

Coreografía de una matanza: memoria y *performance* de la masacre de Accamarca en el carnaval ayacuchano en Lima, Perú¹

Renzo Aroni

University of California, Davis

RESUMEN

El 14 de agosto de 1985, durante el largo conflicto armado interno entre la guerrilla maoísta de Sendero Luminoso - SL y el Estado peruano, una patrulla del Ejército entró en el pueblo andino de Accamarca, ubicado en la región de Ayacucho, y asesinó a 69 personas indígenas, incluyendo niños y ancianos, supuestos simpatizantes del grupo insurgente. La mayoría de los sobrevivientes y familiares de las víctimas se desplazaron a Lima y se integraron en una organización de víctimas y en la Asociación Hijos del Distrito de Accamarca - AHIDA. Desde el año 2011, con motivo de la extradición desde los Estados Unidos del mayor Telmo Hurtado, principal responsable de la masacre, la AHIDA ha recreado la dolorosa experiencia de la matanza a través de una performance anual del carnaval ayacuchano, incorporando coreografías y canciones testimoniales para exigir la justicia para las víctimas de la masacre. Esta performance carnavalesca integra a los niños y jóvenes que no vivieron la masacre, pero imaginan, interpretan y crean su propia memoria mediante la comunicación con los sobrevivientes y la participación en la producción cultural del evento.

En este artículo expongo cómo los sobrevivientes y familiares de las víctimas recuerdan la masacre y transmiten sus memorias a sus hijos

¹ Una versión resumida de este artículo fue enviada a la revista digital del Ministerio de Cultura, *Viceversa*, Cuadernos de Trabajo sobre Interculturalidad, vol. 2, bajo el título «¡Justicia para Accamarca! Memoria y protesta en el carnaval ayacuchano» (en prensa, 2015).

Recibido: agosto 2014. Aprobado: marzo 2015.

a través de una actuación carnavalesca. Describo la producción de una memoria intergeneracional a través de la transmisión intergeneracional, que se construye en el espacio doméstico (familia), el espacio comunal/institucional (AHIDA), y el espacio público (carnaval). Sin duda, la ocasión del carnaval es un espacio de gran alcance para la producción de otras formas de memoria, y para la demanda de la justicia a través de una coreografía participativa y performance musical.

Palabras clave: masacre de Accomarca, carnaval ayacuchano, memoria intergeneracional, performance, coreografía y música.

Choreographing a Massacre: Memory and performance of the Accomarca Massacre in the Ayacuchan Carnival in Lima, Peru

SUMMARY

On August 14, 1985, during the long internal armed conflict between the Maoist guerrilla group Sendero Luminoso and the Peruvian state, an army patrol entered the Andean town Accomarca, located in the Ayacucho region, and killed 69 indigenous people, including children and elderly, alleged supporters of the insurgent group. The majority of survivors and relatives of victims were displaced to Lima and integrated into the victims' organization and the Asociación Hijos del Distrito de Accomarca - AHIDA. Since 2011, on the occasion of the extradition from the United States of Lieutenant Telmo Hurtado, main person responsible of the massacre, the AHIDA has re-created the painful experience of the massacre through an annual Ayacuchan Carnival performance incorporating choreography and testimonial songs to demand justice for the victims of the massacre. In addition, this carnivalesque performance involves children and young people who did not lived the massacre, but imagine, interpret and create their own memory by communicating with the survivors and participating in the cultural production of the event.

In this article, I expose how survivors and relatives of victims remember the massacre and transmit their memories to their children through a carnivalesque performance. I describe the production of an intergenerational memory through the intergenerational transmission, which is constructed in the domestic space (family), the communal/institutional space (AHIDA), and the public space

(Carnival). Surely, the occasion of the Carnival is a powerful space for the production of other forms of memory, and for the demand for justice through participatory choreographic and musical performance.

Keywords: Accomarca massacre, Ayacuchan carnival, intergenerational memory, performance, choreography, and music.

INTRODUCCIÓN

El 14 de agosto de 1985, a dos semanas de haberse iniciado el primer gobierno de Alan García Pérez, una patrulla del Ejército al mando del subteniente Telmo Hurtado llevó a cabo la masacre de 69 campesinos, entre mujeres, ancianos y niños, habitantes del distrito de Accomarca, ubicado en el margen izquierdo del río Pampas, en la provincia de Vilcashuamán, en el centro-sur de la región andina de Ayacucho. La matanza ocurrió como consecuencia de una guerra que inició el Partido Comunista del Perú - SL contra el Estado en 1980 y la respuesta brutal de las Fuerzas Armadas, sustancialmente entre los años 1983 y 1985, mediante estrategias de arrasamiento contra pueblos como Umaro, Accomarca, Cayara, entre otros, supuestas bases de apoyo de la guerrilla maoísta en el valle del río Pampas².

En febrero de 2014, llegué por primera vez al local de la Asociación Hijos del Distrito de Accomarca - AHIDA, adyacente al paradero Esperanza de la Carretera Central, en el distrito limeño de Ate Vitarte. La AHIDA es la institución matriz de los accomarquinos, fundada en la década de 1970.

Entre varias instituciones que la AHIDA conglomerara está la Asociación de Familiares Afectados por la Violencia Política del Distrito de Accomarca - AFAPVDA, fundada en la década de 1980. La mayoría de los integrantes de esta asociación son sobrevivientes o hijos de las víctimas de la masacre del 14 de agosto de 1985. Justamente, la idea de escenificar la matanza en el concurso de comparsas

² Según la Asociación para el Desarrollo Humano Runamasinchikpaq - ADEHR, a lo largo de los veinte años de conflicto armado interno en el Perú (1980-2000), el pueblo de Accomarca ha reportado un total de 114 víctimas, entre desaparecidos y ejecutados extrajudicialmente (ADEHR, 2008, p. 10).

del carnaval ayacuchano surgió en esta agrupación de familiares afectados por la violencia política. Por consiguiente, realicé entrevistas a los sobrevivientes y sus hijos, muchos de los cuales son músicos, cantantes y bailarines de la comparsa de Accomarca. Observé sus ensayos antes del concurso del carnaval, en el local de Santa Rosa, en el distrito de San Anita, en la misma ruta de la carretera Central. Asimismo, acompañé a sus presentaciones en varios concursos, como en el XI Concurso del Carnaval Ayacuchano y sus provincias Tumi de Oro 2014, en el estadio de Huachipa, organizado por Radio Andina, que emite programas de música ayacuchana. La comparsa de Accomarca no ganó en este último concurso, pero en los años anteriores quedó finalista con la escenificación de la masacre³.

Es válido precisar que esta actuación se viene realizando desde el año 2011, momento en el que los accomarquinos exigían la extradición desde los Estados Unidos del mayor retirado Telmo Hurtado, principal responsable de la masacre. En aquel año la actuación tuvo una buena acogida por la audiencia y la repitieron en los años posteriores, con la masiva participación de los migrantes, sobrevivientes, y sus hijos que nacieron en Lima durante y después del período de la violencia política (1980-2000).

Este artículo explora la historia de esta masacre y su representación coreográfica y dramática en el concurso de comparsas del carnaval organizado por los migrantes ayacuchanos en la ciudad de Lima⁴. En ese sentido, el artículo responde a preguntas como: ¿por qué los accomarquinos escenifican una experiencia traumática como la masacre en un concurso de comparsas del carnaval ayacuchano en Lima? ¿Cómo a través de los componentes artísticos de este concurso los accomarquinos y sus hijos que nacieron en Lima rememoran y representan aquella tragedia?

Como ya ha señalado el antropólogo ayacuchano Mariano Aronés, se recuerda este acontecimiento «con tanta claridad —‘como si fuese ayer’— por la cantidad

³ Véase mi crónica «Carnaval ayacuchano en Lima», en NoticiasSER.pe 5/3/2014. En línea: <http://www.noticiasser.pe/05/03/2014/ayacucho/carnaval-ayacuchano-en-lima> (consultado, 5/6/2014).

