

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Memoria cultural del Conflicto Armado Interno: la performance
Comparsa Hijos de Accomarca

Tesis para obtener el Título de Licenciada en Creación y Producción
Escénica que presenta:

Ana Maria Milagros Flores Ñope

Asesora:

Pilar De Maria Durand Sanchez


Lima, 2025

Informe de Similitud

Yo, **Pilar de Maria Durand Sanchez**, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis de investigación titulada *Memoria cultural del Conflicto Armado Interno: la performance Comparsa Hijos de Accomarca*, de la autora **Ana Maria Milagros Flores Ñope**, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de **18%**. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el **04-nov-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, 24 de abril del 2025

Nombres y apellidos de la asesora: Pilar de Maria Durand Sanchez	
DNI: 44852644	Firma: 
ORCID: https://orcid.org/0009-0005-6248-2169	

Resumen

La presente investigación analiza la performance *Comparsa Hijos de Accomarca* de la Asociación Hijos del Distrito de Accomarca (AHIDA) en relación con la memoria cultural y la masacre de Accomarca, la cual se dio el 14 de agosto de 1985, en el contexto del Conflicto Armado Interno (1980-2000). Es decir, se busca conocer las formas en las que dicha creación performática se relaciona con la memoria cultural y cómo ello impactó en la comunidad accomarquina. Para el análisis, la investigación propone tres ejes fundamentales: (1) *el proceso de creación (antes/pasado)*, (2) *la performance (ahora/presente)* y (3) *las formas en las que la comunidad accomarquina afianza sus lazos al realizar la performance (presente que impacta en el futuro)*. La hipótesis es que la memoria cultural es la base para la creación de dicha performance en sus diferentes versiones, tales como *la masacre de Accomarca (2011)*, *el juicio de Accomarca (2016)* y *la entrega de cuerpos de Accomarca (2024)*, convirtiéndose en una protesta a través del arte.

Palabras claves: Conflicto Armado Interno, memoria cultural, performance y Comparsa Hijos de Accomarca

Abstract

This present research analyzes the *Comparsa Hijos de Accomarca* performance by the Asociación Hijos del Distrito de Accomarca (AHIDA) in relation to cultural memory and the Accomarca massacre, which took place on August 14, 1985, during the context of the Internal Armed Conflict (1980-2000). That is to say, it seeks to understand the ways in which this performative creation is related to cultural memory and how it impacted the accomarquina community. From the analysis, the research proposes three fundamental axes: (1) the creation process (before/past), (2) the performance itself (now/present) and (3) the ways in which the Accomarca community strengthens its bonds through the act of performance (present that impacts the future). The hypothesis is that cultural memory is the basis for the creation of this performance in its various versions, such as The Accomarca massacre (2021), The Accomarca trial (2016) and The handover of bodies in Accomarca (2024), turning it into a protest through art.

Keywords: Internal Armed Conflict, cultural memory, performance and *Comparsa Hijos de Accomarca*.

Agradecimientos

En primer lugar, agradezco de todo corazón a todas las personas que me han acompañado en este proceso. Sin ellos, esta investigación no hubiese sido posible.

Quiero agradecer a mis padres y mi hermano, mi otro papá, quienes me han apoyado incondicionalmente a lo largo de mi etapa universitaria. Gracias por alentarme y confiar en mí. No lo hubiese logrado sin ustedes, porque su constante motivación hizo que superara los desafíos que encontré en el camino. Gracias por haber comprendido y apoyado mi decisión de estudiar artes escénicas, pese a que no es fácil hacerlo en nuestro país.

A Pilar Durand, mi asesora, por guiarme con suma paciencia y cuidado. Agradezco que me haya acompañado en esta travesía de la realización de mi tesis, ya que sin su apoyo y ánimos no hubiese sido posible que culmine con mi investigación. Muchas gracias por todo.

A Cecilia, Grecia, Luisa, Martín, Nicol, Paty y Yamile, mis amigxs, por siempre estar ahí para mí, por escucharme, acompañarme y apoyarme incondicionalmente. Gracias por motivarme y alentarme a dar lo mejor de mí, incluso en los momentos y días más difíciles. A Rocko y Lulú, mis hijxs perrunos, por brindarme su cariño incondicional, acompañarme en cada momento y brindarme fuerzas cuando sentía que ya no podía más.

Finalmente, quiero agradecer de todo corazón al Sr. Florián Palacios, quien en estos momentos no se encuentra con nosotros, por permitirme conocer su historia tan dolorosa por la que ha pasado para buscar justicia. A la Sra. Obdulia Janampa y al Sr. Abel Gómez por brindarme información, permitir conocerlos, estar presente en cada ensayo y estar junto a la comunidad en la presentación. Sin la ayuda y apoyo de cada uno de ellos, esta investigación no hubiese sido posible, ya que me han permitido saber y conocer sus tradiciones y costumbres, y la unión que esto les genera como comunidad.

Índice

Resumen.....	ii
Abstract.....	iii
Agradecimientos	iv
Índice.....	v
Índice de tabla.....	vii
Índice de figuras.....	viii
Índice de anexos.....	xi
Introducción	1
Capítulo 1. Presentación	5
1.1. Tema de investigación	5
1.2. Justificación	6
1.3. Preguntas y objetivos de investigación	8
1.4. Estado del arte.....	9
1.5. Marco teórico	20
1.5.1. Memoria cultural.....	21
1.5.2. Performance	28
Capítulo 2. Metodología	36
2.1. Mi lugar como investigadora	36
2.2. Enfoque y diseño metodológico.....	37
2.3. Herramientas de recojo de información	38
2.3.1. Revisión bibliográfica.....	40
2.3.2. Entrevistas.....	41
2.3.3. Observación no participante	75
Capítulo 3. Lo que hay detrás de la performance <i>Comparsa Hijos de Accomarca</i>	118

3.1. La comunidad ayacuchana durante el Conflicto Armado Interno	119
3.1.1. Reacción del gobierno peruano ante el terrorismo en Ayacucho	120
3.1.2. La resistencia ayacuchana: defensa frente a la violencia terrorista y militar.....	124
3.2. La importancia de las representaciones artísticas: carnavales ayacuchanos.....	128
3.2.1. La teatralidad en las performances ayacuchanas en los carnavales	129
3.2.2. La música testimonial en las danzas ayacuchanas	134
3.3. El caso accomarquino: violencia política y reconciliación social	140
3.3.1. Situación de violencia en Accomarca	140
3.3.2. Reacciones ante la masacre de Accomarca: soluciones y defensa de la comunidad ...	144
Capítulo 4. Arte y memoria cultural: performance <i>Comparsa Hijos de Accomarca</i>	149
4.1. La performance Comparsa Hijos de Accomarca como medio de manifestación y protesta	150
4.1.1. Masacre de Accomarca (2011): primera versión de la performance	151
4.1.2. Juicio de Accomarca (2016): segunda versión de la performance	176
4.1.3. Entrega de cuerpos (2024): última versión de la performance	194
4.2. Fortaleciendo los lazos de la comunidad accomarquina.....	224
Conclusiones	232
Referencias bibliográficas.....	237
Anexos	247

Índice de tabla

Tabla 1	<i>Metodología de investigación realizada para la presente investigación</i>	<i>39</i>
----------------	--	-----------

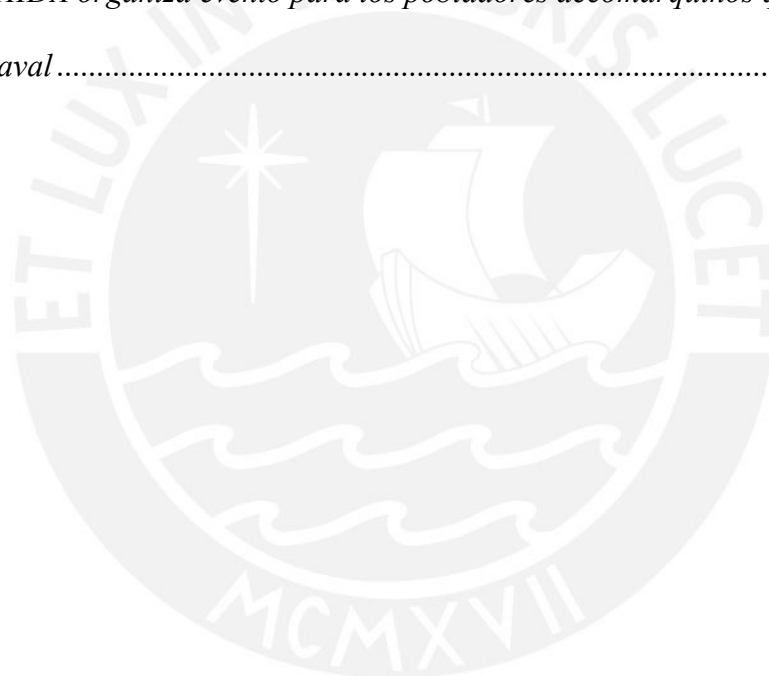


Índice de figuras

Figura 1 <i>Cerámica de Rosalía Tineo</i>	14
Figura 2 <i>Retablo de Edilberto Jiménez</i>	15
Figura 3 <i>El Sr. Florián Palacios en su lugar de trabajo</i>	44
Figura 4 <i>Días de ensayo de la Comparsa Hijos de Accomarca</i>	63
Figura 5 <i>Provincias de Ayacucho</i>	65
Figura 6 <i>Lugar donde esperé la moto, el cual está cerca a la casa de Sonia</i>	73
Figura 7 <i>Sonia, su mamá y su hija en el Carnaval ayacuchano</i>	74
Figura 8 <i>Ensayo en la Plaza de Armas de Santa Anita</i>	78
Figura 9 <i>Ensayo en el Complejo Santa Rosa</i>	80
Figura 10 <i>Marco musical presente en el último ensayo</i>	94
Figura 11 <i>Danzantes en el último ensayo</i>	96
Figura 12 <i>Ensayo del marco musical</i>	102
Figura 13 <i>La Comparsa Hijos de Accomarca presentes en la Plaza San Martín</i>	106
Figura 14 <i>La Comparsa Hijos de Accomarca listos para iniciar con el pasacalle</i>	108
Figura 15 <i>Orden en el que se realizó el pasacalle</i>	109
Figura 16 <i>Orden de las presentaciones para el Concurso de Quena de Oro 2024</i>	112
Figura 17 <i>La Comparsa Hijos de Accomarca listos para salir a escena</i>	113
Figura 18 <i>Comparsa Hijos de Accomarca presentándose en escena</i>	115
Figura 19 <i>Presentación de la Comparsa Hijos de Accomarca en Quena de Oro 2014</i>	153
Figura 20 <i>Los pobladores escenifican la masacre de Accomarca: personas caen muertos y otros corren por sus vidas</i>	155
Figura 21 <i>SubTeniente Telmo Hurtado y su patrulla “Lince 7”</i>	158
Figura 22 <i>Militares acaban con la vida de los pobladores al incendiar la casa de teja</i>	160
Figura 23 <i>Grupo que realiza la coreografía ingresa al espacio de presentación</i>	170

Figura 24 <i>Danzantes realizan figuras en el espacio escénico moviéndose al son de la música</i>	171
Figura 25 <i>Los integrantes de la coreografía se divierten tirándose tuna y realizando el duelo entre danzantes</i>	172
Figura 26 <i>Los integrantes que conforman el grupo de la estampa ingresan al espacio escénico</i>	178
Figura 27 <i>Integrantes de la escenificación dejan la utilería en el espacio y proceden a salir del espacio</i>	180
Figura 28 <i>Ingreso de la utilería que se usa en la escenificación del juicio de Accomarca</i>	182
Figura 29 <i>Inicio de la escenificación del Juicio de Accomarca</i>	183
Figura 30 <i>Escenificación del Juicio de Accomarca</i>	186
Figura 31 <i>Marco musical ubicado en un escenario de plataforma</i>	188
Figura 32 <i>Danzantes creando figuras en el espacio de presentación</i>	191
Figura 33 <i>Posición de los comparsistas: estampa y coreografía</i>	192
Figura 34 <i>Ingreso de la Comparsa Hijos de Accomarca al espacio de presentación</i>	195
Figura 35 <i>Al fondo están los que pertenecen a la coreografía (izquierda) y adelante los de estampa (derecho)</i>	197
Figura 36 <i>Escenificación de estampa del distrito de Concepción</i>	198
Figura 37 <i>Escenificación de la entrega de cuerpos - distrito de Concepción</i>	200
Figura 38 <i>Primera parte: Todos los comparsitas (coreografía y estampa) se acomodan en el espacio escénico para iniciar a realizar la escenificación de la entrega de cuerpos</i>	201
Figura 39 <i>Inicia segunda parte de la escenificación: familiares de las víctimas (coreografía) se acerca a los ataúdes</i>	204
Figura 40 <i>La sobreviviente Cirila Pulido muestra el retrato que se hizo de su madre y su hermano de ocho meses</i>	206

Figura 41 <i>Pobladores que conforman el marco musical</i>	211
Figura 42 <i>Marco musical interpreta en vivo en la performance Comparsa Hijos de Accomarca</i>	212
Figura 43 <i>Danzantes ingresan al espacio escénico</i>	218
Figura 44 <i>Guías líderes generales presentes en el espacio escénico</i>	219
Figura 45 <i>Los danzantes realizan la figura de una flor en el espacio escénico</i>	221
Figura 46 <i>La utilización de los brazos en los movimientos coreográficos</i>	222
Figura 47 <i>La utilización de los brazos en los movimientos coreográficos</i>	223
Figura 48 <i>La AHIDA organiza evento para los pobladores accomarquinos que participaron y fueron al carnaval</i>	230



Índice de anexos

Anexo 1. Reglamento del Carnaval de “Quena de Oro 2024”	247
Anexo 2. Guía de entrevistas	252
Anexo 3. Guía de observación no participante del ensayo y presentación	263
Anexo 4. Texto de escenificación del mensaje	269
Anexo 5. Letra de la canción	271



Introducción

Las artes escénicas son una forma de expresión humana que pueden abordar temáticas sociales, políticas, culturales y personales. Así mismo, a lo largo de la historia, el arte ha dado cabida a un espacio de denuncia ante las injusticias, las condiciones adversas, la realidad del ser humano y sus comunidades. De esta manera, el arte se convierte en un lenguaje universal que moviliza, sensibiliza, visibiliza y confronta realidades para el cambio social.

A partir de ello, mi mayor motivación para el desarrollo de la presente investigación se dio a partir de mis raíces familiares, ya que mi familia es nativa de Carhuaz, la cual está ubicada en el departamento de Ancash, en la sierra norte-central del Perú, y siento mucha cercanía a las costumbres y festividades de la sierra. Debido a ello, reflexioné sobre las raíces de mi legado familiar y así ampliar mi perspectiva como artista.

Uno de los temas de mi interés es el Conflicto Armado Interno en el Perú (1980-2000), el cual afectó principalmente a las comunidades de la sierra. Recuerdo que en un momento le llegué a preguntar a mi padre sobre cómo reaccionó su comunidad en dicho contexto, frente a lo cual, me contestó que en su pueblo evitaban hablar de ello y que no les afectó tanto como en otras provincias como Accomarca. Esto despertó en mí una afinidad y una empatía con la comunidad accomarquina y quise realzar su cultura, y a la vez visibilizar la performance *Comparsa Hijos de Accomarca* que logra retratar lo vivido por esta comunidad en el año 1985.

La performance *Comparsa Hijos de Accomarca* se creó a partir de un acontecimiento que marcó la vida de la comunidad accomarquina en el contexto del Conflicto Armado Interno. Este fue la masacre de Accomarca, sucedida el 14 de agosto de 1985, cuando un grupo de militares del ejército peruano asesinó sin piedad a 62 pobladores, entre los cuales se encontraban mujeres, ancianos y niños (CVR, 2003, p. 155). Esto ocasionó que los

sobrevivientes de la masacre migraran a Lima, paulatinamente, como una alternativa de protección.

La Asociación Hijos del Distrito de Accomarca (AHIDA) es una institución que fue creada en 1970 y que acoge a la comunidad accomarquina en Lima, compartiendo sus vivencias, costumbres y festividades. En dicho contexto, la asociación apoyó a los sobrevivientes y familiares de las víctimas a buscar pruebas para realizar las denuncias respectivas a los responsables de la masacre. En ese sentido, y como parte de esta asociación, es que se crea la performance, la cual tiene el objetivo de protestar ante la injusticia del poder judicial, expresar su dolor y mantener viva la memoria de los familiares que perdieron. Es relevante mencionar que los participantes que realizan la performance *Comparsa Hijos de Accomarca*, llaman a su conjunto, de manera homónima, Comparsa Hijos de Accomarca.

Teniendo en cuenta todo lo mencionado, la presente investigación se propone responder: ¿De qué manera la creación de la performance Comparsa Hijos de Accomarca se relaciona con la memoria cultural de la comunidad de los hijos de las víctimas de la masacre accomarquina? Entonces, se puede plantear una hipótesis, la cual ayudará a situarnos en el terreno de la investigación. Se plantea que la memoria cultural es la base para la creación de dicha performance, en sus diferentes versiones, tales como *la masacre de Accomarca, el juicio de Accomarca y la entrega de cuerpos de Accomarca*. Esto se convierte en una protesta y expresión de la comunidad a través del arte, lo cual genera una identidad cultural activa y una difusión de esta. Ello permite que orgánicamente se acoplen agentes externos que se involucran y afianzan los lazos con la comunidad.

Esta investigación es relevante, ya que revela que por medio de las artes escénicas (el movimiento, la música y la teatralidad) se reflexiona y se genera la memoria cultural. En la actualidad, se ha ahondado muy poco sobre la performance *Comparsa Hijos de Accomarca* y sus diferentes versiones, por ello esta investigación permitiría que dicha performance no

desaparezca en el tiempo. Por ese motivo, el propósito de esta tesis es contribuir al campo de las artes escénicas al explorar cómo el arte puede reflejar y relacionarse con un acontecimiento histórico dado en el Perú. Este caso devela la estrecha relación entre la memoria y la necesidad de una sociedad por contar sus realidades por medio de elementos escénicos. En esa misma línea, es importante mencionar que a través del arte escénico se pueden construir lazos y afianzar una comunidad, por ese motivo considero que mi investigación podría impulsar a otros artistas e investigadores a seguir analizando otras manifestaciones artísticas que hayan surgido producto de este momento histórico.

En cuanto a la metodología aplicada, la presente investigación cuenta con un enfoque *sobre* las artes escénicas, dado que el objeto de estudio es la performance *Comparsa Hijos de Accomarca*, el cual se da en el contexto del carnaval ayacuchano. Así mismo, es relevante mencionar que realicé un diseño metodológico propio, en donde utilicé diversas herramientas que me ayudaron a reflexionar y comprender el objeto observado.

Teniendo en cuenta ello, en esta investigación analizo la creación y evolución de dicha performance, específicamente en sus diversas versiones, tales como: la *masacre de Accomarca* (2011), *el juicio de Accomarca* (2016) y *la entrega de cuerpos de Accomarca* (2024). Para ello, utilicé tanto fuentes primarias, como autoetnografía, entrevistas, observación no participante tanto en los ensayos como en la presentación, fotografías y grabaciones propias; como secundarias, es decir material audiovisual y textos académicos de disciplinas de las ciencias sociales y artes escénicas.

En el primer capítulo, presento mi tema de investigación, la problemática, los objetivos, la relevancia de esta, los antecedentes de mi tema y también se explica conceptos claves como performance y memoria cultural. Por otra parte, en el segundo capítulo, se aborda la metodología de investigación que propongo, en donde expongo las fuentes bibliográficas que se utilizaron a lo largo de este proceso, para luego utilizar herramientas de

autoetnografía, entrevistas, conversaciones personales con los sujetos y observación no participante. Finalmente, en el tercer y cuarto capítulo, me dedico a cumplir con los objetivos que he planteado en la presente investigación. En otras palabras, no solo analizaré tanto el proceso de creación como la relación de la música testimonial, movimiento corporal y la teatralidad, sino también explicaré las formas en las que la comunidad accomarquina afianza sus lazos al realizar la performance *Comparsa Hijos de Accomarca*. Teniendo en cuenta ello, abordaré el contexto ayacuchano y de la comunidad accomarquina durante el Conflicto Armado Interno, así como las acciones tomadas por los gobiernos en tránsito, Sendero Luminoso (SL) y las Fuerzas Armadas (FF. AA.). Además, se presentan las expresiones artísticas de la comunidad accomarquina frente a la violencia política. En esa misma línea, analizaré la performance *Comparsa Hijos de Accomarca* en sus diferentes versiones: *masacre de Accomarca*, *juicio de Accomarca* y *entrega de cuerpos*, la cual se da en el marco del carnaval ayacuchano. También analizaré los lazos comunitarios que se crean y reafirman a lo largo del tiempo, a partir de los ensayos y presentación que se dan en el carnaval.

Capítulo 1. Presentación

1.1. Tema de investigación

Tema: La performance *Comparsa Hijos de Accomarca* en relación con la memoria cultural de la comunidad de los hijos de las víctimas de la masacre accomarquina.

