
- Jay Gould, S. (2017). *La falsa medida del hombre*. Crítica.
- Jelin, E. (2014). Desigualdades de clase, género y etnicidad/raza: Realidades históricas, aproximaciones analíticas. *Ensamblés*, 1, 11-36.
- Lehmann, W. (2013). Habitus Transformation and Hidden Injuries: Successful Working-class University Students. *Sociology of Education*, 87. 1-15.
- Lévi-Strauss, C. (1987). *Antropología estructural*. Paidós.
- Maguiña, E. (2016). Esbozo de las migraciones internas en el Siglo XX y primera década del Siglo XXI y su relación con los modelos de desarrollo económico en el Perú. *Anales Científicos*, 77(1), 17. <https://doi.org/10.21704/ac.v77i1.622>
- Matta, R. (2012). Cocinando una nación de consumidores: El Perú como marca global. *Consensus*, 17(1), 49-60.
- Melis, A. (2007). Símbolo de poder la Fiesta del Carmen en dos contextos distintos de España y Perú. *Anales del Museo de América*, 15, 191-206.
- Mendizábal, R. (2014). Del folklore a culturas híbridas: Rescatando raíces, redefiniendo fronteras entre nos/otros. En C. I. Degregori (Ed.), *No hay país más diverso Tomo I. Compendio de la antropología peruana* (pp. 74-122). Instituto de Estudios Peruanos.
- Mendoza, Z. (1992). Las comparsas como formas de creación de nuevas identidades: La popularidad de las danzas altioplánicas en Puno. En E. Urbano (Ed.), *Tradición y modernidad en los Andes. Cusco* (pp. 243-256). Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.

- Mendoza, Z. (1998). Mestizo and Indigenous Identities on the Move. *Bulletin of Latin American Research*, 17(2), 165-183.
- Mendoza, Z. (2001). *Al son de la danza: Identidad y comparsas en el Cuzco*. Fondo Editorial PUCP.
- Mendoza, Z. (2006). *Crear y sentir lo nuestro: Folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX*. Fondo Editorial PUCP.
- Ministerio de Cultura (2011). Resolución Viceministerial sobre la Declaración de Patrimonio Cultural de la Nación al Carnaval de Abancay, departamento de Apurímac. Resolución N° 262-2011-VMPCIC-MC.
- Miranda, J. (2002). *Abancay: Provincia andina. Una mirada del pasado al presente*. N/A.
- Miranda, J. (2014). *Por los caminos de Apurímac. Conozca Apurímac. Su riqueza histórica y turística*. N/A.
- Noyes, D. (2003). Group. En B. Feintuch (Ed.), *Eighth Words for the Study of Expressive Culture* (pp. 7-41). University of Illinois Press.
- Oliart, P. (2011). Vida universitaria y masculinidades mestizas. En *Las políticas educativas y la cultura del sistema escolar en el Perú* (pp. 277-312). Instituto de Estudios Peruanos.
- Orlove, B. (1993). Putting Race in Its Place: Order in Colonial and Postcolonial Peruvian Geography. *Social Research*, 60(2), 301-336.
- Ossio, J. (2019). Orígenes y expansión del carnaval en el Perú. En J. Ossio (Ed.), *Fiestas y danzas del Perú* (pp. 51-74). Fondo Editorial del BCP.
- Palomino, C. (2012). *Abancay: Alegre y hospitalaria. De escritos, hechos y dichos*. N/A.
- Palomino, C. (2019, enero 25). *Nosotros los abanquinos: José Cirilo Trelles Pérez. Turbobar: Turismo bonito y barato x Apurímac*. <http://apurimacmayo.blogspot.com/2019/01/nosotros-los-abanquinos-jose-cirilo.html>
- Pink, S. (2001). *Doing Visual Ethnography. Images, Media and Representation in Research*. Sage Publications Ltd.
- Polo y la Borda, J. (1997). La hacienda Pachachaca (Segunda ruta del S. XVIII). *Histórica*, Vol. I, (2), Diciembre.
- Poole, D. (2000). Capítulo I. Introducción. En *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino en imágenes*. Princeton University Press.
- Portocarrero, G. (2007). *Racismo y mestizaje y otros ensayos*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.

- Prieto, A., Toriz, M. (2015). Performance entre el teatro y la antropología. *Diario de Campo*, 22-31.
- Prieto, O. G. (2011). Las Fiestas Anuales y Quinquenales de la Virgen Candelaria del Socorro de Huanchaco: Expresión Religiosa de los Pescadores de la Costa Norte del Perú. *Arqueología y Sociedad*, 23, 193-222. <https://doi.org/10.15381/arqueolsoc.2011n23.e12313>
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (Ed.), *Colonialidad del Saber y Eurocentrismo*. CLACSO & UNESCO.
- Ráez, M. (2002). *En los dominios del Cóndor. Fiestas y música tradicional del Valle del Colea*. Centro de Etnomusicología Andina & Instituto Riva-Aguero PUCP
- Ráez, M. (2004). Melodías de los valles sagrados: Fiestas y danzas tradicionales del Cuzco. Instituto Riva Agüero PUCP.
- Ráez, M. (2005). Dioses de las quebradas: Fiestas y rituales en la Sierra alta de Lima. Instituto Riva Agüero PUCP.
- Ráez, M. (2019). Mito, etnicidad e historia en las danzas andinas. En J. Ossio (Ed.), *Fiestas y danzas del Perú* (pp. 121-168). Fondo Editorial del BCP.
- Reid, C. (2008). *Las jerarquías invisibles de la discriminación en la ciudad de Abancay*. APRODEH, CNDDHH & CUSO.
- Rojas, H. (2005). Puritito Carnaval Abanquino. N/A.
- Rojas, H. (2008). *Mi Abanquinísimo Carnaval*. Imprenta Espinoza.
- Rojas, H. (2011). Declaratoria de las fiestas del Carnaval Abanquino como Patrimonio Cultural de la Nación. Municipalidad Provincial de Abancay.
- Rojas, H. (2016). *Patri-Carnaval de Abancay*. Imprenta Espinoza.
- Rojas, H. (2021). *Así carnavalemos los Abanquinos*. Imprenta Espinoza.
- Romero, R. (1993). Cambio musical y resistencia cultural en los Andes centrales del Perú. En *Música, danzas y máscaras en los Andes*. (pp. 21-60). Fondo Editorial PUCP.
- Salas, G. (2002). Familias campesinas y articulaciones económico-políticas: El distrito de San Marcos al inicio del Proyecto Antamina. En M. Pulgar-Vidal, E. Zagarra, & J. Urrutia (Eds.), *Perú: El Problema Agrario en Debate – SEPIA IX – Puno*. Lima, Seminario Permanente de Investigación Agraria (pp. 604-643). Seminario Permanente de Investigación Agraria.
- Salas, G. (2006). Diferenciación social y discursos públicos sobre la peregrinación de Quyllurit'i. En G. Cánepa & M. E. Ulfe (Eds.), *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú* (pp. 244-288). Concytec.