⁴ Existe una correspondencia institucional de migrantes ayacuchanos en una jerarquía de capas de organización comunal, distrital, provincial y regional en la ciudad de Lima. Estas instituciones, actualmente vigentes, además de trabajar para el desarrollo de sus pueblos de origen, organizan fiestas y concursos de carnaval en sus locales institucionales y en los espacios públicos de Lima, desde inicios de la década de 1990. Una de las principales instituciones de la región ayacuchana en la capital es la Federación Departamental de Instituciones Provinciales de Ayacucho - FEDIPA, fundada en 1984, que agrupa a las once provincias que conforman políticamente la región, entre ellas a la Federación de Instituciones de la Provincia de Vilcashuamán - FIPROVIL, que a su vez aglomera a instituciones distritales, como la AHIDA.

de víctimas y la presencia de niños y ancianos». Asimismo, por «la masiva campaña de información desarrollada por la prensa de aquel entonces, [que] influyó considerablemente para que dicho acontecimiento quedase grabado en la memoria de los *acomarquinados*» (Aronés, 2003, p. 267). Agregaría a lo señalado por Aronés la búsqueda de justicia y reparación por los familiares de las víctimas y de los sobrevivientes, que más recientemente los condujo a organizar otras formas de recordar, protestar y exigir justicia, como son las canciones y la coreografía carnavalesca. Como indica Cynthia Milton en su libro *Art from a Fractured Past* (2014), muchas de las atrocidades del pasado que cuesta decir en palabras son representadas mediante el ‘lenguaje artístico’, especialmente en un contexto de posguerra⁵.

Para un enfoque teórico, por un lado, recorro a los conceptos de memoria y *performance*⁶, y por otro, a lo carnavalesco. Desde tiempos inmemoriales, la música, el canto y la danza fueron una forma de contar repetitivamente las historias. Acompañaban las narrativas orales, para que no cayeran en el olvido. La danza, el canto y la práctica musical comprenden la *performance* como ‘copartícipe de la memoria y la historia’ (Taylor, 2011, p. 23). Tales expresiones artísticas se pueden analizar como *performance*. De acuerdo con Richard Schechner, esto es propiamente la ejecución o actuación de la ‘conducta restaurada’ de ‘larga duración, es decir, ‘nunca por primera vez’ (2011, p. 36-37). En ese sentido, la *performance* también es un dispositivo eficaz de la memoria, por su repetición, ensayo permanente e innovación. La *performance* trae al presente la memoria de cómo se recuerdan los eventos del pasado. Para ello, según Diana Taylor (2003; 2011), la *performance* trabaja con dos objetos de análisis: por un lado, están los materiales de archivo, como ‘memoria de archivo’, y por otro, los actos en vivo, como ‘repertorio’, esto es la ‘memoria corporal’. El primer tipo:

La memoria de archivo se registra en documentos, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, disquetes, es decir, todos aquellos materiales supuestamente resistentes al cambio. Opera a través de la distancia, tanto en términos temporales como espaciales. Los investigadores, por ejemplo, pueden volver a examinar un manuscrito antiguo. Por su capacidad de persistencia en el tiempo, el archivo supera el comportamiento en vivo (Taylor, 2011, pp. 13-14).

⁵ Además del conjunto de trabajos que reúne el libro de Milton (ed.) (2014), hay una literatura muy rica sobre la memoria de la posguerra en el Perú. Véase, por ejemplo, Del Pino y Yezer (eds.) (2013); González (2011); Ulfe (2011), entre otros.

⁶ Quiero precisar que recorro al concepto de *performance* aclarando que es un término que viene del inglés y que no tiene una correspondencia similar en su traducción al español, pero hay una tendencia de su uso en el habla hispana para referirse a la acción, realización y ejecución.

A diferencia del archivo, que tiene más ‘poder de extensión’, la memoria corporal, «circula a través de performances, gestos, narración oral, movimiento, danza, canto; además requiere presencia». Es decir: «la gente participa en la producción y reproducción del conocimiento al ‘estar allí’ y formar parte de esa transmisión». Por lo tanto: «La memoria corporal, siempre en vivo, no puede reproducirse en el archivo. Lo que el archivo atesora es la representación del acto en vivo, a través de fotos, videos o notas de producción» (2011, p. 14). De esta forma propone, frente al debate con relación al carácter efímero o duradero de la *performance*, «que estos dos sistemas de transmisión (el archivo y el repertorio, entre otros, como por ejemplo, los sistemas virtuales o digitales) transmiten el conocimiento de maneras distintas; a veces funcionan de manera simultánea, a veces de manera conflictiva» (2011, p. 14)⁷.

Ahora bien, sobre lo carnavalesco, Mijaíl Bajtin, en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (1987), argumentó que el carnaval es un espacio de transgresión de la cultura oficial, de las instituciones y personajes del poder, y la ‘permutación de las jerarquías’ a través de la sátira y la risa, para mofarse —desde la cultura popular-cómica— del orden social existente. Sin embargo, para autores como Umberto Eco, «la comedia y el carnaval no son instancias de transgresiones reales: al contrario, representan claros ejemplos del reforzamiento de la ley. Nos recuerdan la existencia de la regla» (1989, p. 17).

Considerando estas dos perspectivas, Roberto Da Matta (2002) aborda el carnaval en la sociedad brasileña no solo como un espacio de transgresión social en una multiplicidad de acontecimientos especiales y simultáneos, en diferentes tiempos y espacios, sino también como un reforzamiento del orden social establecido en un sentido de continuidad, una vez acontecido el tiempo del carnaval. Como bien explica el autor, «en el carnaval la fiesta enfatiza una disolución del sistema de papeles y posiciones sociales, ya que los *invierte* en su proceso, aunque al final del rito, cuando se sumerge nuevamente en el mundo cotidiano, se retomen dichos papeles y sistemas de posiciones» (2002, p. 80).

En efecto, las prácticas rituales del carnaval no solo son de transgresión sino también de resistencia y continuidad a una tradición recreada permanentemente y una forma de vida existente en un contexto dado. Continuidad, resistencia e inversión confluyen en la *performance* ritual de los carnavales andinos. Por

⁷ El artículo de Diana Taylor sobre la desaparición forzada en Argentina pone el ejemplo de cómo los objetos de archivo, como la foto, se convierte en parte de una *performance* (parte del repertorio), cuando las Madres de la Plaza de Mayo llevan la foto de sus desaparecidos en el cuerpo para exigir justicia.

supuesto, emergen como espacios sociales activos, donde los actores y la comunidad plantean su parecer acerca de sus lugares y sus expectativas en el mundo. Por ejemplo, en Lima, el carnaval ayacuchano y sus variantes locales no solo son de inversión de las jerarquías sociales, más bien refuerzan las identidades y cuestionan las estructuras sociales de poder existentes. Sin embargo, cuando el paréntesis ilusorio y ritual del carnaval termina, y la gente hizo catarsis, regresan a la realidad social que los antecede y sucede. Pero lo importante de este espacio del carnaval es su poder transgresor o proveer resistencia, como han demostrado varios trabajos sobre la *performance* ritual, incluyendo la música y la danza, en relación con los procesos sociales y políticos en el Perú (Vásquez y Vergara, 1998; Cánepa, 1998; Mendoza, 2001; Romero, 2004; Ritter, 2006).

Aquí resalto básicamente algunos trabajos en conexión con mi enfoque teórico y temático. Es conocido el trabajo de la antropóloga Zoila Mendoza sobre las comparsas de danzas rituales en la fiesta del santo patrón del pueblo de San Jerónimo, Cusco, en el que propone, «cómo los miembros de las comparsas constantemente redefinen y dan forma a las disputadas distinciones étnico/raciales, de género, clase, y generacionales a través de la actuación ritual y sus asociaciones» (2001, p. 22). La autora indica que la actuación de las danzas fue un espacio de confrontación y negociación de identidades desde el temprano período colonial, por un lado, como una forma de estrategia de élite dominante para contener y neutralizar las voces resistentes, y por otro lado, como un espacio de agencia, protesta y resistencia de los subordinados. Esta dimensión dialéctica es lo que ha configurado significativamente sus identidades individuales y de grupo más recientemente.

Por consiguiente, la actuación ritual de las danzas posee un poder transformador para los participantes, en el que abordan y redefinen sus preocupaciones cotidianas, haciendo uso del lenguaje simbólico y «la actuación festiva —las danzas en particular, en donde el cuerpo pasa a ser un foco central—, que tiene una eficacia pragmática y la capacidad de crear y dar expresión a la experiencia humana y social» (2001, p. 62).

Por su parte, el etnomusicólogo Jonathan Ritter (2006; 2013b) estudió el contenido testimonial de las canciones en los concursos de carnaval de *pumpin* en la altiplanicie de Waswantu, localizado en el centro-sur de Ayacucho. Ritter historiza y analiza los concursos de carnaval como ‘lugar de memoria’ para evocar experiencias del pasado, situaciones del presente y expectativas del porvenir. Indica que hasta antes del inicio de los concursos en 1976, las canciones giraban en torno a actividades agrícolas y pastoriles, amores y desamores, juego y sátira.

Sin embargo, dos procesos consecutivos, «el advenimiento de concursos formales de canciones y el surgimiento de Sendero [Luminoso], cambiarían esas prácticas irrevocablemente» (2013b, p. 119). Su radicalización durante los primeros años de la década de 1980, debido al uso de las canciones pro Sendero Luminoso como propaganda política, provocó la represión militar y algunos integrantes de los conjuntos musicales fueron perseguidos y desaparecidos, mientras otros se desplazaron a ciudades como Lima y continuaron con esta tradición musical. Desde entonces, los concursos de *pumpin* en Waswantu se suspendieron casi durante todo el período de la violencia política.