El tema de investigación propuesto parte de un interés por la temática del Conflicto Armado Interno en el Perú (1980-2000). A partir de ello, elegí como objeto de estudio la performance *Comparsa Hijos de Accomarca*, ya que me interesa analizar sus diferentes versiones, tales como *la masacre de Accomarca*, *el juicio de Accomarca* y *la entrega de cuerpos de Accomarca*, en relación a la memoria cultural y el acontecimiento de la masacre de Accomarca. Para ello, esta investigación se apoya en tres pilares fundamentales: (1) la performance se creó a partir de que los sobrevivientes de la masacre de Accomarca buscan justicia ante el hecho ocurrido el 14 de agosto de 1985. (2) La performance se desarrolla con el fin de visibilizar, desfogar y mantener la memoria de dicho suceso, lo cual se evidencia a partir de los movimientos, canciones testimoniales y la escenificación de la masacre. (3) A partir de esta performance emergen las formas en la que la comunidad accomarquina afianza sus lazos, generando que se refuerce el sentido de identidad y cohesión comunitaria.

En ese sentido, la memoria cultural representa la identidad y el legado de una comunidad, abarcando diversos aspectos de una comunidad, incluyendo su historia, música, danza, vivencias, experiencias, gastronomía, etc. Dicho concepto, cumple un papel importante en la formación de un sentido de pertenencia y cohesión social. Por lo tanto, la transmisión de la memoria cultural se realiza a través de los libros, imágenes, museos y manifestaciones artísticas. Estos recursos permiten preservar y transmitir el conocimiento hacia las generaciones futuras.

Es relevante volver a mencionar que los participantes que realizan la performance *Comparsa Hijos de Accomarca*, llaman a su conjunto, de manera homónima, *Comparsa Hijos*

de Accomarca. Según sus propias palabras, ellos realizan una *comparsa* la cual contiene (1) estampa, (2) coreografía, (3) escenificación y (4) marco musical. Para esta investigación, la investigadora define esta *comparsa* como *performance*, la cual contiene tres elementos: (1) la escenificación (estampa y escenificación del mensaje), (2) la coreografía y (3) el marco musical.

Finalmente, la presente investigación cuenta con un enfoque sobre las artes escénicas donde realizaré una observación y un análisis del objeto de estudio en Lima.

1.2. Justificación

Nuestro país ha pasado por acontecimientos trágicos. A partir de 1980 el país atravesó 20 años de Conflicto Armado Interno, el cual afectó principalmente a las zonas del centro y del sur del país. Uno de los sitios más afectados por el Conflicto Armado Interno fue el distrito de Accomarca, Ayacucho, lugar que no solo fue afectado por la violencia perpetrada por Sendero Luminoso, sino también por las estrategias violentas que el gobierno peruano utilizaba, incluidas las acciones de las Fuerzas Armadas. Al respecto, se vio en el arte una forma de expresión, protesta y desahogo social por parte de los pobladores.

Debido a ello, es que en el año 2011 los pobladores representan y adaptan sus coreografías tomando los testimonios de los sobrevivientes de la masacre de Accomarca como forma de mantener viva la memoria de lo acontecido, de los parientes que perdieron y como manifestación de lo ocurrido.

Por todo lo mencionado, considero importante visibilizar que por medio de las artes escénicas -el cuerpo, la música y la teatralidad- se reflexiona y se activa una memoria cultural de la masacre de Accomarca. En ese sentido, es importante reflexionar acerca de cómo la comunidad accomarquina creó una forma de expresión cultural a partir de una experiencia negativa y traumática.

Esta investigación tiene como propósito aportar a la concientización social, política y cultural a partir de la experiencia del Conflicto Armado Interno como un acontecimiento que ha marcado a la sociedad peruana. Además, considero que la performance *Comparsa Hijos de Accomarca* es relevante porque, a partir de lo vivenciado, invita a que las personas conozcan sobre ello y que las generaciones siguientes y subsiguientes no olviden lo que sus parientes experimentaron y no vuelva a repetirse la historia.

En la actualidad hay diversas investigaciones sobre el periodo de violencia política en el Perú y sus implicancias, pero poco se ha ahondado sobre este tema dentro del campo de investigación en las artes escénicas. En ese sentido, esta investigación contribuye al campo de las artes escénicas al explorar cómo el arte puede reflejar y relacionarse con un acontecimiento histórico dado en el Perú. En el caso de la performance de *Comparsa Hijos de Accomarca*, esta devela la estrecha relación entre la memoria y la necesidad de una sociedad por contar esto por medio de elementos escénicos. Así mismo, analizar este tema, logra aperturar perspectivas de los artistas escénicos en nuestro país.

Considero que esta investigación es relevante en el campo de las artes escénicas porque desde el cuerpo, la comunidad logra recuperar y reinterpretar su propia historia. La elección de encarnar, por un lado, los sucesos vividos y, por el otro, encarnar las memorias de sus seres queridos, tiene una carga de reapropiación de la narrativa. Con ello me refiero, a que los pobladores toman control de su propia historia y vivencias para contar desde su propia perspectiva lo que vivieron en la masacre de Accomarca y a lo largo del proceso judicial. De esa forma, desafían las narrativas hegemónicas, reconstruyen su identidad y construyen una representación más auténtica y significativa de su experiencia.

Teniendo en cuenta ello, a través de la performance *Comparsa Hijos de Accomarca*, los pobladores manifiestan sus propias vivencias y mantienen viva su memoria colectiva

desde su propia perspectiva, alejando las narrativas externas a la comunidad, las cuales podrían distorsionar o silenciar su experiencia.

1.3. Preguntas y objetivos de investigación

Pregunta general

¿De qué manera la creación de la performance *Comparsa Hijos de Accomarca* se relaciona con la memoria cultural de la comunidad de los hijos de las víctimas de la Masacre accomarquina?

Preguntas específicas

- (1) ¿Cuál fue el proceso de creación de la performance *Comparsa Hijos de Accomarca*?
- (2) ¿Cómo se relaciona la música testimonial, el movimiento corporal y la teatralidad presentes en la performance *Comparsa Hijos de Accomarca* con el acontecimiento de la masacre de Accomarca (1985)?
- (3) ¿Cómo la realización de la performance *Comparsa Hijos de Accomarca* permite afianzar los lazos entre los pobladores de la comunidad accomarquina?

Objetivo general

Analizar la relación entre la memoria cultural y la creación de la performance *Comparsa Hijos de Accomarca* generada por la comunidad de los hijos de las víctimas de la masacre accomarquina.

Objetivo específico

- (1) Analizar el proceso de creación de la performance *Comparsa Hijos de Accomarca*.
- (2) Analizar la relación de la música testimonial, el movimiento corporal y la teatralidad presentes en la performance *Comparsa Hijos de Accomarca* con el acontecimiento de la masacre de Accomarca (1985).
- (3) Explicar las formas en la que la comunidad accomarquina afianza sus lazos al realizar la performance *Comparsa Hijos de Accomarca*.

1.4. Estado del arte

Mi investigación tiene como objeto de estudio la performance *Comparsa Hijos de Accomarca* y para esto es preciso revisar la bibliografía existente en torno a dicha performance. Cabe mencionar que también incorporaré, además de estos estudios, las experiencias escénicas y fotográficas que, al igual que *Comparsa Hijos de Accomarca*, abordan la memoria y la violencia política.

Ahora bien, muy poco se ha escrito sobre esta performance desde que fue creada y mostrada al público. Muy pocos autores -solo dos- les han dedicado artículos desde diversas perspectivas. Entre los aspectos más analizados se encuentran el análisis de la performance a partir de los testimonios, la performance vista como memoria política, la performance como teatralidad andina, uso de la música y la danza como memoria y, por último, la memoria cultural que surge a partir de este hecho performático.

Como ya mencioné antes, solo existen dos autores que han investigado sobre mi objeto de estudio: (1) Renzo Aroni y (2) Rodrigo Benza. Al revisar sus artículos, (1) “Coreografía de una matanza: memoria y performance de la masacre de Accomarca en el carnaval ayacuchano en Lima, Perú” (2015) y (2) “Memoria y teatralidad andina: carnaval de los Hijos del Distrito de Accomarca” (2017), he podido notar que ambos autores usan los testimonios.

En el caso del autor Renzo Aroni, él usa los testimonios directos de las víctimas, testimonios de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) (2003) y testimonios de la Asociación para el Desarrollo Humano Runamasinchippaq (ADEHR) (2008) para visibilizar cómo sucedió realmente el hecho y lo que se vivió directamente, y la relación de esta performance con el acontecimiento que cada uno vivió. En cambio, el autor Rodrigo Benza usa los testimonios de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) para contextualizar el suceso en sí, y las injusticias que las víctimas y sus familiares sufrieron en la corte.

Es importante resaltar que Renzo Aroni es el autor que posee dos artículos que abordan sobre mi objeto de estudio: el primer artículo lo he mencionado en líneas anteriores y el segundo artículo es “¡Justicia para Accomarca! Memoria y protesta en el carnaval ayacuchano” (2015), el cual se puede encontrar en la revista virtual *Viceversa*. Lo peculiar que he encontrado en este último artículo, es que el autor menciona la misma información que menciona en su primer artículo. Teniendo ello en cuenta, es que en este apartado de mi estado del arte solo usaré el primer artículo.

El antropólogo e historiador ayacuchano Renzo Aroni en su investigación “Coreografía de una matanza: memoria y performance de la masacre de Accomarca en el carnaval ayacuchano en Lima, Perú” contextualiza de forma muy puntual cómo ingresaron y accionaron los militares contra los pobladores accomarquinos, y mediante los testimonios de los sobrevivientes se visibiliza lo que vivieron a causa de estos. Así mismo, menciona que la idea de realizar una performance de este doloroso acontecimiento en el carnaval ayacuchano en Lima, surgió a partir del desplazamiento de los sobrevivientes y familiares afectados por la violencia política.

Como señala el autor, a través de este acontecimiento que se vivió el 14 de agosto de 1985, los sobrevivientes buscan exigir justicia para las víctimas de la masacre mediante la creación de una performance, en donde incorporan coreografías y canciones testimoniales visibilizando lo acontecido. Además, en la performance no solo representan la cotidianidad (como arar, cosechar, etc.), sino que también escenifican el acontecimiento trágico que vivieron en la masacre.

Me interesa el abordaje que hace Aroni sobre la performance *Comparsa Hijos de Accomarca* vista como dispositivo de memoria política, ya que ella trae al presente la memoria de cómo se recuerdan los hechos pasados. Para ello, plantea que la performance tiene dos objetos de análisis: (1) memoria de archivo: registra documentos, videos, etc., los

cuales se resisten al cambio y (2) memoria corporal, el cual se visibiliza a través de la performance, movimiento, danza, canto, etc., y además requiere de la presencia y participación de los sobrevivientes o del que vivió la experiencia para que así produzca y reproduzca el conocimiento y se pueda transmitir. Cabe mencionar que, a través de la creación de esta performance, los sobrevivientes y sus familiares que participan en la performance de la masacre refuerzan no solo su identidad, sino que cuestionan las estructuras sociales de poder existentes.

Por otro lado, desde las artes escénicas, el director e investigador escénico Rodrigo Benza aborda su investigación “Memoria y teatralidad andina: Carnaval de los Hijos del Distrito de Accomarca” (2017) desde la teatralidad andina, memoria política e identidad. Para ello, contextualiza lo que se vivió en Ayacucho a partir del surgimiento de Sendero Luminoso (SL) y cómo esto generó que los pobladores se encuentren entre dos bandos: por un lado, eran víctimas de los senderistas y por el otro, eran víctimas de los militares. Estos últimos constantemente atentaban contra los derechos de los pobladores, ya que no solo violaron sexualmente a las mujeres, sino que también asesinaron a más de 60 personas, generando que los sobrevivientes migren, en su gran mayoría, a Lima.

A partir de ello, los mismos migrantes se reunieron y decidieron replicar los concursos del carnaval ayacuchano realizados en su región en Lima, en donde se presenta la comparsa de Accomarca. Ahí se puede ver a los actores-danzantes ocupando el espacio con su danza alegre al ritmo de la música y cómo las personas que se hacen pasar por militares intervienen en ese espacio para iniciar a escenificar la masacre de Accomarca. Así mismo, Benza señala que las comparsas del carnaval ayacuchano, al igual que en las fiestas religiosas, presentan características de la teatralidad andina.

Como resultado de ello, yo considero que es importante exponer qué es la teatralidad andina, puesto que, como bien he mencionado, está muy presente en dicho carnaval. Una

explicación sobre la teatralidad andina la ofrece el director, dramaturgo e investigador Miguel Rubio al decir:

En el Perú y América Latina en general existe una gran fuente de teatralidad presente en la memoria de las fiestas patronales, por lo múltiples roles que convocan los diferentes niveles de representación que se integran, desde el encargado de la fiesta, mayordomo o carguyoc, que tiene que sustentar un comportamiento representacional, hasta los grupos de danzantes, casi siempre portando máscaras; éstos preservan la memoria y afirman la identidad local por medio del juego simbólico que propician en los motivos escritos en la coreografía y en el comportamiento escénico que sustenta su cuerpo en acción (2009, p. 253).

Las fiestas patronales o carnavales ayacuchanos no solo contienen teatralidad en las performances que se dan en los días del carnaval, sino que esto va desde su preparación, ya que existen una serie de personajes que cumplen funciones dentro de esta festividad.

Actualmente, podemos ver que los motivos de las celebraciones andinas no cumplen necesariamente un objetivo religioso o de ritual hacia sus ancestros o a la naturaleza, sino también lo enfocan hacia la expresión de una situación específica, un reclamo hacia ciertas injusticias o simplemente diversión, unión con sus familiares y comunidad. Por ejemplo, en el carnaval de Los Hijos del distrito de Accomarca no solo se ve a las personas bailando, sino que también se puede ver momentos en los cuales hay m o pequeñas escenas que hacen alusión a temas específicos que, generalmente, son reclamos irónicos frente a las injusticias que sus antecesores pasaron tales como la escenificación de la masacre del 14 de agosto de 1985 y la escenificación de lo que creían que iba a pasar en el juzgado a partir del veredicto que los jueces iban a tomar.

Tomando en cuenta lo sucedido, los actores-danzantes de la performance *Comparsa Hijos de Accomarca* buscan representar ello, como forma de mantener viva la memoria y cómo búsqueda de justicia. Además, la música que se usa, en estos concursos, es principalmente testimonial. En ese sentido, la presentación de la performance de los Hijos del distrito de Accomarca en los concursos se convierte meramente en un acto político. Es importante resaltar que me parece interesante el término “arte total” que menciona Benza, al igual que otros autores, en su investigación, en donde expone que no se puede dissociar la música, la danza y el teatro, los cuales están muy vinculados y depende uno del otro. Este término no solo está presente en el carnaval ayacuchano, sino que también está en la presentación del carnaval de Los Hijos del distrito de Accomarca.

Por otro lado, considero importante exponer los referentes artísticos que este autor menciona en su investigación, los cuales son ejemplos de producción simbólica que dejan testimonio de lo acontecido en la época de violencia política, y que a mí me han ayudado a contribuir en mis propios referentes en relación a creaciones a partir de la violencia:

En primer lugar, está la ceramista Rosalía Tineo, quien realiza un trabajo mediante el cual se puede visualizar su testimonio acerca de lo que le tocó vivir a ella y a su familia en Ayacucho, y lo que vivieron los vecinos de su comunidad. Según Rodrigo Benza: “En esta imagen, Rosalía representa el momento en que su padre es torturado por un rondero porque lo acusaron de terrorista. Al lado están ella misma y la esposa de su padre rogando por su liberación” (2017, p. 4618). Mediante la realización de esta cerámica, ella no solo comparte lo que vivió, sino que también aporta en la conservación y transmisión de lo acontecido en la época de violencia.

Figura 1

Cerámica de Rosalía Tineo



Nota. Adaptado de “Memoria y teatralidad andina: Carnaval de los hijos del Distrito de Accomarca” (p. 4618), por R. Benza, 2017, IX Congresso da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas - Poéticas e estéticas descoloniais – artes cênicas em campo expandido.

En segundo lugar, está Edilberto Jiménez, quien mediante la realización de sus retablos visibiliza lo que se vivió en Ayacucho en la época del Conflicto Armado Interno. Así mismo, sus retablos reflejan el dolor, la violencia y la injusticia de los pobladores ayacuchanos en manos de los militares.

Figura 2

Retablo de Edilberto Jiménez



Nota. Adaptado de “Memoria y teatralidad andina: Carnaval de los Hijos del Distrito de Accomarca” (p. 4619), por R. Benza, 2017, IX Congresso da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas - Poéticas e estéticas descoloniais – artes cênicas em campo expandido.

En conclusión, estos referentes artísticos, mencionados por Rodrigo Benza, visibilizan la memoria de lo vivido, sirven como formas de testimonio y denuncia, ya sea por parte de la comunidad o personalmente.

Hasta aquí se ha expuesto el panorama de investigación referente a la performance *Comparsa Hijos de Accomarca* y referentes escultóricos que visibilizan lo sucedido en la época de violencia política.

Por otro lado, uno de mis referentes fotográficos que tiene que ver con recuperar la memoria y la época de violencia es la exposición de *Yuyanapaq. Para recordar: relato visual*

*del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000*¹. Esta muestra fotográfica es importante para mi investigación, ya que mediante ella no solo se busca informar lo que se vivió en la época del Conflicto Armado Interno (1980-2000), en donde perdimos a muchos de nuestros compatriotas, sino también sirve para no olvidar lo que se vivió. Así mismo, ayuda como testimonio y memoria para que esta tragedia nos lleve a tener consciencia social y que este hecho no vuelva a repetirse jamás en nuestro país. Cabe mencionar que mediante este relato visual se visibiliza el testimonio de nuestro silencio, pero que a la vez fomenta e impulsa a que hagamos y sigamos buscando justicia para las víctimas, la persecución y la tortura (Instituto de Democracia y Derechos Humanos, 2009).

En cuanto a las experiencias escénicas sobre el Conflicto Armado Interno en el Perú tengo como referente artístico al grupo Yuyachkani (1970), quien realiza obras con un contenido social y político. Las tres obras que he escogido tienen mucha relación con cómo se han sentido los sobrevivientes y familiares de las víctimas de violencia política, tal y como sucedió en Accomarca, al perder a sus familiares y la búsqueda y lucha para poder encontrar justicia, saber la verdad, darle un entierro digno. En ese sentido, las tres obras que mencionaré abordan la memoria y la violencia política²:

(1) Adiós Ayacucho (1990) cuenta la historia de Alfonso Cánepa, quien es un líder agrario de los Andes del sur del Perú, el cual desapareció en la década de 1980. Él emprende un viaje a Lima en busca de sus restos para poder descansar en paz y para ello se hace amigo de un Qolla, quien le presta su cuerpo y voz para poder relatar su historia. Es importante mencionar que esta obra teatral se creó en 1990, en pleno periodo de violencia política en el Perú (1980-2000).

¹ Para más información sobre *Yuyanapaq. Para recordar: relato visual del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000*, ver el siguiente enlace: <https://repositorio.pucp.edu.pe/bitstreams/363cea54-5549-4a17-9ec2-4d461b630422/download>

² Para más información sobre las obras de Yuyachkani, revisar el libro *El cuerpo ausente (performance política)* de Miguel Rubio: <https://docer.com.ar/doc/nxcsv8>

Esta obra es significativa para mi investigación porque mediante la historia de Cánepa podemos ver de forma muy realista lo que vivieron muchas personas en la época de violencia política, con ello me refiero a las acusaciones que se hacía a las personas de ser terroristas y cómo lo militares actuaban ante ello: los torturaban, mataban y quemaban a estas personas para no dejar rastro de lo que hacían y, por último, los declaraban como desaparecidos.

Esto que menciono me hace acordar a lo que vivieron los pobladores accomarquinos el 14 de agosto de 1985. Según los testimonios que dan los sobrevivientes a la Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003):

[...] A las 6:30 de la mañana aproximadamente del 14 de agosto, el SubTeniente Telmo Hurtado y los integrantes de su patrulla llegaron a la Quebrada de Huancayoc y Lloqllapampa, donde se levantaban algunas chozas precarias que se utilizaban para alojar a los campesinos durante la cosecha del maíz que se daba en esta zona. La patrulla ingresó por varios frentes realizando disparos de arma de fuego con el supuesto fin de evitar la fuga de los pobladores. Una vez que tomaron control del lugar, procedieron a buscar choza por choza a los pobladores con el fin de conducirlos hasta una pampa donde se llevaría a cabo una reunión.

[...] todos los pobladores fueron reunidos en la zona conocida como Hatunpampa. En este lugar, los hombres y las mujeres fueron separados, siendo los hombres sometidos a maltratos y golpeados con la culata de los fusiles. Seguidamente, las mujeres habrían sido arrastradas hasta una chacra que los testigos identifican porque había un árbol de molle, donde habrían sido violadas sexualmente. Alrededor de las once de la mañana todas las personas reunidas en Hatunpampa (50 personas aproximadamente) fueron llevadas por los militares a la casa de César Gamboa de la Cruz, que se encontraba ubicado

en el sector de Apuspata, a una distancia de 300 metros. En este lugar, un grupo de mujeres y niños fueron introducidos en la cocina [...] 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 ellas.

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 (pp.159-160).