- Salas, G. (2020). Indexicality and the Indigenization of Politics: Dancer–Pilgrims Protesting Mining Concessions in the Andes. *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, 25(1), 7-27. <https://doi.org/10.1111/jlca.12462>
- Salazar, E. (2018). *Geología aplicada al ordenamiento territorial de la ciudad de Abancay—Apurímac* [Tesis de Licenciatura, UNSAAC]. <http://hdl.handle.net/20.500.12918/3487>
- Salazar, S. (2019). *Expansión urbana y su impacto ambiental en el uso del suelo de la ciudad de Abancay—Perú* [Tesis de Doctorado, UNA]. <http://repositorio.unap.edu.pe/handle/UNAP/13665>
- Schmeltz, B. (2008). *Fiestas religiosas y seculares en Lambayeque, Perú*. Museum für Völkerkunde Hamburg.
- Tacuri, G., & Valdivia, V. (2006). *Carnavales de Apurímac Antología 1963-2006*. Municipalidad Provincial de Abancay.
- Telles, E., Martínez, R. (Eds.). (2019). *Pigmentocracias. Color, etnicidad y raza en América Latina*. Fondo de Cultura Económica.
- Tito, C. (2012). Performance e identidad en la fiesta «carnavalesca» de la Virgen de la Candelaria en Puno: La puesta en escena de dos mundos que entran en tensión [Tesis de Maestría]. PUCP.
- Ulfe, M. E. (2007). *Danzando en Ayacucho: Música y ritual en el rincón de los muertos*. Instituto Riva Agüero PUCP.
- Ulfe, M. E. (2019). Los carnavales: Géneros musicales, prácticas coreográficas y memoria. En J. Ossio (Ed.), *Fiestas y danzas del Perú* (pp. 75-84). Fondo Editorial del BCP.
- Vásquez, C. & Vergara, A. (1988). *¡Chayraq! Carnaval Ayacuchano*. Centro de Desarrollo Agropecuario.
- Vergara, R. (2012). Región y ciudades en el sur peruano. En T. Cabrera (Ed.), *Perú hoy. Lo urbano en el Perú* (pp. 79-101). Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo DESCO.
- Vich, V. (2018). Dinámicas de racismo en el Perú: La perspectiva cultural de Gonzalo Portocarrero. *Debates en Sociología*, 47, 219-232. <https://doi.org/10.18800/debatesensociologia.201802.008>
- Viladegut, G. (1959). El extraño indio Clemente Kespe. Una novela en ritmo de relato. La Patria.
- Viladegut, G. (1997). Alma y rostro de Abancay. Monografía social e histórica. Abancay-Apurímac-Perú (E. Pinto, Ed.). Papelería e Imprenta Iral S.L.R.
- Viladegut, H. (2009a, enero 25). Elementos históricos del Carnaval de Abancay. *Cielos de Abancay. Estampas de costumbres, parajes y personajes que han hecho la historia de Santiago de los Reyes de Amankay*.

<http://abancayapurimac.blogspot.com/2009/01/elementos-historicos-del-carnaval-de.html>

Viladegut, H. (2009b, enero 25). La Yunza en Abancay. *Cielos de Abancay. Estampas de costumbres, parajes y personajes que han hecho la historia de Santiago de los Reyes de Amankay*. <http://abancayapurimac.blogspot.com/2009/01/la-yunza-en-abancay.html>

Viladegut, H. (2018, octubre 8). La Virgen del Rosario y la Abanquinidad. *Cielos de Abancay. Estampas de costumbres, parajes y personajes que han hecho la historia de Santiago de los Reyes de Amankay*. <http://abancayapurimac.blogspot.com/2018/10/la-virgen-del-rosario-y-la-abanquinidad.html>

Wacquant, L. (2006). Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador. Siglo Veintiuno.

Wyczykier, G. (2015). Pensar las clases sociales: reflexiones contemporáneas. *Revista Lavboratorio*, 26(15), 141-164.

Zimmerer, K. S., & Bell, M. G. (2015). Time for change: The legacy of a Euro-Andean model of landscape versus the need for landscape connectivity. *Landscape and Urban Planning*, 139, 104-116. <https://doi.org/10.1016/j.landurbplan.2015.02.002>