Cuando se reabrió el concurso, hacia finales de la década de 1990, las canciones mantenían su connotación de crítica social, como una forma de hacer pública sus experiencias y denunciar los hechos de la violencia. Por lo tanto, el autor sugiere que, a diferencia de los carnavales de tradición mundial, concebidos como un ritual de inversión o subversión, en la música del *pumpin* los integrantes de los conjuntos musicales ocasionalmente improvisan en las canciones un discurso político o increpan a las autoridades de turno, por lo que en cierta forma puede ser considerado como un género carnavalesco de protesta (2013b, p. 119).

A diferencia del tema que desarrollo en este artículo, la *performance* de la masacre de campesinos perpetrado por el Ejército, la *antropóloga* Valérie Robin (2013) desarrolla la *performance* carnavalesca de las masacres ejecutadas por Sendero Luminoso y la respuesta de los campesinos organizados en el comité de autodefensa del distrito de Ocros, Ayacucho. Robin considera la coreografía y las canciones como modos alternativos de representación de la violencia política en los pueblos andinos, en donde los campesinos reconstruyen una cierta realidad de un pasado dramático que los convirtió en víctimas, pero también en héroes. De esta manera buscan su reconocimiento e incorporación en la memoria nacional del país, para no quedar en el olvido y aislamiento local y regional.

Estos trabajos me ayudan a pensar en este artículo la conexión de la memoria y la performance con los procesos sociales y políticos vinculados con la resistencia cultural, redefinición de identidades y expectativas de cambio. Precisamente, mi trabajo se suma a esta tendencia desde la tradición del carnaval ayacuchano en la ciudad de Lima, donde los ayacuchanos reclaman al Estado, justicia y reparación por la violación a los derechos humanos ocurridos, como en el caso de Accomarca. En ese sentido, el desarrollo de este artículo se abre con la historia de la masacre de Accomarca, a través del testimonio de los sobrevivientes; luego prosigue con la memoria corporal de la *performance* de la masacre, a través de la música y la danza; en seguida, aborda la memoria intergeneracional que se

desarrolla en el espacio y tiempo del carnaval, y cierra con ideas que conecta mi enfoque teórico y el recurso etnográfico que desarrollo en el contenido.



Distrito de Accoarca, Ayacucho, Perú. Foto de Katherine Valenzuela, abril de 2014.

LA MASACRE EN LLOCCLLAPAMPA

De acuerdo con el testimonio de los sobrevivientes y los familiares de las víctimas, recogido por la Comisión de la Verdad y Reconciliación - CVR, que trabajó entre los años 2002 y 2003, el día de los hechos la gente realizaba desde muy temprano la rutina del trabajo doméstico: pastando sus ganados, regando la tierra para el sembrío, o haciendo sus quehaceres de la casa. En estas circunstancias arribó un helicóptero cargado de militares, que aterrizó en el lugar denominado Pitecc, una planicie próxima a Accomarca, desde donde la patrulla se desplegó en dos grupos para sitiar el pueblo, bajo el mando del subteniente Telmo Hurtado, como parte del ‘Plan de Operaciones Huancayoc’⁸. Reunieron a la población en el caserío denominado Lloccllapampa. A la mayoría de los detenidos los encerraron en

⁸ El Informe Final de la CVR indica que «en agosto de 1985 el general de brigada EP Wilfredo Mori Orzo ordenó al estado mayor operativo de la Segunda División de Infantería del Ejército, conformado por el coronel de Infantería EP Nelson Gonzales Feria y los tenientes coroneles de Infantería EP César Gustavo Martínez Uribe Restrepo y Carlos Medina Delgado, la elaboración de un plan operativo con el objetivo de “capturar y/o destruir a los elementos terroristas existentes en la quebrada de Huancayoc”, distrito de Accomarca» (IF-CVR 2003, tomo VII, p. 104).

chozas, los acribillaron, les prendieron fuego y detonaron una granada, para no dejar restos del cuerpo incinerado. Así lo constata el *Informe Final* de la CVR:

Una vez que todos los pobladores se encontraban en el interior de la casa, el subteniente Telmo Hurtado ordenó a su personal de tropa disparar contra ellos. El propio Telmo Hurtado, además de dar la orden de disparar, lanzó una granada provocando una explosión y el incendio de los lugares donde se encontraban las personas detenidas. Consumado el asesinato, y con el fin de impedir la identificación como responsables de los hechos y dar la apariencia que se trataba de un ataque de Sendero Luminoso, Telmo Hurtado ordenó a su personal que recogieran todos los elementos o sustancias utilizadas (IF-CVR, 2003, tomo VII, pp. 159-160).

El siguiente testimonio de una de los sobrevivientes, registrado por la ONG ADEHR (2008), condensa la magnitud histórica e intrínseca de esta matanza. Teófila Ochoa era muy niña durante los hechos de la masacre en Llocclapampa. Actualmente tiene 42 años. En este acontecimiento perdió a su madre Silvestra Lizarbe y a sus cinco hermanos menores: Gerardo de once años, Víctor de ocho años, Ernestina de seis años, Celestino de cuatro años y Edwin de un año.

El 14 de agosto, como nunca, me levanté muy temprano para ir a recoger a mis animalitos, cuando a lo lejos vi que todo Llocclapampa estaba cercado por militares. Regresé a mi casa, y le conté lo que había visto a mi mamá, y ella me dijo: «Dios mío, qué estará pasando hijita».

Los militares llamaron a una ‘reunión’, por eso, mi mamá se alistó para irse. Yo quería ir con ella, acompañarla, pero ella no quiso. Me dijo: «Tú eres la mayorcita, la más responsable, quédate en la casa». Yo le insistía, y le decía que no quería quedarme, me puse a llorar, pero como algo premonitorio mi madre me abrazó, a mi hermano también y se despidió de nosotros. Nos dijo: «Los quiero mucho, me voy a la reunión, cuídense bastante, si me pasa algo, dile a tu papá que se cuide, que los cuide, nunca los voy a olvidar». Mi mamá cargó a mi hermanito Edwin a su espalda, a Celestino lo llevó en brazos y de la mano a Ernestina y Víctor. Los más grandes, Gerardo y yo, nos quedamos llorando en casa.

De mi vivienda veía que arrastraban a los hombres y a las mujeres, que se los llevaban y los golpeaban, nosotros teníamos mucho miedo, yo vi que mi mamá se fue a la pampa, ella pensó que con mis hermanitos no les iban a hacer nada. Pero eso[s] miserables no creían en nadie. Vi todo lo que pasó, fue triste, escuché bombas; luego disparos contra las personas dentro de las casas, y luego se prendió fuego. Los militares empezaron a buscar a las personas que quedaron con vida. Mi hermanito Gerardo al ver el humo salió corriendo: «Yo voy a morir con mi mamá». Entonces, los soldados, empe-

zaron a dispararnos. Él corrió hacia abajo para Lloccllapampa y yo para arriba, lo[s] fueron tras mi hermano disparando. Corrí desesperada, quería esconderme. Llegué a Cceuje, donde había una quebrada; ahí estaba escondida, pero al frente estaban como cinco soldados, ellos traían a varios niños y niñas. Ellos me hacía señas para que me acerque, me decían: «Ven, ven». Al ver que yo no iba, empezaron a dispararme, sentía como las balas pasaban cerca de mi cuerpo, por mis brazos, por mis pies, fue un momento horrible; yo no me explicaba qué era lo que estaba pasando; un huaico me separaba de los militares, estábamos frente a frente. En eso, cuando yo huía, me tropecé con una piedra grande, ellos pensaban que yo me había muerto; ellos ingresaron al huaico, pero yo ya había huido. Me escondí tras de unas rocas, no me encontraron, pero tenía apresados a varios niños, yo temblaba de miedo porque pensaba que me iban a encontrar. Desde ahí yo vi que ellos buscaban casa por casa. Uno de los militares ingresó a una de las chozas con una de las niñas; la niña empezó a gritar desesperadamente, luego reventó la bala; el militar salió sin la niña, y luego se prendió fuego la casa. Eso hacían en todo el recorrido con los niños.

Amanecí en ese huaico, temblando de frío y miedo, no quería ir Lloccllapampa ni al pueblo por temor a que los militares regresaran y me mataran. Ese día me encontré con Catalina Ochoa, quien había perdido también a su mamá. Ella me recogió y me llevó hacia Chinchima, me dejó con una señora. Ese mismo día mi abuelo me encontró.