Este genocidio fue el clímax de violencia interna que se estaba viviendo en Ayacucho en donde los militares accionaron de la forma que quisieron: Hurtado fue quien estuvo al mando de este operativo, justificando su acción asegurando que dentro de esta comunidad había militantes senderistas infiltrados y que la población lo sabía.

En esa misma línea, una de las opiniones más difundidas es que en esta lucha armada de todas maneras iban a morir personas inocentes, porque nunca se sabía quién podría ser terrorista o quien era el infiltrado de las Fuerzas del Orden. Ello causó reacciones en la comunidad accomarquina, tal como la migración a otras provincias y sectores de Lima. Es importante mencionar que es impactante cómo las FF.AA. pudieron actuar de una forma tan brutal, sin pruebas y sin investigar a la comunidad de Accomarca como es el debido procedimiento para evitar la mayor cantidad de muertes innecesarias en este poblado. Es así que encuentro una relación en la persona de Alfonso Cánepa, personaje de la obra “Adiós Ayacucho”, y lo que les sucedió a los pobladores accomarquinos.

(2) Rosa Cuchillo (2002) es una obra que cuenta la historia de una madre que busca el cuerpo de su hijo aun estando muerta y para ello recorre tres mundos: Kay Pacha, Uqhu Pacha y Hanaq Pacha. Cabe mencionar que, en el proceso de realizar esta obra, Ana Correa añadió textos de las madres peruana que buscaban a sus hijos, especialmente incorporó textos de la campesina peruana Angélica Mendoza, quien es una madre ayacuchana que encabezó por cuenta propia el movimiento de mujeres campesinas para buscar a sus hijos y además es activista de los derechos de las víctimas de las desapariciones forzadas (1980 - 2000) en el periodo de violencia interna en el Perú.

Esta obra visibiliza la triste realidad que sufrieron muchas madres de todo el país en búsqueda de sus hijos desaparecidos en plena violencia en el país. Por ejemplo, Raida Córdor es una madre que perdió a su hijo Armando Amaro, quien era un estudiante en la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, más conocido como La Cantuta. Raida al igual que otras madres aún siguen buscando justicia por la desaparición de sus hijos.

En esa misma línea, es importante mencionar que esta obra ayuda a mantener viva la memoria de muchas madres que sufrieron al no lograr encontrar a sus hijos, pero a la vez visibiliza la búsqueda exhaustiva que ellas realizan para poder encontrarlos. Además, este montaje muestra y logra informar lo que varias personas, especialmente las madres, vivieron en la época de violencia interna al perder a un familiar.

(3) Antígona (2000) cuenta la historia de una mujer que tiene como objetivo enterrar a su hermano muerto y para ello va en busca de su hermana para que la ayude; sin embargo, esta tiene miedo y se niega a ayudarla. Así que, Antígona toma la decisión de rebelarse e ir contra la ley que prohíbe poder enterrar a su hermano. Así mismo, se visibiliza como ella trata de controlar y dirigir este conflicto que hay entre el individuo y el Estado, entre los derechos humanos y las leyes arbitrarias de una u otra sociedad y entre las necesidades de la naturaleza y la arrogancia humana.

Además, este montaje no solo visibiliza la cruda realidad que se ha vivido en la época del Conflicto Armado Interno en el Perú, en donde hombres, mujeres y niños desaparecieron, sino también lo que muchos familiares han vivido para tratar de encontrar el cuerpo de sus seres queridos y poder sepultarlos.

Finalmente, puedo decir que estas tres obras teatrales, que he mencionado, son piezas escénicas performáticas que tienen en común el haberse presentado en espacios no tradicionales; es decir, espacios públicos, tales como plazas, mercados, colegios, universidades, atrios de la iglesia, etc. Estas obras también han sido presentadas como parte de las campañas de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) para informar y sensibilizar a los familiares y al público en general. Además, que han acompañado a los familiares de los desaparecidos en las audiencias públicas llevadas a cabo por CVR.

A modo de síntesis, encuentro que la mayoría de las investigaciones vienen de disciplinas de las ciencias sociales y el enfoque que le dan es relatándonos sobre cómo fueron los hechos, qué es lo que hicieron los sobrevivientes y los hijos de los sobrevivientes para recordar lo que vivieron y se vivió en la masacre de Accomarca, y lo que hacen como comunidad para seguir transmitiéndolo de generación en generación, ya sea por medio de la memoria individual y colectiva, a través de sus festividades. En cambio, desde las artes escénicas, el enfoque que le dan es desde la teatralidad andina, memoria política e identidad. En ese sentido, mi investigación es relevante y necesaria, ya que muy poco se ha escrito sobre la performance *Comparsa Hijos de Accomarca* desde una perspectiva escénica.

1.5. Marco teórico

Propongo organizar el marco teórico de mi investigación de la siguiente manera: (1) memoria cultural y (2) performance. De esto van a desprenderse otros términos que también son fundamentales en mi marco de referencia.

1.5.1. Memoria cultural

En primer lugar, antes de ahondar en el término memoria cultural, es fundamental conocer primero sobre memoria. El investigador José A. Sánchez define a la memoria como: “El pasado que está presente en nuestro actuar y que por tanto se prolonga hacia el futuro” (Sánchez citado en Rodríguez, 2020, p. 11). Esto quiere decir que a través de la memoria se hacen presentes sucesos ocurridos en el pasado. En ese sentido, la memoria genera que los hechos ocurridos perduren, resuenen y afecten en nuestra propia experiencia de vida, ya sea en la toma de decisiones y/o en nuestra cotidianidad.

Para ejemplificar lo expuesto, es importante contextualizar sobre lo que aconteció el 14 de agosto de 1985 en Accomarca, Ayacucho. Este distrito fue uno de los más afectados por el Conflicto Armado Interno en el Perú (1980 - 2000), debido a que el ejército peruano masacró a “62 personas, de las cuales 26 eran niños, 34 adultos, entre ellos 10 mujeres, 1 adolescente y 1 persona cuya edad no se ha podido determinar” (CVR, 2003, p. 168). Este hecho ocurrido marcó no solo a la comunidad accomarquina, sino también a la ayacuchana, generando así a que los sobrevivientes y sus familiares de las víctimas, los pocos que quedaban, vean otros caminos de supervivencia: migración, en su gran mayoría a Lima.

A consecuencia de lo sucedido, la “Asociación Hijos del Distrito de Accomarca (AHIDA)” albergó a los pobladores accomarquinos, quienes, por medio de la memoria, individual y colectiva, compartieron sus vivencias y costumbres. En ese sentido, la memoria también puede ser vista como:

[...] un mecanismo cultural para fortalecer el sentido de pertenencia a grupos o comunidades. A menudo, especialmente en el caso de grupos oprimidos, silenciados y discriminados, la referencia a un pasado común permite construir sentimientos de autovaloración y mayor confianza en uno/a mismo/a y en el grupo (Jelin, 2002, p. 9 – 10).

En este caso, al crearse la asociación, los sobrevivientes desplazados encuentran en ella, un espacio seguro en donde refuerzan su sentido de comunidad, ya que pueden compartir su cultura y sus propias vivencias sin tener miedo a que los opriman, como lo que pasó en la época de violencia política con el ritmo pumpin. El ritmo pumpin es un género musical testimonial, el cual tiene un discurso en sus letras que hablaban, antes en 1976, sobre la cotidianidad, el amor, el desamor, etc. Pero, debido a que Sendero Luminoso (SL) usaba las canciones como propaganda política, es que los músicos eran perseguidos e incluso desaparecidos por los militares como forma de represión. Mientras que otros, tuvieron que migrar por miedo y pese a todo lo vivenciado, continuaron compartiendo lo que tanto les gustaba: tradición musical (Aroni, 2015; Uffe, 2004). Sin lugar a duda y siguiendo lo que la socióloga Jelin menciona, puedo decir que el ritmo pumpin es un mecanismo cultural porque fortalece el sentido de pertenencia de una comunidad.

Tomando en cuenta todo lo mencionado, en el concurso ayacuchano que se realiza en Lima, AHIDA presentó por primera vez en nuestra capital una representación de la masacre de Accomarca, en donde participan tanto los sobrevivientes como las nuevas generaciones. Entonces, ¿cómo pueden las nuevas generaciones expresar en la performance que realizan lo que la generación pasada vivió y sufrió? Esto se debe gracias al compartir (memoria colectiva) de lo vivenciado entre los sobrevivientes y los sobrevivientes con las nuevas generaciones. En este punto es importante resaltar que el término memoria colectiva es trascendental dentro de mi marco teórico y por ello, ahondaré sobre dicho término a continuación.

En el texto “Fragmentos de La Memoria Colectiva” que recopila Miguel Ángel Aguilar, sobre el libro *La Memoria Colectiva* de Maurice Halbwachs, menciona que “la memoria colectiva es el proceso social de reconstrucción del pasado vivido y experimentado por un determinado grupo, comunidad o sociedad” (Aguilar, 2002, p.2). Al crearse AHIDA,

puedo inferir, por todo lo leído, que para los accomarquinos esta asociación fue considerado un espacio seguro, ya que podían compartir abiertamente el vestigio que dejó la violencia política en ellos y también seguir compartiendo su cultura. Entonces, al estar en contacto y compartir sus propias vivencias es que como grupo afectado generan la preservación de la memoria y refuerzan su identidad en conjunto. Por lo tanto, se podría decir que la memoria colectiva está ligada al trauma social.

Pero, ¿qué significa el término *trauma social*? Margarita Saldaña (2005) lo define como “el conjunto de acontecimientos que marcan una sociedad, una época tanto desde los espacios comunes y públicos y que incide y tendrá consecuencias traumáticas en las personas” (p. 169). Esta idea refuerza la impronta que ha dejado la masacre del 14 de agosto de 1985 en todo un grupo social (accomarquinos) que comparte sus vivencias no solo entre las víctimas, sino también intergeneracionalmente.

Por otro lado, lo que la memoria colectiva produce es que

[...] la memorialización pública genera información activa y formas de empatía incluso entre aquellos que no tienen recuerdos reales de los eventos pero que son capaces de entender y de identificarse con la pérdida que han sufrido las víctimas y sobrevivientes de un trauma social (Saona, 2017, p. 11).

En este caso, son las nuevas generaciones quienes toman la memoria de la generación pasada y se apropian de las circunstancias que vivieron sus familiares en la época de violencia política; de esa manera, logran una identidad como grupo social que los llevan a crear representaciones con temáticas propias. Además, al momento de realizar la representación de la masacre de Accomarca en el carnaval ayacuchano, en Lima, es que adoptan una identidad por medio de esta práctica cultural que engloba y une inherentemente a un pueblo como uno solo.

En esa misma línea, puedo decir que:

la memoria colectiva es una corriente de pensamiento continuo, de una continuidad que no tiene nada de artificial, ya que no retiene del pasado sino lo que todavía está vivo o es capaz de permanecer vivo en la conciencia del grupo que la mantiene (Pérez, 2010, p.4).

Es decir que la memoria colectiva, selecciona y mantiene aquello que aún está vivo/activo en la conciencia del grupo que la sostiene. Ello destaca la idea de que la memoria colectiva conserva aquello que sigue siendo importante y significativo para el grupo en cuestión. Esto sucede en el caso de los pobladores que pertenecen a la asociación AHIDA.

Asimismo, entiéndase la memoria colectiva como un proceso dinámico en el que los recuerdos son constantemente reelaborados en el contexto de la vida comunitaria. Es decir, a través de prácticas, rituales y festividades es que la memoria colectiva se renueva y se transmite de generación en generación.

Por ejemplo, en Lima cada año se realiza la *Comparsa Hijos de Accomarca*. Allí participan todos los pobladores, sobrevivientes y nuevas generaciones, quienes a través de su participación en el Carnaval ayacuchano mantienen viva su identidad y sus costumbres gracias a este espacio de compartir colectivo. En esa misma línea, es importante mencionar que realizar esta festividad lejos de la comunidad matriz (Ayacucho) tiene una doble importancia, ya que los pobladores al participar y ser parte de dicha festividad muestran todo lo que llevan consigo mismo: tradiciones, costumbres, valores culturales y vivencias, los cuales lo visibilizan en un lugar y contexto diferente. Por lo tanto, es en el Carnaval ayacuchano que los pobladores fortalecen su sentido de pertenencia y resiliencia, ya que este encuentro trasciende las barreras geográficas, creando así un vínculo emocional entre los pobladores y Ayacucho, fomentando la unidad y cohesión social entre los miembros de una comunidad migrante en Lima.

Por todo lo mencionado, es claro que este espacio que se crea, alberga las tradiciones, costumbres y experiencias, las cuales se transmiten de generación en generación dentro de un grupo humano. Es decir, es una forma de memoria colectiva que se comparte y se preserva a lo largo del tiempo. En ese sentido, la memoria se puede convertir en un espacio de lucha política, ya que diversos actantes buscan establecer, convencer y transmitir una narrativa, que se vincula con hechos del pasado, experiencias directas, vivencias, perpetradores, investigadores, etc. Todos estos son actantes que luchan por el poder y la justicia frente a los opresores (García, 2021, p.7).

Una manifestación clara de la memoria colectiva es la memoria cultural, la cual es el término más importante de la presente investigación, por ese motivo se hace necesario investigar sobre ella, ya que es el símbolo de vivencias de una sociedad y/o comunidad que son conscientes de su realidad y su historia.

En el capítulo “La creación de la memoria colectiva: una breve historia de la investigación sobre la memoria que se ha desarrollado en el campo de los estudios culturales”, el cual pertenece al libro *Memorias colectivas y culturas del recuerdo. Estudio introductorio*, la autora Astrid Erll cita al egiptólogo Jan Assmann, quien es el creador del concepto de *memoria cultural*. Él lo define de la siguiente manera:

Bajo el concepto de memoria cultural reunimos el inventario propio de cada sociedad y de cada época de todos los textos, imágenes y ritos que se utilizan o se practican de manera permanente, y gracias a cuya *conservación* se estabiliza y se transmite la imagen que el grupo tiene de sí mismo, el conocimiento del pasado, que esencial (pero no exclusivamente) compartido de manera colectiva; se trata del conocimiento que el grupo toma como base para crear su consciencia de unidad y particularidad (Erll, 2012, p.38).

Sobre ello puedo decir que la memoria cultural se refiere a rescatar y recaudar elementos de archivo, el cual contiene diversos conocimientos que se siguen conservando y practicando de manera permanente. En ese sentido, estos elementos constituyen el legado cultural de una comunidad, donde mantienen una conexión con su pasado y su identidad. A través de estos elementos de archivo también se refuerza la percepción que la comunidad tiene de sí misma. A modo de ejemplo, a partir de un hecho ocurrido (vivencia) en Accomarca es que se crea la performance *Comparsa Hijos de Accomarca*, en la que por medio de una festividad (Carnaval ayacuchano), tanto los sobrevivientes como las nuevas generaciones, comparten y visibilizan la masacre que aconteció el 14 de agosto de 1985.

De igual forma, Agnes Heller señala en su artículo “Memoria cultural, identidad y sociedad civil” lo siguiente:

La memoria cultural está incorporada a las prácticas repetidas y repetibles regularmente, tales como fiestas, ceremonias, ritos. Finalmente, la memoria cultural igual que la memoria individual está asociada a los lugares. Lugares donde ha ocurrido algún suceso significativo y único o lugares donde un suceso significativo se repite regularmente (2003, p.6).

Teniendo en cuenta ello, entiéndase la memoria cultural como un factor crucial para mi investigación, ya que esta se refiere a la forma en que una comunidad recuerda y preserva su historia y contextos. En esa misma línea, la autora menciona que la memoria cultural está relacionada con lugares que son significativos para la comunidad, ya sea por eventos pasados importantes o por actividades recurrentes y relevantes. Por lo tanto, estos lugares no solo se transforman en espacios que encarnan la memoria colectiva, sino que también son un punto de referencia para la transferencia de la cultura.

En el Carnaval ayacuchano en Lima, participan no solo personas provenientes de la región de Ayacucho, sino también los nacidos en nuestra capital. Esta práctica cultural que se

repite cada año, permite y genera que la comunidad rememore, enraíce y refuerce su identidad colectiva, transfiriendo conocimientos y significados de generación en generación.

Por consiguiente, al participar y ser parte de esta festividad, los pobladores se conectan con su pasado y con las historias que forman parte de su patrimonio cultural. Cabe mencionar que dicha festividad es una de las formas de mantener viva la tradición y la cultura ayacuchana. De igual manera, la memoria cultural “[...] es construcción y afirmación de la identidad. En tanto que un grupo de personas conserva y cultiva una memoria cultural común, este grupo de personas existe.” (Heller, 2003, p. 6) Por lo tanto, el grupo solo existe si las personas comparten y preservan una memoria común; es decir, la memoria compartida juega un papel fundamental en la formación y consolidación de la identidad de un grupo de personas a lo largo del tiempo. En ese sentido, a través de la memoria cultural, el grupo no solo se reconoce a sí mismo y recuerda su pasado, sino que también asegura su existencia en el porvenir como una entidad cultural colectiva, el cual está viva con el tiempo.

Por todo lo mencionado sostengo que la memoria cultural posibilita que los que no estuvieron presentes cuando ocurrió la masacre de Accomarca, puedan saber cómo es ser hijo o hija de alguien que si lo estuvo. Así mismo, permite que la comunidad accomarquina exista y siga existiendo. De igual forma, la memoria cultural permite que el recuerdo de lo acontecido (vivencia) permanezca vigente de generación en generación y esto se debe a que, como grupo social, tienen un compromiso para mantener viva la memoria de lo acontecido, de los parientes que perdieron y como manifestación de lo ocurrido.

Finalmente, afirmo que la memoria cultural no solo se refiere al pasado, sino que también se enriquece y se transforma a medida que una comunidad se enfrenta a nuevas vivencias y desafíos. Por lo tanto, a través de la memoria cultural, la comunidad puede reflexionar sobre su pasado, comprender su presente, construir y consolidar su futuro de manera consciente.

1.5.2. Performance

Como segundo aspecto principal de mi marco teórico se encuentra el término *performance*. Este término es muy amplio, en el cual se incluyen diferentes manifestaciones de tipo artístico, social, político, cultural, etc. De las cuales, la que concierne en esta investigación es la de tipo artístico-cultural y para ello, voy a exponer en las siguientes líneas el motivo por el cual considero a la *Comparsa Hijos de Accomarca* como una *performance*.

La investigadora e historiadora del arte RoseLee Goldberg señala en su libro *Performance Art. Desde el futurismo hasta el presente* que la performance “[...] recurre libremente a cualquier número de disciplinas y medios de comunicación -literatura, poesía, teatro, música, danza, arquitectura y pintura, además de video, filme, diapositivas y narración- en busca de material, los despliega en cualquier combinación” (1988, p. 9). Así mismo, según la antropóloga Paula Sibilia (2013): “En la *performance* se conjugan danza y teatro, poesía y música, artes visuales, happenings y experimentos con las nuevas tecnologías o con la fotografía y el video” (p. 6). Es decir que la performance engloba diversas áreas artísticas, tales como la danza, teatro, música, etc., las cuales crean una experiencia única para el espectador. Y, esto se debe a que cada área, de alguna forma u otra, se entrelazan y permiten la presentación de una historia o tema de una manera no convencional.

De igual forma, en el capítulo “Introducción. Performance, teoría y práctica”, el cual pertenece al libro *Estudios avanzados de performance*, la teórica del performance Diana Taylor menciona lo siguiente:

Las prácticas de performance cambian tanto como la finalidad, a veces artística, a veces política, a veces ritual. Lo importante es resaltar que el performance surge de varias prácticas artísticas, pero trasciende sus límites; combina muchos elementos para crear algo inesperado, chocante, llamativo (2011, p. 11).

Al respecto puedo decir que las prácticas de cualquier tipo de performance son cambiantes y pueden tener diversos motivos, tal como lo indica Taylor. Es claro que la performance de tipo artístico es una forma de expresión que combina diferentes disciplinas (danza, teatro, música, etc.), ya que no se limita a una sola para crear una experiencia que pueda resultar impactante y sorprendente para el espectador. En ese sentido, tal resultado puede generar una transmisión de mensajes y emociones de manera más efectiva.

Por todo lo mencionado, considero que la *Comparsa Hijos de Accomarca* es una performance porque en ella está presente el teatro, la danza y la música. Cabe mencionar que éstas tres áreas no se pueden disgregar porque dependen una de la otra. Así mismo, puedo inferir que dicha experiencia se puede considerar como una práctica artística y política, ya que de manera colectiva abordan lo que se vivió en la masacre de Accomarca, generando en el público un impacto, conocimiento y reflexión sobre lo sucedido.

Así mismo, Diana Taylor, en el capítulo llamado “Introducción. Performance, teoría y práctica”, menciona algo sumamente importante a tomar en cuenta, que el performance “[...] está empezando a ser usado para hablar de dramas sociales y prácticas corporales”. (Taylor, 2011, p. 7). Aquello fue mi primer impulso para considerar a la representación de la masacre como una performance, ya que son los integrantes quienes se levantan y deciden compartir con el espectador cómo sucedió y lo que se vivió en la masacre de Accomarca. Además, mediante los movimientos corporales que realizan, estos expresan, comunican y comparten su propio dolor y el dolor de toda la comunidad ante la injusticia que se cometió contra ellos en la época de violencia política.

En ese sentido, por todo lo mencionado, es relevante tomar como ejemplo a Florián Palacios, quien participa en la performance *Comparsa Hijos de Accomarca*, como el subteniente Telmo Hurtado, con el fin de recordar, protestar y buscar justicia ante el atropello que vivió y se vivió en Accomarca durante la lucha contra el terrorismo. Entonces, tomando

en cuenta ello, podría decir que la *performance* es un dispositivo de memoria, ya que evoca en el presente el recuerdo de cómo sucedieron los eventos pasados (Aroni, 2015, p. 123). En efecto, esto se puede visualizar cuando Florián Palacios a través de la representación de Telmo Hurtado da cuenta de lo sucedido en la masacre de 1985, en donde no solo perdió a su padre (Albino Palacios), sino también a sus vecinos del distrito.

También es importante mencionar que la *performance* según Diana Taylor (2011):

[...] no es sólo el acto de vanguardista efímero sino un acto de transferencia [...] que permite que la identidad y la memoria colectiva se transmitan a través de ceremonias compartidas (por ejemplo, en fiestas de año nuevo o en el día de la raza) o comportamientos reiterados como aprender a hablar un idioma, cocinar comidas regionales o tallar una máscara. Los *performances* funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas [...] (pp. 19-20).

En vista de ello, entiéndase que las ceremonias compartidas son una forma de *performance* que permiten que las personas se vinculen con su pasado, y transmitan su historia y vivencias a las generaciones siguientes. En ese sentido, es una forma válida de compartir, transmitir y transferir conocimiento y construir memoria. Por lo tanto, este tipo de eventos o rituales reafirman la identidad de una cultura a través de acciones reiteradas, generando que se fortalezcan los lazos de una comunidad. Es importante mencionar que la *performance* también es un dispositivo de memoria cultural.

Por otro lado, en el artículo “Intervenciones en el espacio público a través de la *performance: Recuerdo, Crisis y Lava la bandera*” la autora Denise Leigh Raffo expone lo siguiente: “La *performance* desde el arte puede ser vista como una herramienta o como una forma de intervención en el espacio que consigue alterar la esfera pública y, por ende, contribuye a constituirarla” (2006, p. 171). En esa misma línea, Diana Taylor también

menciona que una performance puede suceder de manera repentina, en cualquier lugar y momento (Taylor, 2011, p. 8). De igual forma, Paula Sibilía menciona en su artículo llamado “El artista como espectáculo: autenticidad y performance en la sociedad mediática” lo siguiente:

[...] una actuación inesperada que interrumpe el flujo habitual del espacio público, por ejemplo, o un breve sketch presentado en un café o una discoteca, un espectáculo audiovisual montado o proyectado en una galería de arte, o incluso (re)producido digitalmente en las pantallas de internet. (Sibilía, 2013, p.6)

Ello quiere decir que una presentación dada en el espacio público es una performance, ya que irrumpe en la cotidianidad del transeúnte o espectador, alterando y transformando la percepción de su espacio y entorno. Entonces, a través de una intervención artística lo que se busca es llamar y capturar la atención del espectador para compartir temas relevantes, ya sea para un grupo, una sociedad o comunidad, que sensibilice e invite no solo a cuestionar, reflexionar y dialogar, sino también que genere conciencia social.

Entonces, es relevante mencionar que la performance como herramienta puede utilizarse para transmitir mensajes, ya sea político, social o cultural, en donde el intérprete hace uso de su cuerpo y movimiento para comunicar y a la vez provocar una respuesta en el espectador. Por lo tanto, la performance es una herramienta muy poderosa para generar conciencia sobre cuestiones importantes en la esfera pública. En esa misma línea, la performance en sí, como forma de intervención en el espacio público, tiene la capacidad de alterar y a la vez generar que el público reflexione sobre su entorno y su papel en la sociedad.

La performance *Comparsa Hijos de Accomarca* sucedió de forma inesperada en el año 2011, en el concurso de comparsas Quena de Oro 2011, organizado por la Federación de Instituciones de la Provincia de Vilcashuamán (FIPROVIL), lo cual generó una alteración en

el espacio público, ya que el espectador no esperaba que se presentará una performance que refleje lo que se vivió en la masacre de Accomarca.

Además, puedo suponer que esta performance generó un impacto en el público, debido a que mostraron de manera realista cómo ingresaron los militares al distrito de Accomarca, cómo intervinieron y bajo qué orden convocaron a los pobladores. En vista de lo mencionado, es importante resaltar que esta presentación tuvo una buena acogida por parte del público, lo cual animó a mejorar y a reiterar la escenificación en los años siguientes.

El escritor, activista y artista de performance Guillermo Gómez-Peña menciona lo siguiente sobre el término *performance*:

“Aquí”, la tradición pesa menos, las reglas pueden romperse, las leyes y las estructuras están en constante cambio, y nadie le presta demasiada atención a las jerarquías o al poder institucional. “Aquí” no hay gobierno ni autoridad visible. “Aquí” el único contrato social que existe es nuestra voluntad para desafiar modelos y dogmas autoritarios, y continuar empujando los límites de la cultura y de la identidad (Gómez-Peña, 2005, p. 203).

Un ejemplo de lo dicho por Gómez Peña lo vemos en la performance *Comparsa Hijos de Accomarca*, en la cual se crítica y cuestiona a las jerarquías (políticos, militares, jueces, etc.), ya que los sobrevivientes en colaboración con nuevas generaciones representan a las autoridades, tales como militares y/o jueces, con el fin de juzgarlos y reprocharles sobre cómo actúan y han actuado, tanto a lo largo del proceso judicial como en la masacre misma. También es relevante señalar la importancia de tener un espacio seguro, ya que esto les permite, con mucha libertad, compartir lo que creen que verdaderamente pasó y contar desde su propia perspectiva sobre cómo ocurrieron los hechos en el periodo del conflicto armado interno.

En relación a lo mencionado, para mí es pertinente también considerar lo que menciona Gómez Peña sobre la performance:

Tenemos un repertorio de identidades múltiples y deambulamos constantemente entre ellas. Sabemos muy bien que con el uso de elementos de utilería, maquillaje, accesorios y vestuario, en realidad podemos reinventar nuestra identidad ante los ojos de los otros, y nos fascina experimentar con este tipo de conocimiento. De hecho, el juego de invertir las estructuras sociales, étnicas y de género es parte intrínseca de nuestra praxis cotidiana [...]. En el performance, al asumir la personalidad de otras culturas y al problematizar el proceso mismo de representar a otro o de hacerse pasar por el otro puede ser una estrategia efectiva de “antropología inversa” (Gómez-Peña, 2005, p. 207).

Según esa perspectiva, es evidente que los performers tienen la capacidad de adoptar y cambiar diferentes identidades según la performance que realicen, utilizando ciertos elementos (vestuario, maquillaje y accesorios) para reinventarse y cambiar la forma en que otros los perciben ante los demás. Por ejemplo, en la *Comparsa Hijos de Accomarca*, tanto los sobrevivientes como las nuevas generaciones hacen uso de ciertos elementos (vestuarios, utilería y maquillaje) para representar a las Fuerzas del Orden con el fin de mostrar cómo sucedieron los hechos. De esa manera, al hacerlo se puede desafiar las estructuras sociales, étnicas y de género establecidas, invirtiendo los roles y desafiando las expectativas.

Por otro lado, este juego con las identidades y la representación de otras culturas, del que habla el autor, también puede ser visto como una forma de *antropología inversa*; es decir, una estrategia para cuestionar y problematizar el proceso mismo de representar a otros o de hacerse pasar por el otro. En ese sentido, el objeto de estudio deja ese papel para poder

convertirse en el investigador como una forma de explorar y cuestionar las normas establecidas.

Por ejemplo, en la *Comparsa Hijos de Accamarca*, específicamente en las representaciones de la masacre y la del juicio, los sobrevivientes, quienes han sido víctimas del abuso del Ejército peruano y de autoridades del Estado, a través de su reflexión como víctimas es que se convierten y se muestran ahora como victimarios, con el fin de recordar, protestar, mantener viva la memoria y buscar justicia ante la injusticia que se vivió en Accamarca durante la lucha contra el terrorismo. Ello lo hacen a partir del uso de ciertos elementos, tales como la vestimenta, el maquillaje y accesorios, ya que ayuda a tener una mejor caracterización y a definir el personaje/papel de quienes tanto daño les hicieron.

Finalmente, es importante resaltar que el papel del cuerpo en la performance es crucial. Al respecto, José Roldán menciona que el cuerpo tiene que ser visto:

[...] como un “lugar de memoria”, una herramienta que, mediante la encarnación del dolor sufrido por el otro, *invisibilizado*, puede recordar a la sociedad civil y estatal los procesos bélicos y de violencia que nos acontecieron, para que no vuelvan a repetirse (2018, pp. 126-129).

Entonces, el cuerpo al tener la experiencia y capacidad para albergar dolor y sufrimiento de grupos marginalizados (*otros*), es que puede ser entendida como “lugar de memoria”. En ese sentido, el cuerpo desempeña un papel importante en recordar los eventos violentos y traumáticos que ha vivido cierto grupo (tal como la comunidad accomarquina) en el pasado, con el fin de evitar que suceda de nuevo. Por tanto, existe una estrecha relación entre el cuerpo y la esfera política, debido a que el cuerpo al convertirse en portador de una memoria colectiva (grupo) se politiza y por consecuencia obtiene un carácter político.

En esa misma línea, Guillermo Gómez-Peña, desde su punto de vista, señala que en la performance “[...] nuestra principal obra de arte es nuestro propio cuerpo, cubierto de

implicaciones semióticas, políticas, etnográficas, cartográficas y mitológicas” (Gómez, 2005, p. 202). Tomando en cuenta ello, la principal herramienta en la performance *Comparsa Hijos de Accomarca* es el cuerpo, ya que es a través de ella que comunican lo que se vivió en 1985. Además, que tiene un objetivo claro, social y/o político, que busca interpelar al espacio desde el uso del cuerpo y la intervención de un espacio que genere un impacto social.



Capítulo 2. Metodología

2.1. Mi lugar como investigadora

Mi lugar como investigadora ha sido y es una cuestión sobre la que he reflexionado activa y constantemente. Desde pequeña siempre he tenido cercanía y arraigo a las costumbres y festividades que se realizan en el pueblo de mis abuelos, y a raíz de eso, durante mi formación como artista escénica, me interesé en temas en relación a lo andino, tales como las fiestas patronales y características que hay dentro de las festividades. Gracias a algunos cursos que llevé en la universidad es que pude conocer la performance *Comparsa Hijos de Accomarca*, la cual generó no solo un impacto al descubrir el trasfondo que tenía, sino también un espacio para reflexionar sobre lo que se vivió en la época de violencia política.

Es fundamental reconocer que, como se menciona en los debates actuales, 'la producción artística es en sí misma una parte fundamental del proceso de investigación, y la obra de arte es, en parte, el resultado de la investigación'. La investigación en las artes, especialmente en el ámbito de la educación superior profesional, se orienta más hacia la 'aplicación práctica, al diseño y al desarrollo', diferenciándose así de la investigación universitaria tradicional (Borgdorff, 2010, pp. 1-2). Esta distinción es crucial para entender el impacto y la relevancia de mi trabajo en el contexto de las artes escénicas.

Por todo lo mencionado, es que me animo a iniciar un estudio sobre, principalmente, la performance *Comparsa Hijos de Accomarca*, tomando en cuenta la memoria cultural, la memoria y el cuerpo. Tal como se ha destacado, 'de unos años hasta ahora, ha sido un lugar común hablar de arte contemporáneo en términos de reflexión e investigación', y mi trabajo se sitúa dentro de esta tradición de entrecruzamiento entre práctica artística y reflexión. La urgencia y legitimidad de este tipo de investigación también se ven reforzadas por 'el desarrollo mismo de la práctica artística', que ha impulsado la investigación en las artes a la agenda pública y académica (Borgdorff, 2010, p. 3).

En mi caso, esta investigación me permite explorar cómo las tradiciones y expresiones artísticas andinas se entrelazan con la identidad y la memoria colectiva, utilizando como eje central la performance *Comparsa Hijos de Accomarca*. Esta obra no solo es una manifestación artística, sino también un vehículo para la memoria y la reflexión sobre una época de violencia política en el Perú.

Mi enfoque como investigadora en este campo se basa en la combinación de teoría y práctica, donde el análisis académico se complementa con la experiencia directa y la creación artística. De esta manera, la investigación en artes escénicas se convierte en una forma de conocimiento que es tanto intelectual como empírica, en el sentido de que involucra también emociones y experiencias directas, lo cual permite una comprensión más profunda y completa de los fenómenos estudiados.

2.2. Enfoque y diseño metodológico

El musicólogo e investigador artístico Henk Borgdorff en su artículo “El debate sobre la investigación en las artes escénicas” (2010) nos habla sobre la tricotomía de la investigación, la cual tiene que ver con la investigación *en*, *para* y *sobre* las artes. El primero integra la investigación en el proceso creativo mismo, el segundo provee herramientas para la práctica artística y el tercero analiza la práctica artística teóricamente (pp. 8-10). Este último tipo es fundamental, ya que es la que hace la presente investigación.

Según la *Guía de investigación en artes escénicas* (2019), esta tesis es una investigación *sobre* las artes. En este tipo de investigación se explora a través de métodos de ciencias sociales y de las artes escénicas, proceso, producto o artista. Ello se ejemplifica con tesis que analizan obras y/o prácticas escénicas desde una perspectiva externa (p. 24). En ese sentido, mi enfoque al hecho escénico (la performance *Comparsa Hijos de Accomarca*) se ha dado como agente externo; es decir, desde mi perspectiva he dado una mirada externa al objeto de estudio.

Por todo lo mencionado, la presente investigación plantea un enfoque *sobre las artes escénicas*, lo que quiere decir que contará con un objeto de estudio cuyo análisis reflejará aportes cualitativos que fortalecerán y enriquecerán el campo de estudios de las artes escénicas. Estos resultados se obtendrán de la observación del objeto de estudio (performance) y de la subjetividad de la investigadora, así como de los pobladores, sobrevivientes y nueva generación que pertenecen a la “Asociación Hijos del Distrito de Accomarca (AHIDA)” y que participan en la *Comparsa Hijos de Accomarca*. Además, es importante mencionar que se analizará desde una perspectiva externa y no como parte involucrada.

Por otro lado, la metodología de trabajo que abordaré será teórica y también se utilizarán herramientas etnográficas para lograr el análisis del objeto de estudio. Para ello, necesito conocer el proceso de creación de la performance *Comparsa Hijos de Accomarca* y ver dicha presentación para poder analizarla. Asimismo, quiero mencionar que la naturaleza del objeto de estudio es compleja por ser efímera y por ello, para analizar esta performance se necesita de múltiples disciplinas, tales como la música, teatro, danza, estudios de performance, antropología, historia, etc.

2.3. Herramientas de recojo de información

Esta investigación se apoya en tres pilares fundamentales: (1) *el proceso de creación (antes/pasado)*, (2) *la performance (ahora/presente)* y (3) *las formas en la que la comunidad accomarquina afianza sus lazos al realizar la performance (presente que impacta en el futuro)*. Es importante mencionar que, para cada uno de estos pilares, se han elegido herramientas específicas que desempeñarán un papel crucial en el logro de los objetivos vinculados a cada eje de estudio:

Tabla 1*Metodología de investigación realizada para la presente investigación*

MATRIZ METODOLÓGICA			
N°	EJES	HERRAMIENTA	SUJETOS Y/O OBJETOS
1	El proceso de creación de la performance	A U T O E T N O G R A F Í A	Revisión bibliográfica
			Masacre de Accomarca 1985
			Sobre la performance de la masacre
			Sobrevivientes
			Familiares de sobrevivientes
2	La performance	A U T O E T N O G R A F Í A	Entrevistas
			Performers: músicos, cantantes, danzantes, etc.
			Especialistas
			Dirigentes
			Encargados de la comparsa
3	Las formas en la que la comunidad accomarquina afianza sus lazos al realizar la performance	A U T O E T N O G R A F Í A	Observación no participante
			Ensayos: Performers → músicos, cantantes, danzantes, etc.
			Presentación: Performers → músicos, cantantes, danzantes, etc.
3	Las formas en la que la comunidad accomarquina afianza sus lazos al realizar la performance	A U T O E T N O G R A F Í A	Observación no participante
			Ensayos y presentación

La investigación contó con tres herramientas de levantamiento y recojo de información. Estas fueron revisión de fuentes bibliográficas, entrevistas a profundidad y observación no participante. Asimismo, se utiliza la autoetnografía como una herramienta complementaria para reflexionar sobre mi propio proceso como investigadora y a partir de allí, comprender el fenómeno observado. En ese sentido, entiéndase dicho método como una aproximación a la investigación y a la escritura que se enfoca en describir y analizar de forma sistemática la experiencia personal para comprender así la experiencia cultural (Ellis et al., 2019; Gómez-Urda, 2022).

A continuación, detallaré a profundidad cómo se aplicó cada herramienta: (1) revisión bibliográfica, (2) entrevistas y (3) observación no participante. La descripción de la aplicación de estas herramientas será realizada a partir de la autoetnografía.

2.3.1. Revisión bibliográfica

La revisión bibliográfica de fuentes académicas que abordan el contexto de Ayacucho, específicamente Accomarca, en la época del Conflicto Armado Interno, y la performance *Comparsa Hijos de Accomarca*, me han brindado una base sólida y un mayor entendimiento que enriquecen mi capacidad para poder desarrollar esta investigación.

Este proceso particularmente ha enriquecido significativamente mi capacidad para llevar a cabo esta investigación, ya que me ha ayudado a identificar/establecer conexiones conceptuales. Es decir, a entender cómo las ideas, conceptos, datos y/o información de diversas fuentes bibliográficas se relacionan entre sí y cómo ello ha sido indispensable para lograr una comprensión integral de mi tema de investigación.

Así mismo, es importante destacar que la revisión de fuentes académicas relacionadas con el contexto de Ayacucho, en particular Accomarca, y el Conflicto Armado Interno ha sido asequible desde un inicio hasta este momento, ya que hay varios autores que abordan dichos temas. Sin embargo, es una situación muy diferente cuando se busca fuentes bibliográficas sobre la performance *Comparsa Hijos de Accomarca*, debido a que solo he podido identificar a dos autores que abordan el estudio de dicha performance. Personalmente esta limitación ha sido muy difícil y complicada hasta este momento, ya que ha sido todo un desafío poder encontrar más autores que hagan sus investigaciones sobre la performance en sí.

Revisé fuentes bibliográficas tanto antes de iniciar la investigación como durante su desarrollo. Esto se debe, en primer lugar, a mi motivación personal y profundo interés por el

tema, y, en segundo lugar, me ayuda a recaudar información, lo cual contribuyó a una recopilación continua y comprensión más profunda de mi tema de investigación.

2.3.2. Entrevistas³

Para la realización de las entrevistas, he pasado por algunas dificultades y situaciones complejas a lo largo de mi investigación. Ello se debe a que desde un inicio no pude establecer una comunicación directa con la Asociación de las Víctimas de Accomarca y la Asociación Hijos del Distrito de Accomarca. Como resultado, tuve que adaptar significativamente mi enfoque de realización de entrevistas en comparación a mi plan inicial.

Recuerdo que desde el 2022 estuve buscando información sobre dichas asociaciones para poder contactarme, pero lamentablemente no encontraba algún número de contacto o dirección. En ese proceso, al ya no encontrar información sobre ellos, le pedí ayuda a mi profesora Silvia Tomotaki para ver la forma de conseguir algún número de teléfono. Fue gracias a Karen Bernedo que mi profesora logró obtener el número de teléfono del Sr. Florián Palacios, un sobreviviente de la masacre de 1985. Es importante destacar mi profundo agradecimiento tanto a mi profesora como a Karen Bernedo por la valiosa ayuda que me proporcionaron. A continuación, describiré la aplicación de las diversas entrevistas realizadas.

³ Ver las guías de entrevistas de cada participante en el anexo 2. Es relevante señalar que para algunos participantes se realizó guías personalizadas. Además, las transcripciones de cada entrevista que realicé se encuentran en el siguiente enlace: https://drive.google.com/drive/folders/1JHkOVbM4uOUa-oKBBBS9b-GddpRbB_R3?usp=sharing

2.3.2.1. Florián Palacios (sobreviviente, performer y dirigente). En primer lugar, en el año 2023, específicamente en el mes de mayo, me contacté con el Sr. Florián Palacios, quien fue el vicepresidente de la Asociación de las Víctimas de Accomarca. Desde un comienzo, la comunicación fue complicada debido a que el Sr. Palacios no me contestaba, no me conocía y no confiaba en mí. Recuerdo que desde fines de febrero estuve llamándole. Lo llamaba frecuentemente, pero el señor no me respondía. Con el fin de no rendirme, empecé a dejarle mensajes de voz y mensajes por WhatsApp; sin embargo, el resultado siguió siendo el mismo.