El 16 de agosto, con los que quedamos, fuimos a Apuspata, donde quemaron las casas con la gente adentro. Yo quería encontrar a mi mamá, la identifiqué por su ropa y su manta. Ella tenía en su espalda a su hermanito, mi mamá no tenía cabeza. En eso, yo me puse a gritar, a llorar, mis tías tuvieron que echarme agua. Llevamos un pañalón y juntamos los restos de mi mamá y mi hermanito, luego todos fueron enterrados en dos huecos ahí cerquita no más.

Después de la matanza mi tía me llevó a Lima, yo no podía estar en Accomarca, era mucho sufrimiento, mucho dolor. Había perdido a las personas que más quería, a mi madre que velaba por mí, a mis hermanitos con quienes jugábamos, ya no tenía nada en Accomarca (ADEHR 2008, pp. 54-56).

La masacre ocurrió apenas iniciado el primer gobierno de Alan García Pérez (1985-1990), quien habría tenido responsabilidad política por permitir violaciones sistemáticas a los derechos humanos durante la lucha contrasubversiva contra SL, a pesar de que había declarado: «No combatiremos la barbarie con la barbarie» cuando asumió el gobierno del país, el 28 de julio de 1985. A un mes después de la matanza, efectivos militares volvieron a Accomarca para eliminar a los testigos, antes de que la comisión investigadora del Congreso llegara al pueblo para

verificar los hechos. Telmo Hurtado, apodado por la prensa como el ‘carnicero de los Andes’, declaró ante los congresistas justificando sus acciones: «Ustedes no viven las acciones de guerra que nosotros vivimos acá. [...] uno no puede confiar de una mujer, un anciano o un niño [...] los comienzan a adoctrinar desde los dos años, tres años, llevando cosas [...] poco a poco, a fuerza de engaños, de castigos, van ganándolos a su causa» (IF-CVR, 2003, tomo VII, pp. 162-163). Por admitir sus acciones se le juzgó en el fuero militar por abuso de autoridad y fue sancionado solo por seis años, condena que no cumplió; por el contrario, fue liberado, ascendido y siguió en actividad hasta que fue detenido en los Estados Unidos por haber violado la Ley de Migraciones en su intento de solicitar una visa americana, en abril en 2007.

En noviembre de 2010, ya en el segundo gobierno de Alan García (2006-2011), el tribunal de justicia abrió el juicio contra veintinueve militares por la masacre de Accomarca. Para este juicio, los familiares de las víctimas exigían la extradición del principal responsable del asesinato de los 69 pobladores, el actual mayor del Ejército retirado Telmo Hurtado, quien estaba siendo procesado en los EE.UU.⁹. Finalmente, fue extraditado el 24 de julio de 2011. Aunque al comienzo Telmo Hurtado negó sus responsabilidades en el caso Accomarca, posteriormente, además de reconocer ante un tribunal que «en la lucha antiterrorista se cometían sistemáticas ejecuciones extrajudiciales por orden de sus jefes superiores», confesó haber asesinado a 31 pobladores. Asimismo, enrostró a otro mando militar durante el juicio, al teniente Juan Rivera Rondón, por haber asesinado el resto de las víctimas: «Yo soy responsable de la muerte de 31 personas; tú debes haber matado al resto, tú quemaste sus casas. Los dos participamos en el operativo», declaró Telmo Hurtado (Romero, C., 2012, reportaje periodístico)¹⁰. Por este caso la Fiscalía de la Nación ha pedido veinticinco años de prisión para el mayor.

Por su parte, los familiares de las víctimas emprendieron una larga batalla por la verdad y justicia desde el mismo día del acontecimiento, derecho que aún se

⁹ Véase el reportaje periodístico de María Elena Castillo, «Telmo Hurtado será procesado primero en los Estados Unidos». Diario *La República*, 04/05/2007. En línea: <http://www.larepublica.pe/04-04-2007/telmo-hurtado-sera-procesado-primero-en-estados-unidos>

¹⁰ Además del reportaje periodístico de César Romero («Telmo Hurtado acusa a ex jefes militares de participar en matanza de campesinos», en el diario *La República* 20/02/2012 se encuentra en línea: <http://www.larepublica.pe/20-12-2012/telmo-hurtado-acusa-ex-jefes-militares-de-participar-en-matanzas-de-campesinos>), para un análisis de las declaraciones de Telmo Hurtado, véase también el artículo de opinión de Jo-Marie Burt y Kristel Best Urdy, «De confesiones y culpas», en NoticiasSER.pe. En línea: <http://www.noticiasser.pe/20/06/2012/contracorriente/de-confesiones-y-culpas-el-juicio-por-el-caso-accomarca>).

les sigue negando. Con el tiempo, esta masacre fue rememorándose de diferentes maneras, tanto en el mismo pueblo de Accomarca como por la gran mayoría de sobrevivientes desplazados y la generación de migrantes que ya residía mucho antes del inicio de la violencia política en Lima. Una de estas formas de rememoración es la performance de la masacre en los concursos del carnaval ayacuchano organizados por diversas instituciones de migrantes ayacuchanos en Lima, de los cuales el más importante es el concurso de carnaval «Vencedores de Ayacucho», organizado por la Federación Departamental de Instituciones Provinciales de Ayacucho - FEDIPA.

MEMORIA Y *PERFORMANCE* DE LA MASACRE EN EL CARNAVAL AYACUCHANO

En los meses de febrero y marzo de 2011, venía realizando una investigación de campo, que devino en una tesis (Aroni, 2013)¹¹, sobre la música de *pumpin* como dispositivo de la memoria de la violencia política en la experiencia de los migrantes y desplazados ayacuchanos en Lima. Fue en este contexto cuando observé a la comparsa de Accomarca escenificar por primera vez la masacre en el concurso «Quena de Oro 2011», organizado por la Federación de Instituciones de la Provincia de Vilcashuamán - FIPROVIL, a la que están asociados los accomarquinos. Al ganar esta competencia Accomarca, ahora en representación de la provincia de Vilcashuamán, lideraba escenificando la masacre en el carnaval «Vencedores de Ayacucho 2011», realizado en la Plaza de Acho¹². La buena acogida en el público mediante aplausos y elogios animó a mejorar y reiterar la escenificación en los siguientes años.

¹¹ Mi tesis de maestría en Antropología «Sentimiento de *pumpin*: música, migración y memoria en Lima, Perú» (México DF: UNAM, 2013) estudia la cultura musical de los migrantes andinos en la ciudad de Lima, principalmente, durante y después del contexto de la violencia política en Perú. A través del género de *pumpin* —una música testimonial y carnavalesca que procede de la provincia ayacuchana de Fajardo— mi tesis sostiene que la música no solo es un vehículo de significación cultural que portan consigo los migrantes, sino también una interacción humana que condensa experiencias de lugar, imaginarios, sentimientos, utopías e identidades que se producen en un espacio urbano multiétnico. Asimismo, la música, como dispositivo de memoria, crea un canal de transmisión transgeneracional acerca de las experiencias de sufrimiento y desarraigo en medio de la violencia, no para ahogarse en ella, sino para dignificar y sostener la vida social y emocional hacia una coexistencia entre ciudadanos iguales.

¹² La plaza de toros más antigua de las Américas y una de las más antiguas del mundo, junto con las plazas de toros de España. Fue fundada el 30 de enero de 1766 por orden del virrey Manuel Amat y Juniet.

Las primeras veces que escenificaron la matanza no era tan teatral, como sí lo fue en los años siguientes. Por ejemplo, en el concurso «Vencedores de Ayacucho 2011», la comparsa de Vilcashuamán que se presentó con el carnaval de Accomarca, escenificó la matanza en menos de tres minutos. Fue sencillo, pero muy potente. A la mitad de la presentación, la música y la danza fueron interrumpidas por el sonido de ráfagas de metralletas que reproducían con un golpe ligero al micrófono. En seguida todos los danzarines cayeron al suelo simulando morir. Luego de unos minutos se levantaron y siguieron danzando. Por entonces ya se hablaba de la ‘coreografía de una matanza’, que describiré más adelante.

Para contextualizar la organización del concurso del carnaval ayacuchano en Lima, debo precisar que, con el fenómeno de la migración forzada por la violencia política, las expresiones artísticas y culturales han trascendido su espacio local y microrregional acompañando a los migrantes para reubicarse en los lugares de refugio, como en los márgenes de la ciudad de Lima. En 1987, la FEDIPA organizó el primer concurso del carnaval bajo el nombre de «Canto a la Vida», con la participación voluntaria de los residentes de los pueblos ayacuchanos en Lima. Posteriormente, con la participación de las once federaciones provinciales de Ayacucho, el concurso del carnaval se denominó «Vencedores de Ayacucho» y fue lanzado oficialmente en la Plaza de Acho en marzo de 1992 (Huamaní, 2010, pp. 22-23).

Trabajos como el de Chalena Vásquez (1998), Jonathan Ritter (2011) y Renzo Aroni (2013) señalan que, a través del concurso de comparsas del carnaval ayacuchano, los migrantes construyeron no solo espacios de socialización, fortaleciendo los lazos de solidaridad y reciprocidad en un contexto de violencia y desplazamiento, sino también reconfigurando sus memorias e identidades¹³. Por ejemplo, en la nueva vida emergente de los migrantes forzados evidentemente la tierra natal está ausente, pero los símbolos, imaginarios y una serie de repertorios artísticos-culturales reviven lo ausente como parte integrante de los sentimientos que los convocan a reunirse (Aroni, 2013, p. 221).

¹³ Jonathan Ritter, en un artículo todavía inédito, examinó los cambios en el discurso público y las prácticas performativas en el concurso del carnaval «Vencedores de Ayacucho». Explica que hay un intento de definir una identidad regional, formada en medio de la guerra para deslegitimar el discurso oficial de ayacuchano equivalente o simpatizante de ‘terroristas’, mientras en la postguerra apuestan por una identidad regional en el que se presentan como ‘provincianos andinos modernos, contemporáneos, cosmopolitas’, ante el reconocimiento oficial del carnaval ayacuchano como Patrimonio Cultural de la Nación, en el año 2003. En este proceso, los espacios públicos de la ciudad de Lima fueron escenarios de enunciación de reclamo inclusivo a una narrativa nacional (2011, p. 8).

En efecto, este proceso fue un soporte simbólico y emocional para salir del dolor y construir una forma de dignidad humana, muchas veces criticando la violencia y sus secuelas. También tiene que ver con ciertas estrategias de supervivencia y visión política alternativa de la memoria de la guerra: (i) deslegitimar la figura del ayacuchano vinculado a una complejidad de violencia bajo el rótulo de terroristas; (ii) construir un espacio comunal dentro de la ciudad como refugio emocional y artístico-cultural para sobrevivir la guerra y la exclusión social, y (iii) subvertir las relaciones sociales jerárquicas y autoritarias, por ejemplo, recurriendo a lo lúdico y, a partir de allí, criticar el poder.

Ahora bien, voy a abordar la representación de la masacre y su impacto desde la dinámica de la organización de la comparsa del carnaval ayacuchano. Los autores del libro *¡Chayraq! El carnaval ayacuchano* (1988), Abilio Vergara y Chalena Vásquez, definen las comparsas como un ‘arte integral’ que «constituye el medio socioartístico propicio para la realización de arte total: música, danza, poesía, teatro. Cada área se presenta desarrollando lenguajes específicos en interrelación y dependencia el uno del otro». Es decir, «cada área artística no se explica en sí misma: una explica a la otra y viceversa. Por esto el concepto de ‘arte total’ debe entenderse como ‘arte integral’, por el que la presencia simultánea de las áreas artísticas adquiere una significación estética más compleja y profunda» (1988, p. 69). En ese sentido, vemos en una comparsa, específicamente en el carnaval ayacuchano, la presentación de un marco musical, la coreografía y la escenificación-dramatización de un evento. Cada una de estas partes artísticas conjuga una *performance* compleja para un público masivo que bordea los 10 000 espectadores. Respondiendo a este público, las comparsas participantes se esfuerzan en llevar por lo menos cien danzarines para cada concurso.

El marco musical

El marco musical de la comparsa está compuesto por tres o más músicos que tocan guitarra, mandolina, quena y tamborcitos. Acompañan a los músicos dos o tres mujeres cantantes o vocalistas. Los instrumentos son tradicionales, generalmente usados en las fiestas andinas. En estos concursos no está permitido el uso de los instrumentos electrónicos. Según el reglamento del concurso, tanto los músicos y las cantantes como los bailarines deben estar vestidos con el traje típicamente usado en la comunidad de origen. Los músicos y las vocalistas hacen el arreglo e interpretación musical. Asimismo, componen colectivamente la canción para presentar en el

concurso y entonan las letras al ritmo del carnaval ayacuchano. Antes del concurso, el marco musical ensaya conjuntamente con los danzarines de la coreografía.

Elsa Baldeón (36 años), mototaxista y cantante del conjunto musical de la comparsa de Accomarca, fue otra de las sobrevivientes de la matanza. Tenía siete años durante los hechos. Desde su escondite vio cómo mataron a sus abuelos y a su joven tío Alejandro Baldeón. «Muy feo lo han matado: le habían cortado la mano, los dos brazos, las rodillas los pies, el cuello, lo han cercenado», dijo esto cuando le pregunté por la letra de la canción «Matanza en Accomarca». Añadió, «cuando cantamos esta canción recordamos a nuestros familiares que perdieron su vida en ese año (mujeres, niños, ancianos), es un dolor para nosotros. Hasta ahora estamos buscando justicia, estamos en juicio, pero no hay nada [...], así seguiremos luchando». En memoria de este acontecimiento, «componemos las canciones recordando lo que vimos en la matanza, preguntando a quienes han sido testigos cómo fue, cómo ha sido» (entrevista, 19/03/2014).

La canción alusiva a la matanza tiene un fondo musical lloroso y triste. En los veinte minutos de presentación hay varias canciones de diferentes géneros y propósitos temáticos, pero principalmente son testimoniales, como la canción «Matanza en Accomarca», en género de carnaval.

<i>Taytamallay wañukunkimá</i>	Padre-madre mía habías muerto
<i>Llaqtamasinllay chinkarqunkimá</i>	Compueblano mío habías desaparecido
<i>¿Imataq quchayki qampaqa karqa?</i>	¿Qué culpa alguna has tenido tú?
<i>Bala puntampi wañullanaykipaq</i>	Para que mueras en la punta de la bala
<i>Inocentekunam wañurqunkichik</i>	Gente inocente murieron
<i>Mana quchayuqmi chinkarqunkichik</i>	Sin culpa alguna han desaparecido
<i>¿Imataq quchayki qampaqa karqa?]</i>	¿Qué culpa han tenido ustedes?
<i>Rauraq ninapi rupallanaykipaq</i>	Para que mueran en medio del fuego

En las primeras estrofas, el texto-canción relata la desaparición y muerte de los pobladores y los familiares directos, reclamando su inocencia, mientras en las dos últimas estrofas, puntualiza la fecha en que ocurrió la matanza y en memoria de este evento vienen buscando justicia, pero que no la han hallado hasta el momento.

Chunka tawayuq agosto quilla, mil novecientos ochenta y cinco
Chunka tawayuq agosto quilla, mil novecientos ochenta y cinco

Manaquchayuyq taytamamallay qunqayllamanta chinkarillarqa
Manaquchayuyq llaqtamasillay qunqayllamanta wañukullarqa

El catorce de agosto de mil novecientos ochenta y cinco
 El catorce de agosto de mil novecientos ochenta y cinco
 Mi padre y madre inocente de pronto desapareció
 Mi compueblano inocente de pronto murió

Chay tragediata yuyarillaspam llaqanchurillan purillachkaniku
Chay tragediata yuyarillaspam llaqanchurillan purillachkaniku
Justiciatam maskallaniku pirumanaya tarillanikuchu
Justiciatam maskallaniku pirumanaya tarinikuraqchu

Recordando esta tragedia todos los hijos estamos caminando
 Recordando esta tragedia todos los hijos estamos caminando
 Estamos buscando justicia pero no la hemos hallado
 Estamos buscando justicia pero aún no la hemos hallado

Al analizar el contenido de otra canción, «Accomarca soldadito», el etnomusicólogo Jonathan Ritter denomina a estas canciones que narran «experiencias locales y las actitudes hacia la guerra» como ‘canciones testimoniales’ (2013a, pp. 1-2). Ciertamente, las canciones testimoniales y su contenido conmemoran no solo la experiencia biográfica de los cantautores, sino también la experiencia colectiva durante el contexto de la violencia y posviolencia, como en la canción «Matanza en Accomarca». Evidentemente, para algunos accomarquinos las canciones también son un vehículo de protesta. «A través de nuestras canciones expresamos nuestra protesta; como no encontramos la justicia, pensamos que nosotros tenemos que hacer una protesta a través de nuestras canciones, eso es lo que significa esta canción», dice Florián Palacios (cincuenta y nueve años), hijo de las víctimas de la masacre de Accomarca (entrevista, 15/03/2014).