Un día saliendo de clases lo llamé y el señor me respondió. Esa primera conversación se dio a fines marzo. La llamada fue corta debido a que él se encontraba ocupado, pero me sirvió bastante para que sepa de mí y antes de finalizar la llamada, quedamos que él me llamaría más tarde cuando se desocupe.

Más tarde, a eso de las 8 p.m., el Sr. Palacios me regresó la llamada y me volvió a preguntar de forma directa cómo había obtenido su número de teléfono, quién era y para qué quería conversar con él. Así que, le brindé toda la información que quería saber, incluyendo que me encontraba realizando mi tesis sobre sobre la Comparsa Hijos de Accomarca. Cuando mencioné ello, se tranquilizó un poco y a partir de ahí, es que la conversación fue un poco más fluida. Es importante mencionar que el señor Palacios al tener claro que mi acercamiento era estrictamente estudiantil y que no era con malas intenciones, en adelante empezó a responder mis llamadas.

En una de las tantas conversaciones que tuve con el Sr. Palacios, yo le pregunté si me podría brindar el número de teléfono de la Asociación Víctimas de Accomarca y la Asociación Hijos del Distrito de Accomarca o de alguno de los sobrevivientes, pero su respuesta siempre fue no, un no rotundo. Yo no entendía por qué. Incluso, ello me llevó a pensar que no confiaba del todo en mí porque cuando le hacía algunas preguntas sobre las

dudas que tenía siempre me respondía cuidadosamente, más aún cuando necesitaba mencionar nombres para brindarme una explicación más detallada.

En el mes de abril (2023), perdí contacto con el Sr. Florián Palacios, debido a que dejó de responder mis mensajes y llamadas. Me preocupé bastante porque pensé que volvería al punto inicial; es decir, que no me respondía, así como me sucedió en el mes de febrero. No obstante, en el transcurso de ese mes, pude conversar dos veces con el Sr. Palacios, aunque se dio de forma breve. Ello se debía a que se encontraba ocupado o de viaje en Accomarca para ver algunos asuntos de la comunidad.

Felizmente todo cambió en el mes de mayo, específicamente el 26 de mayo, ya que el señor Florián Palacios me contactó después de un tiempo y aceptó mi propuesta para poder realizarle una entrevista antes de que acabe el mes, para lo cual él me mencionó que tenía tiempo al día siguiente (sábado 27 de mayo) a partir de las 9 a.m. Esa respuesta me tomó por sorpresa, no salía del asombro y sin pensarlo mucho le dije que sí.

En vista de ello, seguimos coordinando sobre la entrevista y quedamos que iba a ir a su centro de trabajo, el cual queda cerca al paradero Puente Nuevo. Una vez más, que el Sr. Palacios fue muy cuidadoso al brindarme su información, ya que desde un inicio no me brindó su dirección, solo me indicó que ni bien estuviera en el paradero que lo llamara. Ni bien terminé la llamada, empecé a plantear el objetivo de la entrevista; es decir, que me conozca, informarle sobre mi proyecto, conocer y absolver algunas dudas, y pedirle si podía brindarme la dirección de las asociaciones y/o algún número de teléfono, ya sea de las asociaciones o de algún dirigente.

Figura 3

El Sr. Florián Palacios en su lugar de trabajo



Llegó el día sábado 27 de mayo, mientras me dirigía al lugar acordado, llamé al Sr. Palacios para hacerle recordar sobre la entrevista y a la vez preguntarle nuevamente la dirección de su lugar de trabajo. Pero, la respuesta siguió siendo la misma: “me avisa cuando llegue a Puente Nuevo”. Yo llegué ahí a las 8:30 a.m. y desde ese momento comenzó mi travesía.

El Sr. Florián Palacios me llamó y me dijo que cruzara la pista y que caminara hasta ver una comisaría. Y, eso hice. Cuando llegué a la comisaría lo llamé y me dijo: “ahora regresa a la esquina, ahí verás farmacias”. Le hice caso y regresé. Yo pensé que él se encontraba esperándome en la esquina de la farmacia, pero no fue así. Le volví a llamar y me dijo que de la farmacia suba unas cuadras, que no cruzara la pista. Así estuve buen tiempo, iba y venía, pasaba por el mismo lugar una y otra vez, llamaba al Sr. a cada rato y seguía sin obtener su dirección. Así que empecé a sentirme que estaba en una travesía porque pasé por varios lugares, incluso pasé un río y estuve a punto de subir el cerro.

Ya cerca de las 10 de la mañana, el Sr. Florián me llamó y me dijo que regrese a la comisaría y que cuando esté ahí que lo llame. Yo ya me encontraba agotada de tanto caminar, incluso pensé que estaba caminando por un lugar sin fin. Llegué a la comisaría y lo llamé, el Sr. me dijo que ahora camine hasta encontrar una cancha de fútbol y eso hice. Al estar ahí, lo volví a llamar, él me dijo que cruce, que él iba a estar ahí alzando su mano, tal como se ve en la imagen.

Al llegar, me di cuenta de que el lugar estaba muy cerca. Todo ese tiempo estuve caminando al frente del lugar de la entrevista. Recién ahí pude darme cuenta de que el señor verdaderamente no confiaba en nadie, que trataba de alguna forma u otra de protegerse y proteger a sus amigos de trabajo. Esto se debe a que varias veces han querido asesinarlo⁴. Esa confesión me sorprendió porque cuando lo dijo pude ver dolor en su rostro, pese a que no mostraba sus emociones en ese semblante duro que tenía.

Finalmente quiero destacar que ese primer acercamiento de forma presencial fue único a e importante para la realización de mi tesis, ya que me permitió conocerlo, saber un poco más sobre Accomarca y su festividad, y todo lo que vivió en la época del terrorismo al buscar justicia. Además, me brindó los contactos de ciertos dirigentes y de Renzo Aroni, quien es un ayacuchano, investigador, historiador y antropólogo.

⁴ Lo que menciona el Sr. Florián me hace recordar a lo que el sobreviviente Celestino Baldeón cuenta en su libro "*Accomarca, ¿cómo llegamos a esto?*" como intentaron asesinarlo cuatro veces: (1°) fue cuando el Sr. Baldeón se encontraba en la AHIDA, en donde dos hombres no identificados lo amenazaron de muerte al no retirar el juicio por la masacre de Accomarca. A partir de ese momento, empezó a recibir llamadas constantes amenazantes. (2°) fue en su centro de trabajo en Huáscar – Ate, en donde un carro que pasó intentó dispararle. Él menciona que se salvó porque su perro se lanzó encima de la persona. (3°) fue cuando él se encontraba en Ayacucho porque iba a cumplir una diligencias como presidente de la AHIDA. Él decidió regresarse a Lima inmediatamente, ya que recibió una llamada de un familiar avisándole que estaban planeando matarlo. (4°) fue en su vivienda en Accomarca, en donde intentaron ingresar a su casa a la fuerza. Él se salvó debido a que aseguró y trancó la puerta de su casa. A partir de ello, el Sr. Baldeón fue al Cementerio de Santa Clara con el propósito de obtener cuatro nichos, tanto para él como para Florián, Pompeyo y su abogada, ya que si les pasaba algo ya tenían un lugar donde ser sepultados (Baldeón, 2021, pp.59-65). Su testimonio es importante porque no solo visibiliza claramente el por qué muchas de las víctimas decidieron no denunciar lo ocurrido: miedo a que les pase algo, sino también evidencia lo que muchos de los pobladores accomarquinos sufrieron a partir de la denuncia que interpusieron para buscar justicia. En esa misma línea, el caso del Sr. Baldeón y el Sr. Florián muestra cómo el hecho de conocer la verdad y buscar justicia simboliza poner en riesgo la vida de uno mismo.

Por último, esta reunión presencial también me sirvió bastante para poder entender por qué él era como era: una persona cuidadosa, tosca y sensible al hablar sobre lo ocurrido en 1985, pese a que han pasado muchos años. En mi opinión, el señor Florián se muestra de esa forma porque ha pasado por un hecho tan doloroso, lo cual ha influenciado en su forma de comportarse y de hablar, ya sea tosca y directa.

Entiendo muy bien por qué me hizo ir de un lugar a otro cuando lo iba a entrevistar. A mi parecer esa era su forma de protegerse y a la vez de tomar distancia de la otra parte. Así mismo, este evento traumático sigue cobrando peso y relevancia en su vida porque se manifiesta en su actitud defensiva, la cual ha forjado a lo largo de los años para protegerse de ese dolor tan presente con el que carga.

Finalmente, quiero compartir que el Sr. Florián falleció el día 19 de agosto en un trágico accidente automovilístico, junto a su esposa Aurelia Sulca y su hermano Sabino Palacios. Me enteré de este acontecimiento, el día 21 de agosto, por medio de la página de Facebook Asociación Hijos del Distrito de Accomarca. Al inicio no pude creer lo que había pasado, por ese motivo es que busqué información para corroborar lo que decían. Al confirmar ello, seguí sin salir de mi asombro, incluso no sabía cómo sentirme, porque antes de su viaje, el primero de agosto, yo había conversado con él de forma breve debido a que se encontraba ocupado. Me informó que ese mes viajaría a Accomarca y por ende estaría ocupado, por ello acordamos que lo llamaría casi a finales de agosto. El Sr. Florián no me había dicho exactamente cuando regresaba, por ese motivo al enterarme de su fallecimiento quedé impactada, porque justo estaba pensando en llamarlo en esa semana para poder conversar con él.

El fallecimiento del Sr. Florián deja una huella grande en mí, debido a su perseverancia y compromiso por encontrar la verdad y justicia en el caso de Accomarca. Según lo que pude notar a partir de la entrevista que le realicé, es que para él este hecho

ocurrido era muy difícil de olvidar, teniendo en cuenta que la justicia sigue incompleta porque los involucrados de este hecho atroz siguen libres. Lamento profundamente su partida, así como también la de su esposa y su hermano, porque deja un vacío tanto en su familia como en la comunidad. Su fallecimiento a la vez genera que su comunidad tenga un compromiso por seguir luchando por encontrar justicia hasta que los responsables sean llevados ante la ley y las heridas del pasado sean sanadas. Finalmente, es relevante mencionar que noté cómo la comunidad accomarquina lo tenía presente a él y a su esposa en la presentación de su performance este año (2024).

2.3.2.2. Renzo Aroni (sobreviviente y especialista). Desde antes de empezar a realizar mi investigación, yo había leído algunas de las investigaciones y artículos que había realizado el Sr. Renzo Aroni y a través de ellos, adquirí un conocimiento más profundo sobre la violencia política que vivió Ayacucho, lo que vivió Accomarca en el año 1985, el carnaval ayacuchano y el ritmo pumpin (música testimonial). Desde entonces, he sentido un profundo interés por conocerlo y entrevistarlo. Lamentablemente, no conseguía su información de contacto, ya sea número de teléfono o su dirección de correo electrónico.

Sin embargo, todo cambió cuando inicié mi investigación, pues en mi afán por querer contactarlo, es que me puse a buscarlo en las redes sociales y para mi sorpresa, lo encontré. Seguirlo en Instagram resultó ser de gran ayuda, ya que el Sr. Aroni es una persona que no solo comparte sus propias investigaciones, artículos y libros, sino también los trabajos de sus colegas. Muchos de estos recursos han sido fundamentales para enriquecer mi conocimiento y a la vez impulsar la continuación de esta investigación.

Por otro lado, cuando le realicé la entrevista al Sr. Florián Palacios (27/05/2023), él tuvo la amabilidad de compartirme el número de teléfono del Sr. Aroni. Ese día me sentí muy feliz, ya que ahora sí podría conocerlo y resolver las dudas que me surgieron al leer sus investigaciones. Sin embargo, me abstuve a contactarlo directamente, ya que reflexioné sobre

la posibilidad de que mi acción pudiera exceder la confianza que el Sr. Florián Palacios había depositado en mí. Siempre he tratado de ser muy cuidadosa y a la vez cuidar al otro, por lo que opté seguir buscando su correo electrónico y en caso de no encontrarlo, pues solo entonces consideraría llamarlo como último recurso.

Felizmente, a finales del mes de mayo logré encontrar el correo del Sr. Aroni. No estaba segura si esa fuente era confiable o no, no obstante preferí arriesgarme. Es así que con mi guía de entrevista lista, le envié un correo (02/06/2023) pidiéndole una entrevista.

El 10 de junio del 2023 entrevisté a Renzo Aroni a las 8 am. La entrevista se dio de manera apacible y amena, pese a mis preocupaciones por el tiempo limitado que tenía y la extensión de mis dudas. A pesar de no poder abordar todas las preguntas que tenía, sin embargo me esforcé al máximo por aprovechar el tiempo que el Sr. Aroni me concedió.

La primera impresión que me dio el Sr. Aroni fue la de una persona amable y tranquila. A lo largo de la entrevista pude notar que cuando hablábamos de las personas fallecidas tenía un semblante serio, pero todo cambiaba cuando conversábamos sobre sus costumbres y festividades. El Sr. Aroni se emocionaba y reía, incluso alzaba un poco más la voz. Pero, luego cuando pasaba a las preguntas que tienen que ver con los desplazamientos (migraciones) se ponía serio nuevamente.

Ello me hizo pensar y ser más consciente de cuán duro pudo llegar ser ello. Su semblante en ese momento se volvió apagado, ello me hizo recordar al Sr. Florián Palacios. Incluso, por un momento sentí que se ponía a recordar esos tiempos. Tal cual como lo dijo el Sr. Florián, la vida en Lima también era difícil, no solo porque uno extrañaba a sus seres queridos, sus costumbres y festividades, sino también porque era otra vida, otro ambiente y la violencia también estaba presente en la ciudad.

De manera general, la entrevista con Renzo Aroni fue muy valiosa porque me ayudó a recordar que es ayacuchano y como tal, conoce a profundidad cómo son sus festividades y

costumbres. Lo que puedo comentar es que Aroni nació en una época difícil (1983), una época marcada por dificultades, en un pequeño pueblo llamado San Juan de Mirata. Ello llevó a su familia a migrar a Lima en 1994. Ahí vivió en Manchay, el cual es conocido por albergar a desplazados forzados a causa del Conflicto Armado Interno. Él compartió que, si bien no perdió a familiares directos (núcleo), si experimentó la pérdida de parientes extendidos y miembros de su comunidad.

Finalmente, algo que rescato y que me parece sumamente relevante es la distinción que él hace entre la vida en comunidad (provincia) y la ciudad. En esta última, prevalece el individualismo y por ende, se centra en su vida propia; es decir, no tienen una conexión fuerte entre ellas y, por lo tanto, si alguien fallece su duelo es solitario. En cambio, vivir en comunidad implica que la pérdida es un sentir colectivo porque existe una conexión fuerte entre los pobladores, independientemente de si existe parentesco o no (no importa si eres o no familia).

En efecto, estoy de acuerdo con lo que menciona Renzo Aroni. La diferencia que plantea resuena profundamente en mí, dado que mi familia es de la sierra y estoy muy conectada a sus costumbres y cultura. Por ello, sé muy bien lo que es compartir en comunidad, ya que en provincia la comunidad es familia y por lo tanto, un hecho tan dolorosa como es la pérdida de alguien, ya sea familia o no, es colectiva.

2.3.2.3. Flora Baldeón Ochoa (dirigente). Comienzo este párrafo agradeciendo al Sr. Florián Palacios por el apoyo que me brindó en el transcurso de mi investigación. Yo creo que él notó mi preocupación por no lograr contactar con las asociaciones y por ese motivo, es que me llegó a brindar, dos días después que le realicé la entrevista (27/05/2023), el número de contacto de la Sra. Flora Baldeón, quien en su momento fue la presidenta de la Asociación Hijos del Distrito de Accomarca.

Desde el primer momento en que el Sr. Palacios me brindó su contacto, estuve intentando comunicarme con la Sra. Flora a través de llamadas, mensajes de texto como por WhatsApp, pero no recibía ninguna respuesta. Para mí fue todo un reto y una difícil situación lograr establecer contacto con la Sra. Flora, quien fue la presidente de la Asociación Hijos del Distrito de Accomarca en el año 2023.

El día 06 de junio de 2023, finalmente pude conversar por teléfono con la Sra. Flora por primera vez. Tuvimos una conversación extensa, en la cual ella me comentó que el domingo 11 de junio desde temprano se reunía con la comunidad. Por ese motivo, le pedí por favor si podía asistir a esa reunión, con el fin de presentarme y que pueda compartir con ellos mi investigación; sin embargo, recibí un no tajante.

Dicha respuesta me hizo pensar que regresaba al inicio, tal como me pasó cuando conversé por primera vez con el Sr. Palacios. Menciono ello porque tanto el Sr. Palacios como la Sra. Baldeón no me tenían confianza, pese haberles expuesto que era una alumna. Incluso, llegué a pensar que yo podía ser fuente de temor para la comunidad.

No conforme con su respuesta, es que decidí hablarle sobre la carta de presentación que otorga la universidad y un documento adicional, el cual expone quién soy yo y sobre la investigación que estoy realizando, con el fin de pueda compartirlos con la comunidad. Ello le pareció una buena solución a la Sra. Baldeón.

Dichos documentos se los brindé el día 08 de junio de 2023 por WhatsApp, tal como ella me lo pidió, y al no recibir respuesta en los siguientes días, es que procedí a hacerle seguimiento a través de llamadas telefónicas. Lamentablemente, no recibí respuesta a ninguno de mis intentos de contacto.

Sin embargo, el día 11 de junio de 2023 a las 7 am volví a llamarla y felizmente esta vez sí obtuve respuestas. La llamé con el fin de saber si había leído los documentos y tenía alguna duda. La Sra. Flora me confirmó la revisión de los documentos y me dijo que la información estaba clara y que no me preocupara porque lo compartiría con la comunidad. Para ello, le mencioné que, si la comunidad necesitaba mayor información o tenía algunas dudas sobre mí y/o mi investigación, podría ir para que me conozcan y de paso les explicaba con mayor detalle sobre mi investigación. La Sra. Flora, un poco recelosa, me respondió diciendo que me avisaría solo si era necesario y si ellos se lo pedían. Es importante mencionar que finalizamos la llamada acordando que más tarde conversaríamos para saber cómo le fue.

La llamé ese mismo día por la noche, pero no obtuve respuesta y así fue en los siguientes días, hasta que me respondió el 16 de junio de 2013. La conversación fue breve porque la Sra. Flora se encontraba ocupada y solo atinó a decirme que le llame más tarde, específicamente por la noche. Hice eso, pero no recibí respuesta.

Fue difícil para mí establecer contacto con la Sra. Flora Baldeón. A veces no sabía qué hacer porque quedábamos que le llamaría en un día y hora determinada, pero no me respondía. Incluso, le enviaba mensajes para poder reagendar nuestra llamada, no obstante no recibía respuesta para saber si podía o no. Llegó un punto en donde me sentí “entre la espada y la pared”, porque no obtenía respuesta por parte de la Sra. Flora y como resultado de ello, sentí que no podía avanzar con mi investigación. Aun así, siempre traté de ver el lado

positivo y por ello, en el proceso llegué a entender que no dependía de mí misma, sino de la presidenta y/o de la comunidad y que por ende debía tener paciencia.

Entonces, seguí avanzando con mi investigación pese a que tenía algunas dudas y seguía sin obtener respuesta por parte de la Sra. Flora. Nunca perdí la esperanza y por ello seguí insistiendo, hasta que el día 25 de julio de 2023 me respondió. Ese día pude realizarle algunas preguntas, tales como desde cuándo la comparsa empieza a ensayar, si hay alguien de la comunidad que enseña y arma la coreografía, si la asociación se encarga de ver el tema de las presentaciones, etc. A parte de ello, también le pedí si me podía brindar el número de teléfono de la persona que se encarga de la comparsa y de la Asociación de Víctimas de Accomarca. Pero, su respuesta fue un definitivo no. Su respuesta negativa me lleva a reflexionar sobre el motivo por el cual la comunidad es cerrada a personas externas, para lo cual concluyo que dicha actitud está arraigada a todos los inconvenientes y desafíos que han atravesado como comunidad, lo cual los ha puesto en una posición de defensa constante. La negatividad de la Sra. Flora es justificada, ya que ello se puede entender como una forma de cuidar y proteger tanto a la comunidad como a ella misma.

Luego, después de tanta insistencia, el día 02 de agosto del 2023 volví a contactarme con ella. Esta llamada tuvo un fin muy importante, el cual era conocernos y realizarle una entrevista. Por ello, cuando le mencioné a la Sra. Flora sobre qué día podría entrevistarle, ella me respondió que todo el mes de agosto iba a estar ocupada por la celebración de un santo que se celebra tanto en Lima como en Ayacucho. Pero, el día 06 de agosto podría hacerse un tiempo para vernos por la tarde, alrededor de las 03:00 p.m., en Santa Clara por el Plaza Vea.

Menciono todo ello con detalle, debido a que la Sra. Flora no me brindó ninguna dirección y solo me llegó a decir que le llame cuando esté en Plaza Vea. Esta situación me hizo recordar la vez que fui a entrevistar al Sr. Florián: una travesía. Yo no conocía Santa Clara, estaba bastante perdida. La Sra. me enviaba de un lugar a otro, incluso me dijo que

vaya al paradero, que subiera a las combis pequeñas y que les dijera un paradero específico. Pero, ni los transportistas ni los mototaxis conocían. En la última llamada que le hice a la Sra., ella notó mi preocupación y ella atinó a decirme el verdadero paradero donde debería bajarme. Pese a todo, llegué puntual.