Coreografía de una matanza

Las figuras y movimientos corporales de la danza en sintonía con la música traen la coreografía, es decir, la forma de la danza (Mendoza, 2001), realizada principalmente por los adolescentes y jóvenes, hijos de los migrantes y sobrevivientes de la guerra. En la década de 1990 era muy difícil ver a los jóvenes danzando en

las comparsas, porque aún eran niños. En los concursos durante estos años mayormente participaban los padres de familia, delegados y autoridades institucionales, quienes sin mayor preparación terminaban agotados, restando la sincronía en la coreografía. En cambio, los jóvenes podían intervenir con mucho dinamismo y sobrellevar fácilmente los veinte o treinta minutos de actuación en el escenario, bailando al ritmo del carnaval accomarquino: con el cuerpo un poco reclinado, moviendo las extremidades, como si estuvieran arando la tierra con las manos. Por consiguiente, los accomarquinos vieron la necesidad de transmitir a sus hijos no solo la experiencia de la guerra, sino también las prácticas culturales y musicales de su pueblo. De esta manera, desde hace diez años han venido reuniendo a los jóvenes y niños, especialmente, para el ensayo y concurso del carnaval.

Como afirma Florián Palacios, la mayoría de los danzarines son hijos que han nacido en Lima y una minoría que nació en el mismo pueblo después de la matanza. Asimismo, ellos participan no solo como bailarines sino también como dirigentes en la organización del ensayo y en el concurso de la comparsa. Para mi entrevistado, la sensibilidad que une a estos jóvenes es el dolor de sus padres por la pérdida de sus seres queridos en la matanza:

Quizá el 30% son nietos de Accomarca y el 70% son hijos nacidos acá en Lima pero [de] padres accomarquinos. Entonces los jóvenes que participan son los que hacen este papel, porque ellos también sienten como los padres, llevan ese orgullo de ser accomarquinos y hacer protesta como hijo accomarquino, el dolor de sus padres [...] Ellos llevan ese duelo de corazón al ver a sus padres que han perdido sus padres. Hay muchos hijos nacidos acá en Lima, son parte de esta coreografía, también son parte como junta directa y parte también a la vez como responsables de organizar el carnaval (entrevista, 15/03/2014).

Para Florián Palacios, los accomarquinos concuerdan en representar la matanza en la coreografía de la comparsa, porque «están indignados al no encontrar justicia después de tantos años». Florián es el menor de seis hermanos. Su madre falleció muy joven por una enfermedad, mientras su padre, Albino Palacios Quispe, fue asesinado junto con su madrastra en la masacre del 14 de agosto de 1985. Cuando lo entrevisté días antes del concurso, él me habló de una ‘coreografía de una matanza’ como forma de juego y protesta en el carnaval.

La ‘coreografía de la matanza’ significa para nosotros una triste realidad que ha pasado en nuestro pueblo [de Accomarca], donde nosotros hemos perdido pues a nuestros padres, nuestros hermanos, sobrinos, niños de un año, meses de haber nacido, o ancianos, que tenían 70, 80 años. Ellos no tenían nada que ver en esta masacre [...]. Nosotros estamos indignados de que no encontra-

mos justicia durante tantos años. Por eso nosotros hacemos como protesta, que estamos luchando más de veintinueve años. Y lo hacemos con nuestra música, canto y coreografía en la comparsa de carnaval. *El carnaval es juego y protesta para nosotros* (entrevista, 15/03/2014).

Florián argumenta que en la ‘coreografía de la matanza’, a través de los movimientos corporales y emocionales de la danza, se puede avivar una opinión crítica acerca de los crímenes de violación a los derechos humanos cometidos ya sea por el Estado o por SL, durante el período de la violencia política. De allí el hecho de recordar, protestar y exigir justicia. En ese sentido, mediante la coreografía en relación con las otras expresiones artísticas (el canto, la música, y el teatro), se puede protestar pública y democráticamente, como en este caso, escenificando la masacre.

Escenificación de la masacre

Para los accomarquinos, el acto de dramatizar-teatralizar un evento o las prácticas sociales y festividades de tradición cultural andina es denominado como escenificación. Por consiguiente, en el concurso del carnaval escenifican no solo un acontecimiento trágico, como la masacre, sino también representan una forma de vida que aún se practica en el pueblo, como recreando el arado de la tierra, la siembra o la cosecha, y las formas de trabajo colectivo. Precisamente, a esta representación de las costumbres y tradiciones del pueblo las denomina ‘estampa’. Pero en este caso, el eje central en la temática de la escenificación viene a ser la matanza.

La tarde del 16 de marzo de 2014, desde el estrado ubicado en un sector de la tribuna, los músicos tocaron la música del carnaval para la *performance* de la comparsa de Accomarca en el XVI Concurso «Quena de Oro 2014»¹⁴. Asimismo, después de un arduo ensayo, los danzarines de la coreografía y los niños adultos que acompañan en la estampa ingresaron a la Plaza de Acho. Los primeros siete minutos de actuación, de un total de veinte minutos, consistieron en una

¹⁴ En este concurso participan los ocho distritos de la provincia de Vilcashuamán. El ganador del año anterior fue la comparsa de la Asociación Hijos de Accomarca, por consiguiente su presentación en este año quedó establecida para el cierre del concurso. El festival comienza con un pasacalle donde las comparsas realizan un desfile desde la plaza San Martín a través de las avenidas Nicolás de Piérola y Abancay, principales vías del centro histórico de Lima, con dirección a la Plaza de Acho. Luego, a las dos o tres de la tarde, comienzan las presentaciones de cada comparsa, y culminan a las seis o siete de la noche. Después del concurso los concursantes y el público asistente celebran la fiesta del carnaval con la actuación de artistas y bandas ayacuchanas.



Escenificación de la masacre en la Plaza de Acho, Lima.

Foto de Luz Enriquez, 16/03/2014.

representación imaginaria del pueblo y su gente, con sus fiestas y costumbres: por un lado, los jóvenes danzan formando figuras geométricas; por otro lado, en la estampa, los adultos y niños recrean el trabajo agrícola, como la siembra y el aporque del maíz, algunos cocinando, recogiendo el fruto de la tuna, cuidando a los niños, etc. Sin embargo, el desarrollo normal de esta rutina es interrumpido por el sonido del terror que evocan disparos de bala, que se propaga desde el estrado. Una patrulla de militares ingresa al escenario del carnaval y reúne a la gente, disparando a quienes se escapan. Lo que siguió es un drama recreado del acontecimiento vivido¹⁵. Comienza con un diálogo en quechua entre dos mujeres, interpretado por las vocalistas:

Sofía: Mamá Margarita, anoche he soñado muy feo. Ahora están viniendo los militares por la pampa de Pitecc. ¡Vamos a escondernos! ¡Nos pueden matar!

Margarita: ¿Por qué nos van a matar a nosotros sin causa alguna? Si quieres escóndete tú tontamente, pero yo me voy a quedar en mi casa.

Prosigue la orden de la tropa por el entonces subteniente Telmo Hurtado.

¹⁵ Véase el video en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=gHfvn8QY-ec> (consultado, 07/03/2015)

Telmo Hurtado: ¡Atención, tropa! Soldados, juntar a todas las personas que encuentren para una reunión. Todas las personas deben ser conducidas a la casa de tejas, que está ubicada en el lugar denominado Llocclapampa. Es la orden. ¿Entendido?

Tropa: Sí, teniente Telmo Hurtado.

Los militares golpean a los pobladores y los conducen a la supuesta choza de tejas. Mientras tanto Telmo Hurtado, junto con un subalterno, se topa con una pareja de ancianos y les pide que lo acompañen a la reunión. El anciano responde en su idioma natal, pero para el militar, que no entiende el quechua, su respuesta fue un insulto:

Telmo Hurtado: ¡Oye, anciano, acompáñame a la reunión en Llocclapampa!

Anciano: Espéreme, por favor. Voy a llegar a mi casa a dejar mi burrito y la carga. Luego iré a la asamblea.

Telmo Hurtado: ¿Qué me has dicho? Me has insultado. Muere, viejo terruco, pum...

Anciano: ¿Por qué has matado a mi marido, desgraciado soldado?

Telmo Hurtado: Tú también muere, vieja terruca, pum...

La palabra ‘terruco’¹⁶ es un sustituto de terrorista, que inicialmente era referido a los simpatizantes o partidarios de SL durante el período de la violencia política, luego se amplió a otros sectores de la población como un estigma, incluyendo a los defensores de derechos humanos, especialmente durante la dictadura del presidente Alberto Fujimori en la década de 1990. Después del asesinato de los ancianos, en la siguiente escena, Telmo Hurtado se dirigió a Llocclapampa, donde ordenó a su tropa matar y quemar el cuerpo de las víctimas: «Soldados: apunten sus armas, disparen, pum... pum... pum... Quemen la casa, para que no quede ningún rastro ni huella». Después de la matanza, el militar ordenó la retirada: «¡Atención tropa! ¡Retirada! ¡Marchen!».

Después de este acto, lo que siguió fue el duelo de las sobrevivientes durante el entierro de los muertos. Este instante es acompañado por la canción «San Gregorio», antigua canción funeral que aún hoy cantan los catequistas campesinos que se dedican a orar por el alma de los fallecidos, especialmente en la misa de los difuntos. Finalmente, Abel Gómez (treinta años), delegado de la comparsa de Accomarca, con voz de quejido pidió justicia en memoria de las víctimas de la matanza:

¹⁶ Para una amplia y profunda explicación histórica del término, véase Carlos Aguirre (2011).

De esta manera han muerto nuestros padres y madres, nuestros paisanos, inocentes. Por eso hasta el momento los accomarquinos estamos pidiendo justicia. Todos, pues, exijamos justicia en memoria de todos los muertos y desaparecidos de Accomarca. Para todos ellos, ¡justicia para Accomarca! ¡Accomarca vive! ¡Accomarca no se rinde!

Después del concurso busqué a Florián Palacios, quien representó en la escenificación al jefe de la patrulla, subteniente Telmo Hurtado. Estaba vestido con el uniforme verde, botas y pasamontaña negra, con lente polarizado. El rostro pincelado de color negro y verde. ¿Cómo era posible recordar al jefe de la patrulla militar que mandó a matar no solo a su padre, sino también a la gente de su pueblo? Con suma cautela me dijo:

En la comparsa hago el papel de militar todos los años, porque yo sé muy bien cómo ha ocurrido. Además, soy dirigente de la institución de la Asociación de las Víctimas de Accomarca. Yo estoy al frente del juicio que tenemos contra los militares responsables de la matanza, yo sé bastante cómo va el avance, qué es lo que se está haciendo. Yo, más que nada como afectado, llevo ese nombre de Telmo Hurtado, que es responsable de la matanza. Entonces llevo ese papel para hacer ver a la opinión pública cómo entraron los militares a mi pueblo, cómo han hecho la matanza, cómo abusaron de nuestros familiares. En primer lugar, los castigaron, también a las damas que eran jóvenes abusaron sexualmente, después los quemaron vivos.

Nosotros también de igual manera representamos en la escenificación. Pero realmente hacer esto es algo... [llanto] En mi memoria hay un odio que llevo dentro de mi corazón. Recordar ese momento, perder a mis seres queridos, es algo demasiado chocante para mí. Eso es lo que yo siempre llevo. Hago el papel del militar para hacer ver a la opinión pública cómo fue masacrado nuestro pueblo. Yo me pongo algo fastidiado, no es que me siento liberado. Liberado sería cuando la justicia caiga a los responsables de acuerdo a su falta por sus crímenes, cuando la justicia castigue a todos los culpables. Ahí sería para mí algo liberado, ni con eso porque nuestros padres ya no existen (entrevista, 15/03/2014).

Si bien es cierto que siente indignación, impotencia y odio hacia quien mandó matar a su padre y a la gente de su pueblo, al mismo tiempo siente una tremenda satisfacción consigo mismo, en tanto intervino para protestar y reclamar con mucha franqueza por lo acontecido en su pueblo. En general, el público asistente, mayormente migrantes ayacuchanos, aplaudió y elogió a los accomarquinos después del impacto que les generó la escenificación de la masacre. Algunos espectadores recordaron y susurraron sobre sus experiencias de la guerra, mientras

otros se refugiaron en su silencio. Desde luego hubo también silbidos a modo de pifias, pero ello no necesariamente tiene que ver con la desacreditación de la escenificación y su contenido. Al conversar con algunos de ellos, esto se debe a la rivalidad que existe entre las comparsas finalistas. En esta ocasión, la comparsa de Accomarca fue el ganadora del concurso del carnaval provincial «Quena de Oro 2014», con lo que se adjudicaron para representar a la provincia de Vilcasuamán en el gran concurso del carnaval «Vencedores de Ayacucho 2014». Con la reiteración de la performance de la masacre, también vencieron en este magno concurso en la Plaza de Acho.

LA MEMORIA INTERGENERACIONAL

De acuerdo con Elizabeth Jelin (2002), la memoria es la manera en que recordamos, construimos y damos sentido a las experiencias de nuestro pasado, y al mismo tiempo compartimos en un grupo social, en la medida en que trasmitimos nuestros recuerdos en un relato comunicable y damos sentido a ese pasado en relación con el presente, para dar un horizonte de expectativas al futuro. Frente a un acontecimiento vivido como la masacre, la memoria recae en los sobrevivientes, quienes transmiten sus experiencias a sus hijos, o en todo caso, a las generaciones subsiguientes. En tanto es una memoria de quienes vivieron el acontecimiento compartir social y culturalmente una experiencia traumática, permite la conexión con la generación que no ha vivido el proceso en sí mismo. Esto es lo que podríamos llamar como la comunicación de la memoria, que facilita la imaginación y la creatividad de la ‘generación de la post memoria’, un concepto trabajado por Marianne Hirsch (2012).

Para esta autora, la experiencia de «los descendientes de los sobrevivientes, así como de los perpetradores y de los testigos que presenciaron los sucesos traumáticos masivos, conectan tan profundamente a los recuerdos de una generación anterior del pasado que se identifica», y que en esta conexión íntima, «en determinadas circunstancias extremas, la memoria se puede transferir a los que no estaban realmente allí para vivir un evento». Aquellos que reciben esta memoria son la ‘generación post memoria’. Al mismo tiempo, los miembros de esta generación «reconocen que su memoria recibida es distinta de la memoria de los testigos y participantes contemporáneos» (Hirsch, 2012, p. 3). Por consiguiente, la posmemoria se diferencia de la memoria por la distancia generacional, que establece una conexión mediata con el pasado, donde la narrativa transgeneracional es moldeada por algún acontecimiento traumático y que se comunica a través de



Florián Palacios y sus hijas, bailarinas de la comparsa, en la tribuna de la Plaza de Acho, Lima. Foto de Edgar Sulca, 16/03/2014.

‘síntomas corporales’, ‘objetos de la memoria’, texto escrito y narrativas orales. Esta conexión se concreta por el impulso creativo e imaginativo que ese pasado genera en la generación que no ha vivido el evento en sí mismo.

Después de varios años de trabajo con los jóvenes alrededor del ensayo y escenificación de la matanza, hay una sensibilidad y conciencia casi generacional de conocer más sobre lo que ha ocurrido no solo en la masacre de Accomarca, sino también durante las dos décadas de violencia política en el Perú (1980-2000). Desde luego esto no ha sido un trabajo sencillo: fue resultado de años de tarea familiar y comunal, con la esperanza de que las generaciones subsiguientes puedan continuar reclamando la ansiada justicia, que tal vez no lleguen a palpar, porque los sobrevivientes en poco años más dejarán de existir. Por eso sienten que es su deber transmitirlo y sensibilizar a sus hijos mediante estas prácticas culturales. Como bien dice el instructor de la coreografía, Juan Avendaño (cincuenta años):

Como ellos nunca han vivido esta matanza, no la han sufrido, ha sido difícil llegar a ellos, pero no imposible, hoy empiezan a indagar preguntándose ¿por qué? Es necesario, pues, que nuestra juventud, con nuestra niñez, tome conciencia de uno de los hechos trágicos suscitados allá [en Accomarca]. Tengo la esperanza de que tarde o temprano habrá justicia para Accomarca, porque ha muerto gente inocente (entrevista, 16/03/2014).

Por otro lado, existen ciertos espacios mutuos y fluidos que permiten la interacción transgeneracional: primero, el espacio familiar, donde fluye la comu-

nicación más íntima entre padres e hijos; luego, el espacio institucional —me refiero a la Asociación Hijos de Accomarca, especialmente en su local institucional, donde se discute y se promueve la organización de diferentes actividades sociales y culturales para los accomarquinos—, y finalmente, el carnaval como espacio público, donde hay ‘juego y protesta’, como han manifestado los propios accomarquinos. En estos espacios, los jóvenes han crecido, se han conocido, e incluso han encontrado su pareja ideal, fundando un matrimonio. Uno de estos jóvenes es Abel Gómez, elogiado por su excelente liderazgo como jefe de la comparsa de Accomarca en los últimos cinco años. Aunque él nació en Accomarca, tan pronto como terminó su educación secundaria migró a Lima para trabajar de herrero, actividad a la que se dedica actualmente. Cuando Abel organizó a los jóvenes para participar en el concurso del carnaval «Quena de Oro 2011», dice que muchos de ellos ni se conocían.