La entrevista que le realicé se dio con el fin de que me conozca y poder hacerle algunas preguntas personales, ya que ella es hija de padres ayacuchanos. Además, también le realicé algunas preguntas sobre la *Comparsa Hijos de Accomarca*. Ahí pude notar que no tenía mucho conocimiento. Sus respuestas más que absolver algunas dudas que tenía, me generaron más. Sin embargo, yo trataba de darle forma según la información que yo manejaba y que el Sr. Florián Palacios me había brindado.

Lo que rescato de esta entrevista no es solo haber conocido a la Sra. Flora y entablar una relación, sino también el haber tenido la oportunidad de conocer el lugar dónde la comunidad se reúne y al Sr. Eleodoro Teccsi, a quien mencionaré más adelante.

Finalmente, debo comentar que desde ese día por alguna razón sentí de alguna manera que había establecido cierto vínculo con la comunidad, debido a que me invitaron a la fiesta del Santo San Agustín. Pero, al parecer ello no fue así para la Sra. Flora, ya que a lo largo del mes de agosto, cuando intenté comunicarme con ella, no recibí respuesta. Ello también me siguió pasando hasta acabar el año, hasta que finalmente, el día 12 de enero del 2024, la Sra. Flora respondió a mis mensajes de WhatsApp. Esa fue la última vez que llegué a contactarme con ella, debido a que dejó de responder mis llamadas y mensajes. Yo creo que dejó responderme, debido a que su mandato como presidenta había culminado

Ese día me brindó los números de contacto tanto del Sr. Francisco Ochoa, quien es el representante de la Asociación de Víctimas del Distrito de Accomarca, como del Sr. Roberto Quispe Pujaco, fiscal de la nueva directiva de la Asociación de Hijos del Distrito de Accomarca, con quienes me contacté en los días siguientes.

2.3.2.4. Eleodoro Teccsi (sobreviviente y performer)⁵. Conocí al Sr. Teccsi (75 años) el día que fui a entrevistar a la Sra. Flora Baldeón. Él se acercó por curiosidad y ahí pude conocerlo. Mientras conversábamos, le expliqué que estaba realizando mi tesis sobre la *Comparsa Hijos de Accomarca* y pude ver su emoción a través de sus ojos. Fue tanto ello, que él me comentó la situación tan difícil por la cual pasó en la época de violencia política.

El Sr. Teccsi me comentó que a los 33 años migró a Lima en busca de obtener mejores oportunidades y tener un mejor futuro. Pese a que dejó Ayacucho cuando la situación todavía no se tornaba crítica, él me contó entre lágrimas lo duro que fue migrar y separarse de su familia. Cuando le pregunté si había perdido a su familia en dicha época, pude ver a través de su forma de hablar y sus gestos su dolor y sufrimiento. Incluso, sentí su impotencia al no poder hacer nada. Lamentablemente, perdió a su tía durante aquella época tan difícil. Asimismo, el Sr. Teccsi me comentó que estuvo muy agradecido con la vida cuando logró salvar a su mamá de este hecho tan atroz, que es la violencia política.

⁵ La conversación que tuve con el Sr. Teccsi no fue una entrevista planeada, sino un encuentro espontáneo en el que intercambiamos varias palabras.

2.3.2.5. Francisco Ochoa (dirigente)⁶. El 27 de enero, aproximadamente a la 01:25 p.m., me comuniqué con el Sr. Francisco Ochoa, quien es la junta directiva de la Asociación de Víctimas del Distrito de Accomarca. La conversación resultó muy difícil para mí porque percibí un cambio notable en su tono de voz. Primero me respondió de manera amable y me preguntó quién era, ante lo cual me presenté. En ese momento, cambió su forma de hablarme, es decir se volvió tosca. Incluso, estuvo a la defensiva. Al sentir ese cambio, le pregunté si podríamos hablar un momento, ante lo cual el señor me respondió: “a ver dígame para qué exactamente me llama”.

Al explicarle que estaba realizando mi tesis sobre la comparsa y que estaba abordando sobre lo que vivió Accomarca en la época del Conflicto Armado Interno, específicamente sobre el hecho que sucedió en 1985, y que además quería poder entrevistar a los sobrevivientes, el Sr. Ochoa no dejó que siga con la explicación.

Tajantemente me dijo que ello no era posible, que siempre las personas se aprovechaban de ellos, que los medios siempre se aprovechaban, que no era justo, que siempre iban personas queriendo algo de ellos y que al último no les daban nada de lo que prometían, como, por ejemplo, no les brindan su investigación o las fotos que sacan de ellos o las notas que les hacen. Incluso compartió su cansancio y su malestar al hablar sobre esos temas.

Todo ello me dio a entender que no había forma de que pueda conocer y entrevistar a los sobrevivientes. Por ello, le propuse conocernos para explicar de forma más detallada mi investigación, pero su respuesta fue un no rotundo. Incluso, le propuse hacer una carta compromiso con la asociación con el fin de que yo comparta mi investigación cuando la finalice, sin embargo no dejó que continuara explicándole.

⁶ Al Sr. Ochoa lo contacté por llamada telefónica, debido a que no era mi intención entrevistarlo. Lo que quería era que me conozca y que me pueda brindar algún contacto de los dirigentes de la asociación.

Ante esta situación, yo no sabía cómo sentirme. Por un momento me sentí decepcionada por la actitud del Sr. Ochoa y su desconfianza hacia mí, pese a las explicaciones que le daba. Luego, entendí que debía comprenderlo porque como representante de la Asociación de Víctimas del Distrito de Accomarca, él no solo debía protegerse, sino también proteger a las personas de la comunidad.

2.3.2.6. Roberto Quispe (dirigente)⁷. Llamé al Sr. Roberto Quispe, quien es parte de la junta directiva (fiscal) de la Asociación de los Hijos del Distrito de Accomarca, el día 27 de enero aproximadamente a la 1:16 p.m. Lo llamé varias veces, pero no obtuve respuestas. Ante ello, procedí a dejarle un mensaje por WhatsApp en donde le mencionaba quién era, quién me brindó su número de teléfono y que quería conversar con él. Es así como alrededor de las 3:47 p.m., recibí respuesta por parte del Sr. Quispe, en donde me explicaba que se encontraba de viaje y que le llamé a las 6 p.m.

Lo llamé a la hora acordada y a la primera llamada no recibí respuesta. Por un momento pensé que si lo llamaba de nuevo, ya no me iba a responder. Pensé lo peor. Esperé unos 10 minutos y volví a llamarlo. Esa vez, felizmente, me respondió y pudimos conversar un buen rato. Apenas me respondió, me dijo directamente de qué exactamente trataba mi investigación y qué es lo que quería. Por ese motivo, inicié hablando de mi tesis y lo que ella implicaba. Además, le comenté que estaba muy interesada, en primer lugar, en que los directivos de la asociación me conozcan; en segundo lugar, quería poder ver los ensayos y entrevistar a las personas que participaban en la comparsa, y, finalmente, poder ir a ver sus presentaciones.

Ni bien acabé la explicación, el Sr. Quispe me siguió preguntando algunas dudas que tenía y finalmente me mencionó que no tenía problema en aceptar que los conozca, que asista

⁷ Al igual que el Sr. Ochoa, contacté al Sr. Quispe por llamada telefónica para que pueda tanto conocerme como brindarme algún contacto de algún dirigente de la asociación.

a los ensayos y presentaciones. Pero, que en primera instancia tenía que ponerme en contacto con la Sra. Obdulia, presidente de la Asociación de Hijos del Distrito de Accomarca, para que me pueda dar el visto bueno y por ello, me brindó su número de contacto. Es importante mencionar que al inicio el Sr. Quispe fue tajante con sus preguntas y respuestas, pero después de explicarle todo, estuvo predispuesto en ayudarme.

Por ello, antes de acabar la llamada, el Sr. Quispe me mencionó que en caso la Sra. Obdulia me diga no, que lo llame nuevamente para informarle y que él se pondría en contacto con la presidenta para que de esa forma me pueda facilitar la información que requería para realizar mi investigación.

Finalmente, quiero agradecer su predisposición por ayudarme y agradezco sinceramente que me haya dado ánimos para seguir investigando. Valoro profundamente ese gesto, realmente necesitaba dichas palabras de confort, después de tantas idas y venidas a lo largo de mi investigación.

2.3.2.7. Abel Gómez (sobreviviente, performer y dirigente)⁸. La primera vez que llamé al Sr. Abel Gómez fue el día 27 de enero, alrededor de la 1:18 pm. El Sr. Gómez me respondió a la primera llamada, la cual fue de muy corta duración. Inicié presentándome y explicando el motivo por el cual lo llamaba, pero como estaba ocupado y en la calle, no pudo escuchar del todo mi explicación. Por ese motivo, le pregunté si le parecía bien que le llamé más tarde u otro día, pero su respuesta fue “sigamos conversando”.

Seguí con mi explicación y al consultarle si todavía era delegado de la comparsa, no recibí respuesta de su parte. Solo me llegó a decir que dicha información la tenía que ver con la Asociación Hijos del Distrito de Accomarca y no con él, que cualquier consulta debía verla

⁸ No fue posible entrevistar al Sr. Gómez ni antes ni después de los ensayos, debido a que yo era una persona externa a la comunidad y él no tenía tiempo para brindarme. Ello se debió a que no solo tenía que atender su negocio y estar para sus hijos, sino que también era el encargado de la comparsa y a la vez, tenía que ensayar con el marco musical y estar presente en los ensayos de la coreografía. Sin embargo, debo mencionar que después de que me conoció pude conversar con él presencialmente durante los ensayos y de forma virtual, por medio de WhatsApp después de la presentación para hacerle algunas consultas sobre la performance.

con la asociación, que tenía que sacar un permiso y que no podía brindarme la información que le pedía. Antes de finalizar la llamada, me dijo que ni bien tuviera dicha aprobación, ya la asociación me diría con quién podría consultar.

El día 28 de febrero tuve la oportunidad de conocer al Sr. Abel cuando fui a ver por primera vez el ensayo de la comparsa. Al inicio me miraba de forma extraña, como preguntándose quién era yo y qué hacía allí. Sin embargo, a medida que transcurrían los ensayos, me di cuenta de que el señor era una persona reservada y que mantenía cierta distancia con las personas que no conocía. Es importante mencionar que a pesar de mis intentos por acercarme a saludarlo e incluso realizarle algunas preguntas sobre la comparsa y/o marco musical, siempre parecía esquivarme. Hasta que el martes 12 de marzo, a mitad del ensayo de la comparsa, el señor se acercó y me invitó a asistir al ensayo que tenía el marco musical al día siguiente (13 de marzo).

Además, pude notar que gracias a que fui a los ensayos de la comparsa todos los días, el Sr. Abel pudo estar más tranquilo conmigo. Es decir, notó que soy una persona de confianza, que está muy interesada en conocerlos y conocer su cultura. A mi parecer, ello generó que pueda invitarme al ensayo del marco musical.

Desde que fui a dicho ensayo, pude notar que el Sr. Abel cambió conmigo porque ahora cuando me acercaba a preguntarle ciertas dudas que tenía, pues no se alejaba, sino que estaba dispuesto a hablar conmigo y a brindarme información. A la vez, creo que el haber conversado conmigo el día del ensayo del marco musical, sirvió para que pueda conocerme y conocer sobre la investigación que estaba realizando.

Antes de terminar quisiera compartir que me alegra haber conocido al Sr. Abel, porque he podido observar que es una persona muy comprometida y pieza fundamental para la comparsa. A mi parecer creo que sin la presencia del Sr. Abel, la comparsa no sería igual. Él ha estado de un lado a otro, con el fin de que la comparsa vaya y salga bien.

2.3.2.8. Obdulia Janampa (performer y dirigente). Nuevamente vuelvo a resaltar que en el transcurso de esta investigación enfrenté dificultades para establecer contacto con las personas de las asociaciones. No obstante, mantuve una actitud positiva y paciente en todo este proceso, y a la vez comprendí que todo se da por alguna razón. El mantra que me ha acompañado y sostenido a lo largo de esta investigación ha sido “no depende de mí, sino de la persona a cargo y/o de la comunidad”. Gracias a ello he podido he podido mantenerme optimista y perseverante.

Al agotar todas mis vías de contacto y no tener más opciones, es que decidí revisar la página de Facebook de la Asociación Hijos del Distrito de Accomarca y me di con la sorpresa de que ahora había un número de contacto. Para mi mayor sorpresa, este resultó ser el mismo número que el Sr. Florián Palacio me había proporcionado anteriormente, el cual pertenecía a la Sra. Obdulia Janampa, quien en su momento fue la encargada de la comparsa.

Por consiguiente, con mayor seguridad, opté por ponerme en contacto con la Sra. Obdulia. La llamé el día 27 de enero, alrededor de la 1:21 pm. Ella me respondió, pero se encontraba muy ocupada y por ese motivo no pude explicarle que estaba realizando mi tesis, lo único que pude decirle fue mis datos y que era estudiante de artes escénicas. Así acabó la llamada. Ni siquiera pude decirle si podría llamarle más tarde o al día siguiente.

En el transcurso de la tarde conversé con el Sr. Robert Quispe, quien ocupa el cargo de fiscal de la nueva junta directiva de la Asociación Hijos del Distrito de Accomarca. De manera muy amable, él me proporcionó información relevante para mi investigación, la cual tiene que ver con el inicio de ensayo de la comparsa, el Carnaval ayacuchano y con el hecho de que la Sra. Janampa era actualmente la presidenta de la asociación. Muy emocionada por dicha información, me sentí lo suficientemente valiente para llamarla nuevamente el 28 y 29 de enero. Lamentablemente no recibí respuesta.

Sin embargo, el martes 30 de enero volví a llamarla a eso de las 3:12 p.m.

Honestamente no tenía esperanza de que me respondiera porque ya había llamado días antes, pero no recibí respuesta. Sin embargo, me dije a mí misma que nada perdía con intentarlo una vez más. Con esa mentalidad, la llamé y, para mi alivio, me respondió.

La conversación inició mencionándole que era una estudiante de artes escénicas de la PUCP y que en esos momentos me encontraba realizando mi tesis sobre la *Comparsa Hijos de Accamarca*. Por un momento puede notar que la Sra. se mostró muy emocionada, pero luego seriamente me dijo que hay personas que ya habían ido antes a decir que se encuentran investigando sobre las costumbres ayacuchanas, que siempre se aprovechaban de ellos, que prometían algo y que luego no cumplían.

Por un momento, me sentí desorientada porque la Sra. Obdulia me dio un no por respuesta. Sin embargo, ello cambió cuando le mencioné que el Sr. Florián Palacios me había brindado su número de contacto. Ella se emocionó mucho y me expresó el aprecio que sentía por el Sr. Palacios. Desde ese momento, la Sra. Obdulia se mostró predispuesta a ayudarme, incluso me dijo que iba a reconsiderar su respuesta. A la vez me mencionó que más tarde iba a tener una reunión con la junta directiva para ver el tema de la comparsa y que ahí lo conversaría con ellos.

Antes de finalizar la llamada, la Sra. Janampa me pidió que por favor le diga qué era lo que exactamente quería, que era importante saberlo para que pueda compartirlo en la reunión que tenía. Yo le comenté que quería en primer lugar conocerla y entrevistarla, para luego asistir y observar los ensayos de la comparsa, y finalmente ver la presentación que realizan en el Carnaval ayacuchano. Ella me dijo que le parecería bien que primero la conozca, que por favor le llamara al día siguiente para que me dé la respuesta. Sin embargo, nuevamente no recibí respuesta al día siguiente ni en los siguientes días.

El miércoles 7 de febrero, alrededor de las 11:20 a.m., volví a llamarla y afortunadamente respondió. La conversación giró en torno a la reunión que tuvo con los otros miembros de la junta directiva y si les había mencionado sobre la posibilidad de que yo pueda conocerlos, asistiera a sus ensayos y presentaciones, para lo cual la Sra. Janampa me dijo que no habría ningún problema. Llena de entusiasmo, le pregunté si había reconsiderado la idea de que pueda conocerla en persona y que la entrevistara, a lo que ella respondió que estaba bien, que no habría ningún inconveniente.

Por otro lado, la Sra. Janampa compartió conmigo que el miércoles 31 de enero tuvo una reunión con el encargado de la comparsa y la junta directiva, en la cual conversaron sobre la realización de un evento para recaudar fondos para los gastos que iba a tener la *Comparsa Hijos de Accomarca*. Asimismo, conversaron sobre los días de ensayos, el cual iniciaría a fines de febrero, y sobre las posibles fechas en la que se realizaría el Carnaval de Vilcas Huamán (16 o 17 de marzo) y el Carnaval ayacuchano (31 de marzo).

La Sra. Obdulia también mencionó que ese día iba a tener una reunión con la Federación de Instituciones de la Provincia de Vilcas Huamán (FIPROVIL) para coordinar acerca de la fecha de la celebración del carnaval y otros asuntos adicionales.

Antes de concluir la llamada, le pregunté si sería posible realizar la entrevista antes de que terminara la semana. Sin embargo, me dijo que esa semana estaría muy ocupada y que además el viernes 9 de febrero estaría de viaje hasta el 14 de febrero, que lo ideal sería que le llamé el 16 de febrero porque iba a estar un poco más tranquila. En ese sentido, acordamos que me comunicaría con ella ese día para coordinar la entrevista.

El día 16 febrero la llamé, pero no obtuve respuestas. Así que en el transcurso de los días la llamé y la respuesta siguió siendo la misma. Recién el día 20 de febrero, alrededor de las 03:05 p.m., me pudo responder la señora. Fue una conversación breve, pero sumamente importante. Lo primero que conversamos fue sobre las actualizaciones de las fechas de las

presentaciones. La Sra. Obdulia me informó que el Carnaval de Vilcas Huamán estaba programado para el domingo 17 de marzo, mientras que el Carnaval ayacuchano se llevaría a cabo el domingo 31 de marzo. El segundo punto que tocamos fue sobre los ensayos. La Sra. Obdulia mencionó que ello se llevaría a cabo en el Colegio José Antonio Encina en Santa Anita a las 08:00 p.m. Así mismo, me dijo que el primer ensayo sería el día 28 de febrero y el segundo el viernes 01 de marzo. Finalmente, acordamos que la entrevista se dé el día 27 de febrero por la tarde en Santa Anita antes de su reunión con el Sr. Abel Gómez (jefe de la comparsa). Según lo que informó la Sra. Obdulia, en dicha reunión se revisaría los últimos detalles antes de iniciar con los ensayos, tales como la temática de la escenificación de la presentación del 17 de marzo, los requerimientos técnicos, la música y horarios de ensayo.

Teniendo en cuenta ello, el 26 de febrero llamé a la Sra. Obdulia con la finalidad de recordarle sobre la entrevista y a la vez coordinar dónde nos reuniríamos y a qué hora. La llamé dos veces, pero en la segunda (5:52 pm) recién pudo responderme. Al hablarle sobre la entrevista, ella me pidió que por favor se realice el día miércoles 28 de febrero a las 06:00 p.m. en el Colegio José Antonio Encinas, debido a que iba a ir a comprar algunas vestimentas para los danzantes. Y, antes de finalizar la llamada me dijo que para el día miércoles me confirmaría los demás días de ensayos de la comparsa. Sin embargo, por la noche, al revisar el grupo de Facebook de la Asociación Hijos del Distrito de Accomarca, me di con la sorpresa de que habían publicado información sobre los días de ensayos, lo cual me pareció una coincidencia dado que por la tarde había hablado con la Sra. Obdulia al respecto. Es importante destacar que la Sra. Obdulia está al tanto de mi costumbre de mantenerme muy pendiente de las actualizaciones que realizan en la página de Facebook.

Figura 4

Días de ensayo de la Comparsa Hijos de Accomarca



Nota. Adaptada de Queridos familiares y amigos queremos comunicarles que ya empezamos con los ensayos RUMBO A QUENA DE ORO 2024, de Comparsa Hijos de Accomarca, 2024, Facebook.

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=1112243326594275&set=a.102675540884397>

El miércoles 28 de febrero, llamé a las 3:32 p.m. para hacerle recordar a la Sra. Obdulia de nuestra reunión. Ella me dijo que había salido antes de su trabajo y que la entrevista podría realizarse en su casa, la cual queda cerca de la Municipalidad de Santa Anita. Cuando le pregunté sobre su dirección, la señora solo atinó a decirme que cuando esté cerca la llame. Desde ese momento empezó mi travesía porque no conozco del todo Santa Anita, así que estuve preguntando a transeúntes para saber por dónde ir. A las 04:29 p.m., le llamé para informarle que me encontraba por Acho y volví a preguntarle su dirección, sin embargo solo me indicó que su casa estaba pasando la Municipalidad, específicamente por colectora y metropolitana. Llegué a la Municipalidad a las 06:20 p.m. y, tras informarle que

había sido para mí difícil llegar, la señora recién me brindó su ubicación. El trayecto de la Municipalidad a su casa fue largo y confuso porque di muchas vueltas para llegar, aunque luego cuando nos dirigimos juntas al lugar del ensayo me di con la sorpresa de que estaba más cerca de lo que creía.