Muchos jóvenes que ni siquiera conocen Accomarca, pero son hijos de accomarquinos, comenzaron acoplarse, e incluso, hubo una sorpresa que muchos jóvenes hasta se llegaron a conocer allí, en los ensayos y en los concursos. O sea, eran hijos de familias, pero que no tenían esa oportunidad de presentarse o conocerse. Como vivimos en diferentes zonas, no se familiarizaban, pero cuando nos organizamos cambió todo. «Oye, tú ¿cómo te apellidas?». «Yo, Quispe». «¿Tú también Quispe? Mi papá también es Quispe». Allí como que... «ah..., éramos primos». Así nos familiarizamos. Ahora la juventud prácticamente somos más unidos. Eso también hace que nos incentive, porque hay material humano, ya no solo jóvenes, hasta niños, van acoplándose (entrevista, 19/03/2014).

En los espacios señalados, la interacción entre los accomarquinos se da no solo mediante el lenguaje hablado bilingüe (quechua-español), sino también a través de una expresión corporal como la danza y la música, como dispositivo de la memoria e identidad, con elementos de su pasado, recreando, imaginando y actualizando la memoria colectiva y transmitiendo a las generaciones subsiguientes.

CONCLUSIÓN

El Perú es una sociedad en posconflicto, donde la transmisión de la memoria se da a través de producciones culturales que van más allá del testimonio oral y construcción de memoriales. Como en la experiencia colectiva de los accomarquinos, la rememoración del pasado reciente fluye a través del canto, la música y la danza, donde interviene no solo lo acústico o la letra de la canción vinculada con una construcción sonora, sino también el cuerpo mismo, como materia prima

de la memoria. Si bien el texto-canción (por ejemplo, «Matanza en Accomarca») condensa la narrativa del acontecimiento vivido y recordado, lo que da consistencia y densidad a esa narrativa es su dimensión dancística y dramática en la escenificación, en la que renuevan-recrean, mediante la interacción sociocultural, una historia trágica. La música permite un interactuar que evoca la memoria; la danza implica poner al cuerpo en una disposición de mayor sensibilidad, invitando a una participación-solidaridad-confianza intergeneracional, para dignificar la vida de los muertos y los vivos, para rememorar y protestar.

Finalmente, considero que con la performance de esta masacre en el concurso del carnaval ayacuchano, los accomarquinos evocan sus memorias del pasado como una guía educativa para la construcción de un futuro mejor. Su propósito también es cuestionar nuestro pasado reciente desde el presente a través de la experiencia atroz que vivieron, expuesta en una performance carnavalesca protagonizada por los sobrevivientes, familiares de las víctimas y, sobre todo, por sus hijos. Por eso se esfuerzan en transmitir aquellas experiencias a través de una interacción transgeneracional en el tiempo y espacio del carnaval. Está de más resaltar que es una iniciativa compartida que nace de ellos, sin ninguna intervención foránea —por ejemplo, de organismos no gubernamentales que trabajan los temas de derechos humanos— y se dirige a la sociedad en su conjunto. Piden justicia, porque se les niega el reconocimiento como testigos, sobrevivientes y víctimas de la masacre mientras prevalece la impunidad de los perpetradores.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, Carlos (2011). Terruco de m... Insulto y estigma en la guerra sucia peruana. *Histórica XXXV*(1), 103-139.
- Aronés, Mariano (2003). El proceso de desmilitarización en Ayacucho. En Ludwig Huber (ed.), *Centralismo y descentralización en Ayacucho*. Lima: IEP.
- Aroni, Renzo (2013). *Sentimiento de pumpin: música, migración y memoria en Lima, Perú*. Tesis para optar el grado de maestro en Antropología. México DF: UNAM.
- Aroni, Renzo (2014). Carnaval ayacuchano en Lima. NoticiasSER.pe 5/3/2014. En línea: <http://www.noticiasser.pe/05/03/2014/ayacucho/carnaval-ayacuchano-en-lima> (consultado el 15 de junio de 2014).
- Asociación para el Desarrollo Humano Runamasinchipaq (2008). *Por la memoria de Accomarca. Aportes para la verdad, la justicia, y la reconciliación comunitaria*. Lima: ADEHR.

- Bajtin, Mijaíl (2003 [1987]). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- Burt, Jo-Marie y Kristel Best Urday (2012). De confesiones y culpas. En NoticiasSER.pe. En línea: <http://www.noticiasser.pe/20/06/2012/contracorriente/de-confesiones-y-culpas-el-juicio-por-el-caso-accomarca> (consultado el 16 de diciembre de 2014).
- Cánepa, Gisela (1998). *Máscara: Transformación e identidad en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003). Informe Final, tomo VII, Caso Accomarca, pp. 155-170. En línea: <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20VII/Casos%20Ilustrativos-UIE/2.15.%20ACCOMARCA.pdf> (consultado el 16 de diciembre de 2014).
- Del Pino, Ponciano y Caroline Yezer (eds.) (2013). *Repensando la violencia: etnografía de Ayacucho pasado y presente*. Lima: IEP.
- Eco, Umberto (1989). Los marcos de la 'libertad' cómica. En Umberto Eco y otros, *¡Carnaval!* (pp. 9-20). México DF: FCE.
- Da Matta, Roberto (2002). *Carnavales, malandros y héroes. Hacia una sociología del dilema brasileño*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- González, Olga (2011). *Unveiling the Secrets of War in the Peruvian Andes*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hirsch, Marianne (2012). *The generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Nueva York: Columbia University Press.
- Huamaní, Edilberto (2010). El concurso del carnaval Vencedores de Ayacucho. *Pariwana, revista de cultura regional, Ayacucho*, 2(1), 22-23.
- Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid y Buenos Aires: Siglo XXI.
- Mendoza, Zoila (2001). *Al son de la danza: identidad y comparsas en el Cusco*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Milton, Cynthia (ed.) (2014). *Art from a Fractured Past: Memory and Truth-Telling in Post-Shining Path Peru*. Durham, NC: Duke University Press.
- Ritter, Jonathan (2006). *A River of Blood: Music, Memory, and Violence in Ayacucho, Perú*. Tesis para optar el grado doctor en Etnomusicología, Universidad de California, Los Ángeles.
- Ritter, Jonathan (2011). The 'Vencedores de Ayacucho' Festival: Reclaiming a Regional Identity after the War in Peru. Presentado en el Simposio «Expressive Culture as Heritage in the Andes», Indiana University Bloomington, Folklore and Ethnomusicology Department, marzo 4.
- Ritter, Jonathan (2013a). Carnival of Memory: Songs of Protest and Remembrance in the Andes. *Smithsonian Wolkways Magazine*. Recuperado el 15 de diciembre

- bre de 2014 de http://www.folkways.si.edu/magazine/2013_spring_summer/from_the_field.aspx
- Ritter, Jonathan (2013b). Cantos de sirena: ritual y revolución en los Andes peruanos. En Ponciano del Pino y Caroline Yezer (eds.), *Repensando la violencia: etnografía de Ayacucho pasado y presente* (pp. 105-151). Lima: IEP.
- Romero, César (2012). Telmo Hurtado acusa a ex jefes militares de participar en matanzas de campesinos. Diario *La República*, 20/12/2012. Recuperado de 14 de diciembre de 2014 de <http://www.larepublica.pe/20-12-2012/telmo-hurtado-acusa-ex-jefes-militares-de-participar-en-matanzas-de-campesinos>
- Romero, Raúl R. (2004). *Identidades múltiples. Memoria, modernidad y cultura popular en el valle del Mantaro*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Schechner, Richard (2011). Restauración de la conducta. En Diana Taylor y Marcela Fuentes (eds.), *Estudios avanzados del performance* (pp. 31-50). México DF: FCE.
- Taylor, Diana (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham, NC: Duke University Press.
- Taylor, Diana (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. En Diana Taylor y Marcela Fuentes (eds.), *Estudios avanzados del performance* (pp. 7-30). México DF: FCE.
- Ulfe, María Eugenia (2011). *Cajones de la memoria: la historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Valérie, Robin (2013). (Re)jouer l'histoire de la guerre, revivre le massacre. Performance carnavalesque et processus mémoriels dans les Andes d'Ayacucho (Pérou). *Droit et cultures* 66, 2013-2. Recuperado el 20 de febrero de 2015 de <http://droitcultures.revues.org/3174>
- Vásquez, Chalena (1998). *Carnaval ayacuchano en Lima: de la comunidad campesina al Estadio Nacional*. Recuperado el 7 de marzo de 2015 de <http://www.chalenasvasquez.com/pdf/Carnaval%20ayacuchano%20en%20Lima.pdf>
- Vásquez, Chalena y Abilio Vergara (1988). *¡Chayraq! El carnaval ayacuchano*. Ayacucho: Cedap / Tarea.