Llegué a su casa a las 6:50 p.m. Solo estuvimos la señora y yo. La reunión no transcurrió como una entrevista convencional, sino más bien como un encuentro destinado no solo a conocernos, sino también a brindarme información sobre el evento de los días 17 y 31 de marzo. Pese a ello, me resultó sumamente importante la información que la Sra. Obdulia compartió conmigo, ya que me informó sobre quiénes participarían en esas dos fechas y el reglamento (ver anexo 1) de la presentación del día 17 de marzo (Carnaval de Vilcas Huamán), el cual también involucra la presentación del 31 de marzo (Carnaval ayacuchano).

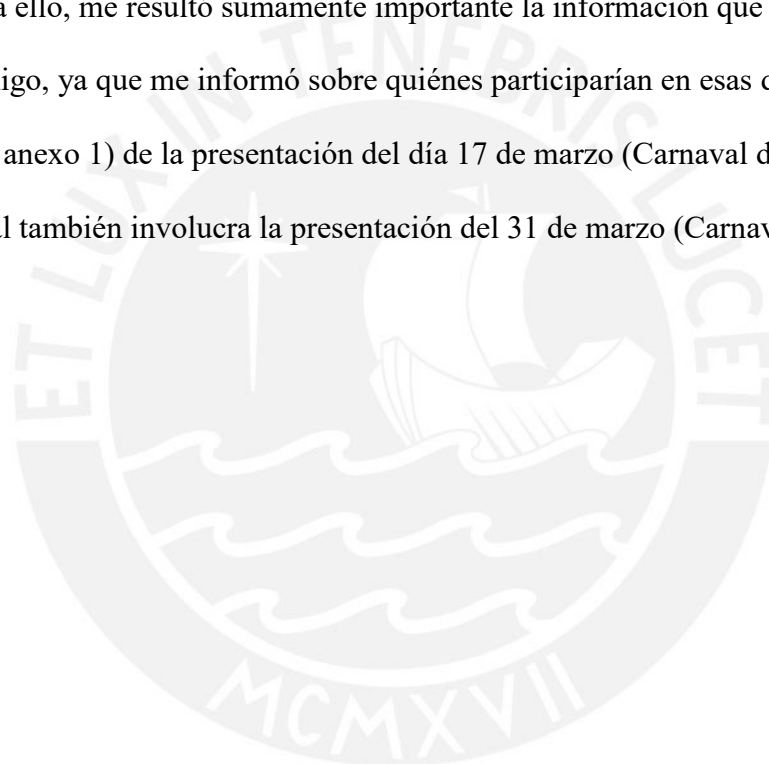


Figura 5

Provincias de Ayacucho



Nota. Entrevista realizada el día 28 de febrero. Ese día la Sra. Obdulia Janampa realizó este dibujo para que pueda comprender sobre los distritos y provincias que participan en las presentaciones del 17 de marzo y 31 de marzo.

La Sra. Obdulia me comentó que el día 31 de marzo se celebraba en Lima el Carnaval Ayacuchano, en el cual participan las 11 provincias de Ayacucho. Este evento estaba organizado por la Federación Departamental de Instituciones Provinciales de Ayacucho (FEDIPA). Además, mencionó que el día 17 de marzo se realizaría el Carnaval de Vilcas Huamán, también conocido como Carnaval Vilquino, en el cual se realiza el concurso de Quena de Oro y en donde participan todos los distritos de Vilcas Huamán. Un dato importante que me reveló la señora es que antes solo existía 8 distritos, pero que actualmente ha incrementado a 10 distritos y por ende, ahora son 10 distritos los que se presentan en el Carnaval Vilquino. Cabe mencionar que este concurso lo organiza la Federación de Instituciones de la Provincia de Vilcas Huamán (FRIPROVIL).

Saber esta información me ayudó a poner en orden toda la información que con el tiempo fui recaudando, ya que antes pensaba que el Carnaval de Vilcas Huamán era el Carnaval ayacuchano. La información siempre fue confusa, debido a que incluso los mismos pobladores se refieren a ello como Carnaval ayacuchano. Sin embargo, cuando les preguntaba, me decían que se referían al distrital. Con esta última aclaración, deduje que se referían al día 17 de marzo y no al 31 de marzo.

La reunión concluyó a las 7:20 p.m. Lamentablemente no pude hacerle las preguntas que había planteado, ya que la Sra. Obdulia estaba viendo y coordinando varios temas a la vez para el ensayo. Mientras sucedía ello, me percaté de que en su sala había una cámara de vigilancia, la cual apuntaba estratégicamente para el lado dónde nos habíamos sentado. Ello me hizo sentir una mezcla de emociones, incluso me dio ansiedad. Por un lado, me sentí un poco incómoda, porque me hizo sentir vigilada. Y, por el otro, me hizo sentir preocupada y asustada, ya que el esposo de la Sra. Obdulia se encontraba de viaje y ella se iba a quedar sola. Alrededor de las 7:27 p.m. llegaron dos familiares de la señora Obdulia y estuvimos conversando un rato. Ello ayudó bastante a poder tranquilizarme. Alrededor de las 7:35 p.m. recién nos dirigimos al lugar de ensayo, el cual estaba cerca a la casa de la Sra. Obdulia.

En líneas generales, puedo decir que desde el momento en que nos sentamos a dialogar, la atmósfera se tornó amena y cómoda. La reunión transcurrió de manera tranquila, lo cual permitió que comparta con la Sra. Obdulia mi interés por estar en los ensayos y conocer a todos los que conforman la comparsa y junta directiva. A la vez es importante resaltar que la señora, con su gentileza y cordialidad, facilitó un ambiente propicio para la conversación, generando a que ella misma pueda enseñarme videos de presentaciones pasadas, me comparta su experiencia participando en la comparsa y lo que está involucra, etc. Agradezco la disposición de la Sra. Obdulia Janampa por permitirme conocerla y conocer a todos los comparsistas.

2.3.2.9. Soraya Achallma (performer). Conocí a Soraya mientras esperaba que el encargado del Complejo Santa Rosa abriera la puerta para poder ingresar al lugar. Desde el inicio, congeniamos mucho. Ella es una persona muy graciosa y habladora, creo que ello nos permitió acercarnos más. Ella en un inicio no sabía exactamente quién era, pero poco a poco fue conociéndome.

En el proceso de los ensayos, conforme nos acercábamos más, le comenté que era una estudiante que estaba realizando su tesis sobre la *Comparsa Hijos de Accomarca*, pero nunca supo exactamente qué hacía mientras ellos ensayaban. Recuerdo que cuando le conté ello, Soraya se emocionó mucho y me incentivó a investigar sobre Accomarca.

Además, me preguntó si conocía a Renzo Aroni. Yo le dije que sí, que lo había entrevistado y que por él conocía a la comparsa. Ella atinó a decirme que él ha realizado varias investigaciones sobre el ritmo pumpin. Cuando me dijo ello, yo intuí que el Sr. Aroni había hecho un compromiso con el distrito de Víctor Fajardo y que había llegado a compartir con todos lo que había investigado. Incluso, me atrevería a decir que ha creado un gran vínculo con dicho distrito. Menciono ello, porque al contactarme tanto con la Sra. Flora, en su momento, como con la Sra. Obdulia he tenido que realizar un compromiso con ellos para que de esa forma me permitan acercarme a la comparsa y a ellos. Teniendo en cuenta ello, es que intuyo que el Sr. Aroni ha hecho lo mismo que yo, pero con el distrito de Fajardo.

Por otro lado, gracias a que conocí a Soraya supe de que algunos de los danzantes no eran necesariamente accomarquinos, sino de otros distritos. Por ejemplo, ella es de otro distrito, pero me comentó que antes ella venía a Accomarca por sus amigos. Ahora viene por su cuenta porque, en primer lugar, le gusta el ambiente y, en segundo lugar, por sus amigos.

Al preguntarle si ella tuvo algún inconveniente por ser de otro distrito, ella me comentó que nunca ha tenido algún problema. Más bien, siempre entre distritos se ayudan, siempre y cuando uno también los apoye. Algo importante que ella me comentó en este punto

es que para ellos está muy presente el ayni, lo cual quiere decir que tienen muy presente el ayudarse entre sí cuando lo necesiten (reciprocidad). Es decir, tú me ayudas, yo te ayudo. Esto es lo que sucede cuando se vive en comunidad, tal como lo mencionó Renzo Aroni, quien es especialista y de quién hablé en líneas previas.

Por otra parte, cuando me dijo que no era de Accomarca me dio curiosidad saber y conocer más de ella. Por ese motivo, le pedí una entrevista por Zoom, a la cual ella aceptó de inmediato y acordamos que el miércoles 13 de marzo la entrevistaría alrededor de las 8 p.m. Lamentablemente tuve que cancelar nuestra reunión, debido a que tenía que ir a observar el ensayo del marco musical ese día. Soraya entendió y acordamos que reprogramaríamos la entrevista al día siguiente (jueves 14 de marzo). Afortunadamente la reunión salió muy bien. Yo había calculado demorarme hora y media, pero al último la entrevista se extendió. La reunión fue muy productiva porque conversamos de todo e incluso pude realizarle preguntas que no estaban en mi guía solo por pura curiosidad.

Algo que pude notar en toda la reunión, es que ella estaba muy feliz y animada por compartir conmigo su experiencia. Por ejemplo, cuando empezó a recordar ciertas experiencias, pude notar a través de la cámara cómo toda su corporalidad y sus gestos cambiaban. Incluso, en algunas ocasiones, sonreía/reía espontáneamente mientras compartía conmigo sus recuerdos.

2.3.2.10. Sonia Pulido (performer). Sonia Pulido forma parte del marco musical y es cantante junto al Sr. Abel Gómez, quien es su hermano. Conocí a Sonia por primera vez cuando fui al ensayo del marco musical (13 de marzo del 2024) y desde ese momento, congeniamos mucho. Ese día ella me brindó su número de teléfono y desde entonces conversamos por WhatsApp hasta el día de hoy.

El 14 de marzo, le escribí por primera vez para pedirle por favor que me pueda ayudar a entender y a traducir la letra de la canción, ya que la gran mayoría estaba en quechua. Ella

me respondió que no habría ningún problema, pero que no sabía de qué forma ayudarme. Por eso, le propuse que me ayude a traducirlo el día 15 de marzo, antes de que inicie el ensayo de la comparsa. Además, le mencioné que siempre llegaba temprano, así que si estaba desde antes, podríamos ir avanzando.

Lamentablemente, el día 15 de marzo, no pudo ayudarme, debido a que ni bien llegó el marco musical, estos se alistaron e iniciaron su calentamiento. Ese día era la primera vez que el marco musical ensayaba en conjunto con los danzantes. Al hablar con Sonia, ella me mencionó que se encontraba un poco nerviosa, debido a que la última parte de la canción no se la sabía del todo y que tenía temor en equivocarse.

Yo le dije que no se preocupara, que por más que ese día era el último ensayo, al fin y al cabo seguía siendo un ensayo. Además, recalqué que mañana podría seguir practicando la letra de la canción, pero que ese día tuviera la letra de la canción a la mano, para que cuando se olvide pues lo revise. A mi parecer, decirle ello le ayudó a estar más tranquila y también le ayudó a que pueda ayudarse con el resto de sus compañeros cantantes. Incluso, Sonia me dijo: “yo siempre me guío de Abel porque el entra con fuerza y tiene el tono”. Cabe mencionar que al finalizar el ensayo tampoco pude preguntarle, porque ya era muy tarde y podía notar que todos, incluso ella, estaban cansados.

Al día siguiente del carnaval de Vilcas Huamán, 18 de marzo, aproximadamente a las 03:50 p.m., le escribí a Sonia preguntándole sobre el ganador del concurso de Quena de Oro 2024, ya que no pude quedarme hasta el final del evento. Ella me contestó diciendo que no ganaron, que quedaron en el 2do puesto, mientras que el distrito de Carhuanca obtuvo el 1er puesto. Además, me dijo que había conversado con su hermano Abel para pedirle que el siguiente año tanto marco musical como danzantes tengan más ensayos en conjunto, ya que así tenían más tiempo para practicar y no corran contra el tiempo en un solo día de ensayo.

Antes de finalizar la conversación, le pregunté si podía entrevistarla en esta semana, ante lo cual me respondió que ella tenía tiempo, que estaba todos los días en su casa, pero que vivía lejos, específicamente por Lurín. Me recalcó que ella tenía tiempo de lunes a sábado, que domingo no podría porque salía a hacer compras para la semana y que lo pasaba en familia.

Asimismo, la Sra. Sonia me comentó que como cuidaba a su hija y atendía en su tienda, no podía encontrarse conmigo en un lugar lejano. Por ello, le propuse ir a su casa el sábado por la tarde, pero ella me sugirió que fuera mejor por la mañana, alrededor de las 10 o 11 a.m. Finalmente, cuando le pedí que me brinde su dirección, no recibí respuesta, lo cual me preocupó bastante porque era la primera vez que iría a lugar tan lejano. Por eso, el 22 de marzo, a las 10:27 a.m., llamé a Sonia no solo para hacerle recordar que el sábado nos veríamos, sino también para pedirle su dirección y me diga qué carro tomar para llegar a su casa. Gracias a que la Sra. Sonia me dio varias opciones de transporte, es que me ayudó a familiarizarme con el camino y a planificar mi viaje con anticipación, ya que por las mañanas hay mucho tráfico. Es relevante mencionar que me sorprendí mucho cuando me brindó su dirección, ya que antes cuando iba a entrevistar, solo me brindaban referentes y no una dirección como tal.

El 23 de marzo, salí temprano de mi casa rumbo a la casa de la Sra. Sonia. Fue toda una travesía ir a su casa, no solo porque vive lejos sino también porque pasé por diferentes climas y lugares. Temprano en la mañana, no encontré carro para ir a casa de Sonia, así que decidí tomar un colectivo que me dejé lo más cerca posible para poder tomar el siguiente carro. La cuestión era ir avanzando para poder llegar lo más temprano posible.

Mi primera parada fue el puente de Atocongo. Desde ese lugar se me hizo más fácil tomar un carro que me llevé lo más cerca a dónde ella vive. No todos los carros llegan hasta el paradero donde vive Sonia. Por ello, mi segunda parada fue Chepén. Antes de llegar ahí,

pasé casi cerca a la playa San Pedro. Específicamente en ese tramo, me dio frío y desde ese punto, caí en cuenta de lo lejos que estaba. Ya cuando estaba cerca a dicho paradero, se malogró el carro. Estaba muy preocupada porque no era una calle muy transitable, pero felizmente encontré otro carro que me llevé a Chepén nuevamente. Ni si quiera sé cómo logré llegar ahí.

Cuando me bajé en ese paradero (09:12 a.m.), llamé a Sonia para avisarle que ya estaba cerca a su casa, que me encontraba en Chepén y que ya iba a tomar el siguiente carro para Las Palmas, también conocido como Mercado Verde. Además, le pregunté exactamente dónde tenía que tomar el carro, ya que cuando pregunté me dijeron que tenía que cruzar al otro extremo de la pista. En este punto yo ya me sentía perdida, dado al tamaño de la pista. Felizmente no tuve que cruzar a ningún lado, ya que Sonia me dijo que había un carro de color verde que pasaba por donde estaba, el cual iba hasta el mercado. Por suerte, el primer carro que pasó iba directo hasta ese lugar.

Cuando llegué ahí ya era a las 9:30 a.m. Yo pensé que la casa de la Sra. Sonia estaba cerca al mercado, pero no fue así. Ni bien llegué al lugar, le volví a llamar a Sonia para decirle que ya me encontraba ahí. Ella me dijo que ahora vaya al paradero de las motos y me tome una hasta la Maravilla de Pachacamac. Toda esa parte era un descampado, me di cuenta de que no pasaban muchos carros y que usar moto era la única forma de llegar hasta donde la Sra. Sonia vive. Llegué a su casa a las 09:46 a.m. Ni bien me bajé de la moto y la vi, me sentí aliviada. Además, quedé sorprendida cuando llegué a su casa, ya que fue la primera vez que llegué al lugar acordado sin ningún inconveniente y sin cambios a último momento.

La entrevista duró más de dos horas. Ni bien llegué, la Sra. Sonia estaba preocupada de que no hubiera desayunado, así que procedió a invitarme pese a que le aseguré que ya lo había hecho. Mientras desayunaba, Sonia mostró su curiosidad por saber un poco más de mí, ya que solo tenía conocimiento de que estaba realizando mi tesis sobre la comparsa, y por eso

inicié la reunión presentándome. Después de ello, me preguntó cómo me había enterado de la *Comparsa Hijos de Accomarca*, ante lo cual le conté que gracias a la investigación que hizo el Sr. Aroni, específicamente sobre la presentación que realizaron en el 2011, y a los videos que el Sr. Stoll tenía en su cuenta de YouTube es que pude saber de ellos.

Por otro lado, la señora expresó su preocupación por las preguntas que le iba a realizar, así que le aseguré que no eran nada difíciles de responder porque las preguntas giraban en torno a su participación en la comparsa, tanto en el pasado como en el presente. Cuando le dije ello, pude notarla más tranquila. Por tanto, estuve atenta a ella desde el momento en el que iniciamos la entrevista, ya que noté que fruncía el ceño cuando se preocupaba o estaba ansiosa. Por consiguiente, cada vez que notaba esa expresión en su rostro, es que le proporcionaba ejemplos para que me pueda entender. Ello ayudó a que la conversación se dé sin interrupciones y de manera orgánica.

En el transcurso de la reunión, tuve que ir junto a la Sra. Sonia a entregar un pedido que tenía y es ahí donde me percaté de que su casa estaba cerca al río de Lurín. Yo me sorprendí mucho porque cuando llegué a su casa no pensé en nada, ni dónde y cuán lejos estaba. Pero, cuando pasamos cerca al río fui consciente de todo lo que había pasado para llegar a su casa y lo lejos que me encontraba. Incluso, me puse a pensar en el tráfico que iba a ver cuándo regresara a mi casa.

Figura 6

Lugar donde esperé la moto, el cual está cerca a la casa de Sonia



Estuve en su casa desde las 09:46 am hasta las 02:35 p.m. Al despedirme, la Sra. Sonia se preocupó por mí porque salir de su casa era complicado porque no pasaban ni carros ni motos. Por ese motivo, me acompañó hasta un tramo y luego me indicó cómo llegar a un lugar donde transitaban las motos. Por otra parte, encontrar un bus de regreso a mi casa fue más sencillo, ya que me encontraba cerca al primer paradero de la empresa de sus “El chino”. Tomé el bus a las 3:27 p.m. Recién ahí, me di cuenta de lo agotada que me encontraba después de un día tan ajetreado, verdaderamente valió la pena porque pude entrevistarla y conocerla mejor.

Pese a todo, esta reunión fue muy productiva, ya que pregunté todo lo que tenía en mis guías e inclusive le pregunté las dudas que salieron en el momento mientras conversábamos. Asimismo, reunirme con ella me ha permitido acercarme y conocerla más. Hasta me enteré de cosas que no sabía. Por ejemplo, que el Sr. Abel Gómez, Sr. Epifanio

Pulido y ella son hermanos, que para el día de la presentación su otro hermano también participó y que su mamá es una sobreviviente de la masacre de Accomarca.

Es relevante señalar que el día que fui a entrevistarla no alcanzó el tiempo para que me pueda ayudar a traducir la letra de la canción de quechua a español, así que por eso acordamos que me ayudaría por WhatsApp. Yo le envié el documento el día 26 de marzo, pero me dijo que estaba ocupada debido a que su mamá había llegado de Ayacucho a Lima.

Figura 7

Sonia, su mamá y su hija en el Carnaval ayacuchano



Por último, me encontré con Sonia en el Carnaval Ayacuchano, estuvimos conversando y riendo sobre las presentaciones que cada provincia realizaba. Ambas nos quedamos hasta tarde y antes de irme a mi casa, le pedí nuevamente que por favor me pueda ayudar con la traducción de la canción, ya que era importante para mí y mi investigación. El jueves 04 de marzo le escribí pidiéndole que me pueda ayudar con la traducción y me dijo que no me preocupara, qué tenía tiempo y que más tarde me la enviaría. Felizmente la Sra. Sonia me llegó a compartir toda la traducción ese mismo día.

En líneas generales, me atrevería a decir que se ha convertido en una amiga cercana, ya que congeniamos mucho. De hecho, pareciera que nos conocemos de toda la vida. A mi parecer, por todo lo mencionado, podría afirmar que ese es el motivo por el cual todavía seguimos manteniendo el contacto.

2.3.3. Observación no participante

Para la realización de esta sección he tenido que diseñar una guía de observación no participante (ver anexo 3), la cual me ha ayudado, como observadora, a tener claras las premisas y objetivos que tenía que tomar en cuenta al momento de asistir a los ensayos.

Es importante definir el papel del observador. Carles-Enric y Albert Riba lo definen de la siguiente manera: “el observador recoge información significativa del sujeto observado sin establecer interacción con él y, por lo tanto, sin que él se dé cuenta” (2017, p. 26).

Teniendo en cuenta ello, el hecho de tomar el papel de observadora me permitió, como investigadora, tener una visión más objetiva de la dinámica, comportamiento e interacción que tienen los miembros de la *Comparsa Hijos de Accomarca* en los ensayos. Además, ellos, al no conocer el por qué estaba ahí, se comportaron de manera más natural como si no estuviera presente.

Es pertinente recordar, como se mencionó anteriormente, que los participantes de esta presentación se hacen llamar *Comparsa Hijos de Accomarca*, quienes realizan, según sus propias palabras, una *comparsa* la cual contiene (1) estampa, (2) coreografía, (3) escenificación y (4) marco musical. Para esta investigación, la investigadora define esta *comparsa* como *performance*, que contiene tres elementos: (1) la escenificación (estampa y escenificación del mensaje), (2) la coreografía y (3) el marco musical.

A continuación, detallaré cómo fue el proceso de observación tanto en los ensayos como en la presentación de la performance del día domingo 17 de marzo:

2.3.3.1. Ensayos. El grupo *Comparsa Hijos de Accomarca* se dividió en dos grupos de ensayos:

- El primer grupo de ensayos es de *coreografía*, el cual tuvo un total de 8 ensayos (28 de febrero y 01, 05, 07, 08, 12, 14 y 15 de marzo), de los cuales pude asistir en su gran mayoría a todos, excepto el día 08 de marzo. Además, dentro de este grupo está tanto la *escenificación* como la *estampa*, el cual este último se incorporó al último ensayo. Es importante resaltar que los ensayos, según la información que me brindó la Sra. Obdulia Janampa y la página de Facebook de la comparsa, eran a las 7:30 p.m.
- El segundo grupo es de *marco musical*, el cual tuvo un total de 6 ensayos aproximadamente (entre miércoles y jueves), de los cuales solo pude asistir el miércoles 13 de marzo.

Por otro lado, el día de la presentación fue el domingo 17 de marzo. Ese día pude acompañar a la Comparsa, tanto en el pasacalle como en su presentación misma.

2.3.3.1.1. Coreografía

- **Primer día**

El primer día de ensayo se dio el miércoles 28 de febrero. En un inicio el ensayo iba a realizarse en el Colegio José Antonio Encinas en Santa Anita. Sin embargo, por algunos inconvenientes se tuvo que cambiar de lugar a último momento y por ese motivo, se terminó ensayando en La Plaza de Armas de Santa Anita. Además, es importante mencionar que para mí fue toda una odisea llegar a dicho lugar. En primera instancia, el trayecto fue largo y agotador porque vivo lejos, y también porque hubo bastante tráfico. Incluso, estaba preocupada en llegar tarde al primer día de ensayo. En segunda instancia, el ensayo se tuvo que cambiar de lugar a último momento, debido a que el director del turno noche del colegio

no quiso dejar entrar al profesor, danzantes, familiares, junta directiva y encargados de la comparsa al espacio de ensayo.

Verdaderamente ese día fue complicado y estuvo movido para todos, ya que se vio la manera de conseguir un espacio en ese momento de la noche. Por un momento creí que se iba a cancelar el ensayo, pero no fue así. Los dirigentes en un inicio estaban preocupados y desesperados, debido a que el tiempo pasaba y todavía no comenzaban con el ensayo. Ello lo percibí cuando la Sra. Obdulia Janampa conversaba con los dirigentes por medio de llamadas telefónicas y cuando escuchaba los audios de WhatsApp. En ese momento, fui consciente de cómo trabajan en conjunto y me quedé sorprendida de cómo se movían para lograr obtener un espacio de ensayo. Incluso, mientras la Sra. Obdulia y yo nos dirigíamos al colegio, ella seguía buscando en dónde se podía ensayar. Pese a todos los intentos, no se pudo obtener un espacio para ese día, pero sí para el día siguiente, aunque todavía no estaba confirmado del todo.

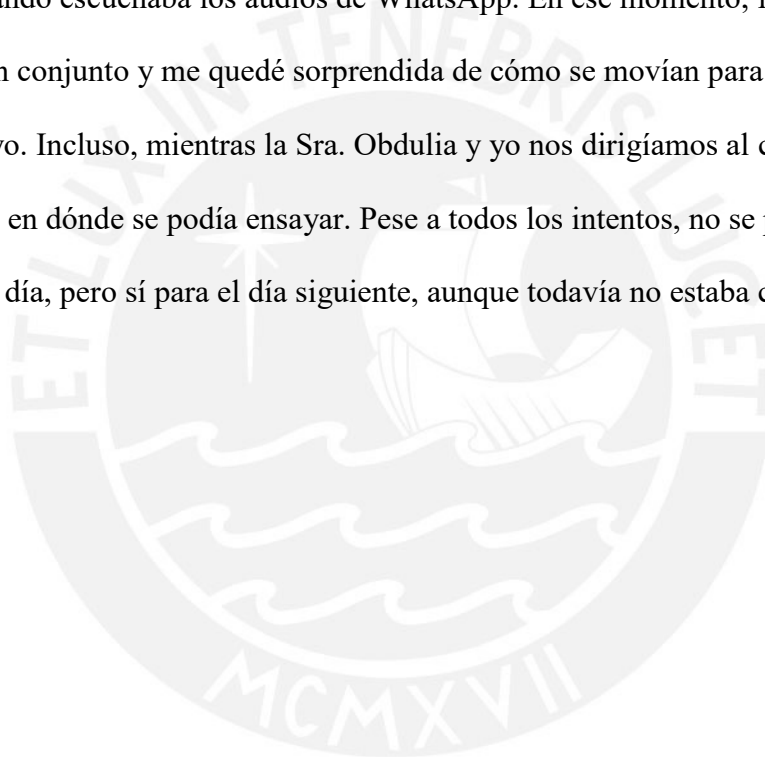


Figura 8

Ensayo en la Plaza de Armas de Santa Anita



Nota. Como se puede observar en esta fotografía, en los ensayos de la coreografía participan personas de todas las edades.

Finalmente, el ensayo se realizó en la Plaza de Armas de Santa Anita, la cual está cerca al Colegio José Antonio Encinas. El ensayo supuestamente comenzaba a las 7:30 p.m., pero debido a este inconveniente se inició a las 8:14 p.m. Había un aproximado de 60 personas, de las cuales 48 eran danzantes (20 hombres y 28 mujeres).

Ni bien se consiguió el espacio, el profesor juntó a las personas que iban a bailar y les ordenó calentar dando vueltas por el parque. Mientras los danzantes realizaban ello, el Sr. Abel Gómez (jefe de comparsa) y el profesor conversaron brevemente para organizar este primer ensayo. Es importante mencionar que este ensayo fue más que todo para marcar pasos y tener un primer acercamiento a la letra de la canción que los danzantes iban a cantar.

Por último, quiero resaltar que pese a los inconvenientes que se dieron ese día, el ensayo transcurrió con mucha tranquilidad gracias a que los dirigentes y el profesor guardaron la calma para no preocupar al resto. Incluso, al finalizar el ensayo tanto el jefe de comparsa como la Sra. Obdulia (presidenta de la junta directiva de la Asociación Hijos del Distrito de Accomarca) pidieron disculpas por el inconveniente y explicaron a todos el motivo por el cual se inició tarde el ensayo. Además, mencionaron que iban a avisar por el grupo de WhatsApp en qué lugar iba a ser el siguiente ensayo.

- **Segundo día de ensayo**

El segundo día de ensayo fue el viernes 1 de marzo. Ese día llamé a las Sra. Obdulia a las 11:28 a.m. para preguntarle en qué lugar se iba a dar el 2do ensayo. En esa llamada, la presidenta compartió conmigo que este año la junta directiva buscó obtener un espacio de ensayo gratuito, debido a que ahora alquilar uno era costoso a comparación de otros años.

Ellos creían que, si pasaba ello, podrían ahorrar dinero para así poder comprar lo que faltaba y se necesitaba para la presentación del Carnaval de Vilcas Huamán. Además, me dijo que el ensayo se iba a realizar en el Complejo Santa Rosa, el cual queda al frente del Mall de Santa Anita, y que en ese lugar siempre habían ensayado porque era un lugar grande y espacioso.

Llegar al Complejo Santa Rosa fue más fácil que ir a la Plaza de Armas de Santa Anita, ya que queda cerca a la Panamericana. Ese día llegué a las 8:58 p.m. al ensayo, debido al tráfico que había. Estaba preocupada por llegar tarde, no me quería perder nada. Felizmente cuando llegué, el ensayo recién empezaba, ya que el profesor había estado dando algunas acotaciones y los danzantes habían calentado.

Figura 9

Ensayo en el Complejo Santa Rosa



Nota. En esta fotografía pueden observar que el lugar de ensayo es espacioso

Cuando llegué al lugar, me di con la sorpresa de que el lugar tenía dos entradas: la primera por el lado del grifo y la segunda por el lado del puente. No sabía por dónde ingresar, ya que tanto por la primera como la segunda entrada solo ingresaban camiones. Ello me hizo pensar que seguro había otra entrada por la otra espalda. Intenté ir por atrás, pero me di cuenta de que iba a ser peligroso si iba sola, así que llamé a Yhenz⁹, uno de los encargados de la comparsa, para que me pueda decir exactamente por dónde tenía que ingresar. Él vino por mí y me dijo que para los siguientes ensayos siempre entre por la primera puerta.

Al ingresar al espacio me quedé sorprendida por el tamaño del lugar, este era muy grande y espacioso. Pude ver que todos se sentían cómodos, ya que el complejo tenía mesas, sillas, baños y los pequeños podían jugar por ahí mientras esperaban a sus familiares danzantes. Incluso, los dirigentes que estaban presentes podían reunirse a parte para hablar

⁹ Yhenz Rodríguez es guía general de la comparsa; es decir, delegado de la *Comparsa Hijos de Accomarca*. Él ha estado apoyando en todos los ensayos tanto al profesor Jhon como al Sr. Abel Gómez (jefe de la comparsa) en todo lo que se necesite.

sobre lo que se necesitaba para los ensayos. Es importante mencionar que son muy pocos los y las danzantes, participantes y público que iban con sus menores hijos.

Cuando inició el ensayo, pude ver que los danzantes podían danzar tranquilos. Esto se debe a que ahora podían realizar sus movimientos sin preocuparse en golpear de casualidad a su compañero o compañera del costado. Además, me di cuenta de que el usar un parlante pequeño no funcionaba en este lugar tan grande, ya que se perdía el sonido y las personas que estaban atrás no escuchaban del todo. Esto lo llegué a comprobar moviéndome de un lugar a otro. Al yo darme cuenta de ello, avisé al asistente del profesor y a uno de los guías. Ambos me hicieron caso y le informaron al profesor. Incluso, el guía conversó con el Sr. Abel para ver la manera de traer un parlante más grande.

Al inicio no sabía si comentar o no al respecto, pero al ver que los danzantes de atrás se perdían, es que tomé la decisión de informarlo. Para ello, rompí por un momento la no participación en la observación, con el fin de que mi intervención de alguna forma pueda ayudar a los danzantes. Felizmente mi comentario lo tomaron de buena manera, incluso ello me dio la seguridad de poder avisar de que las personas que estaban en la parte de atrás no realizaban correctamente los pasos. Ello también se le informó al profesor, lo cual generó a que pida a los guías a ponerse al medio de cada fila y realicen los pasos para que los danzantes de atrás puedan ver. Por tanto, mi papel en ese momento como no observadora fue positivo, ya que tanto el profesor y su asistente como los guías y el Sr. Abel Gómez tomaron medidas para corregir la situación.

Algo que me di cuenta en este ensayo es que había algunos que son más entusiastas que los demás. Con ello me refiero a que hay algunos jóvenes y niños quienes con sus ganas y su ímpetu, incentivan y motivan al resto a seguir danzando. Incluso, los guías realizan bromas diciendo: “mira cómo baila, le mete mucha fuerza, tiene tanta energía que parece un trompo”. Es en ese preciso momento en donde me di cuenta de que todos se ven como

familia, mejor dicho que son una familia, ya que todos recuerdan en conjunto cómo iniciaron a participar de la performance.

Por todo lo mencionado, puedo decir que el estar ahí presentes y compartir con el resto, danzando y mirando los ensayos, es un acto de memoria, ya que recuerdan experiencias personales y colectivas que vivieron en el pasado. Por ejemplo, mientras estaba observando escuché la conversación entre Jeremy, un joven danzante, y algunas señoras. Ellas mencionaban que cuando Jeremy era pequeño siempre venía acompañado de su abuela, que él inició como estampa y que poco a poco, cuando fue creciendo, fue parte de la coreografía. Además, mencionaron que de pequeño él se veía muy tierno cuando estaba con su vestimenta y que era y es *buenmozo*¹⁰. Incluso, al hablar de ello también recordaron a su abuela, quien era una persona muy graciosa. Jeremy mencionó que su abuela se encontraba bien de salud, pero ahora que ya ha crecido viene solo a ensayar.

- **Tercer día de ensayo**

El tercer ensayo se dio el martes 05 de marzo. Salí de mi casa 3 horas antes. Llegué al lugar a las 7:33 p.m. Gracias a que llegué temprano, me di con la sorpresa de que el ensayo no iniciaba puntualmente (7:30 p.m.) y que había aproximadamente 9 danzantes y sus familiares afuera. Les consulté exactamente para qué estaban haciendo cola y me dijeron que era para ingresar al complejo, así que me puse en la fila.

Conforme pasaban los minutos, me puse a pensar que tal vez no habían tocado la puerta para poder ingresar. Por ello, pregunté a las personas que estaban a mi costado y me dijeron que ya habían tocado, pero que no les abrieron la puerta y que por eso estaban esperando afuera. Mientras esperaba, me di cuenta de que todas las personas que estaban ahí eran familia, eso es lo que pensé en un inicio. Hasta que pregunté y me dijeron que no lo son,

¹⁰ Esta palabra se utiliza para describir a las personas guapas, que tienen un atractivo físico.

pero que es como si lo fueran. Justo iba a preguntar sobre ello, pero llegó uno de los encargados y recién pudimos ingresar al espacio.

Ingresamos al espacio casi a las 8:00 p.m., pero el profesor aún no había llegado y todavía eran pocas las personas, aproximadamente 20, que participaban en la coreografía. Así que, conversé con el guía Yhenz sobre a qué hora normalmente empezaba el ensayo, ya que le comenté que el día anterior había llegado tarde. Es ahí que me enteré de que el ensayo no iniciaba puntual, que ellos en la convocatoria pusieron 7:30 p.m. con el fin de que las personas puedan llegar al lugar entre esa hora y las 8 p.m. Además, me recalcó que el ensayo iba a iniciar siempre a las 8:00 p.m., pero que cuando estuvieran cerca de los últimos ensayos se iba a empezar lo más temprano que se pueda.

Por otro lado, le pregunté por qué el ensayo era de noche y me respondió diciendo que es porque las personas tienen sus labores; es decir, estudian o trabajan o son amas de casa que esperan a que un familiar llegue a su hogar para que se pueda quedar con los hijos. Asimismo, le pregunté si tenían algún problema con que las personas traigan a sus hijos y me respondió: “cómo puedes ver en este lugar hay varios niños y que por lo tanto no había ningún problema con que estén presentes”. Me recalcó además que si no tienen algún familiar con quién dejarlo, la persona podría venir con su hijo, que allí siempre los apoyaban cuidándolos. Por ejemplo, en el ensayo anterior una danzante fue con su bebé y en el transcurso el pequeño se durmió, así que vi cómo uno de los dirigentes acomodaba al pequeño en un carro para que éste descansará cómodamente.

Es aquí que me doy cuenta de la presencia arraigada del *ayni* en esta comunidad, ya que se ayudan y apoyan unos a otros, lo cual evidencia un claro sentido de unidad entre todos. Esto a la vez refleja un compromiso colectivo en donde la colaboración y el cuidado compartido fortalece el sentido de unidad dentro de la comunidad; es decir, trasciende las

fronteras de la práctica artística (performance) porque no se limita a ella, sino que va más allá, demostrando como el dar y recibir fortalece los lazos comunitarios.

Mientras conversaba con Yhenz (guía) llegó un señor, quien saludó a este como primo. Me dio curiosidad nuevamente si todos los que participaban eran familia, así que le pregunté al guía sobre ello y le mencioné que desde el primer ensayo había escuchado que se dicen tío, tía, primo, prima, mamita, papito, etc. Este me respondió que no todos lo son, que siempre se tratan con mucho cariño porque es cómo si lo fueran.

Finalmente, algo que pude percibir en los ensayos anteriores, pero que lo pude confirmar en este ensayo es que cada persona tiene una labor designada. Por ejemplo, el señor que saludó a Yhenz se encargaba de traer y llevar el micrófono, la consola, el parlante y su parante, y de instalarlo para el ensayo. También había un encargado de comprar y traer las aguas a mitad o casi al finalizar el ensayo.

De manera general, me gustaría resaltar la labor que realiza la junta directiva y los encargados de la comparsa, ya que pude observar cómo trabajan en conjunto y se apoyan. Además, he sentido ese lazo de hermandad que comparten todos, lo cual ha sido lo más destacado que he podido percibir. Incluso, yo me he sentido parte de ellos.

- **Cuarto día de ensayo**

El cuarto ensayo se dio el jueves 07 de marzo. Salí tres horas y media antes, con el fin de llegar a las 7:30 p.m., a pesar de que sabía que el ensayo iniciaba a las 8 p.m. Al llegar noté que había pocas personas, pero conforme pasaba la hora más personas empezaban a llegar, incluso llegaban en grupos. Esa vez, a diferencia de otras ocasiones, afuera del complejo había más personas de lo usual, ello me hizo pensar en lo que dijo el profesor en el ensayo anterior.

Resulta que en el tercer ensayo, el profesor había pedido a todos encarecidamente que no falten y que por favor inviten y sigan convocando a más personas. Yo pensé que no iban a

hacer caso al profesor, pero resulta que sí, ya que para este cuarto ensayo vi caras nuevas. Además, pude ver cómo estas nuevas personas conversaban animadamente; por ejemplo, unos hablaban sobre los ensayos y los pasos, y otros dialogaban sobre cómo les ha ido ya que se reencontraban después de un tiempo.

Por otro lado, mientras todos conversaban entre sí, yo me encontraba entablando una breve conversación con una de las danzantes. Le llegué a preguntar si todos los años participaba y me dijo que a veces no lo podía hacer, debido a que trabaja y tiene que ver y cuidar a su hija. Además, me reveló que trata siempre de organizarse para poder participar, ya sea como parte de la estampa o la coreografía.

Al ella brindarme esta información, me hizo pensar en varias de las personas que estaban presentes en los ensayos, ya sea a observar y/o acompañar a sus familiares. Según lo que he podido observar es que hay más mujeres presentes que varones, incluso muchos de ellos o ellas se encuentran cuidando a los niños mientras los demás danzan. Menciono todo ello, porque esto me hizo pensar que conforme pasaban los días tanto mujeres como varones serían parte de la estampa. Teniendo eso en mente, le pregunté a la Sra. Obdulia y me respondió diciendo que las personas que suelen estar sentados o sentadas, en su gran mayoría, participan en la estampa. Además, me reveló que en esos momentos estaban faltando personas para la parte de la estampa, pero al preguntarle si se encontraba preocupada ella me respondió que no, ya que siempre en los últimos ensayos aparecían más personas.

Otro dato que me reveló la danzante es que la junta directiva, junto con los encargados de la comparsa, brindan a los que participan en la coreografía, al marco musical y a la estampa vestimenta y el almuerzo para el día del Carnaval vilquino. Pero, que la entrada corre por cuenta propia, todos los que son jóvenes dan 15 soles y los adultos mayores no dan nada. Esta información es muy importante porque yo creía que la junta directiva y los encargados de la comparsa se encargaban de todos los gastos.

Finalmente, quiero resaltar que en este ensayo lo que más ha predominado ha sido la alegría, ya que varias personas se han reencontrado después de un buen tiempo, incluso yo he podido reencontrarme con el Sr. Eleodoro Teccsi, a quien mencioné en la parte de las entrevistas. Al inicio no me di cuenta de que el señor estaba en el lugar de ensayo, hasta que pasó cerca de donde estaba. Apenas me vio, se emocionó y me preguntó sobre cómo iba con mi investigación, ante lo cual le dije que estaba yendo por buen camino. Además, me preguntó si participaría en la comparsa y le mencioné que por el momento no podría, debido a que estoy en calidad de observadora.

Al explicarle, el señor entendió y me animó que pueda participar siempre. Yo le dije que me estaba animando, incluso le comenté que me gustaría danzar el año que viene, y a la vez le pregunté si participaría en la comparsa. El Sr. Teccsi me dijo que sí participaría, pero en la parte de la estampa y también me comentó que estaba viniendo a los ensayos para ver cómo iban. Debo decir que fue un gusto volverme a reencontrar con el Sr. Teccsi. No pensé encontrármelo en los ensayos, realmente ha sido un placer verlo nuevamente.

Además, pese a que se incorporaron varios danzantes nuevos y estos no sabían los pasos, entre todos se ayudaron. Por último, quiero mencionar que me di cuenta de que conforme pasaron los ensayos, todo se volvió más real, serio e intenso, debido a que el profesor pedía a los danzantes que no faltaran, que traten de concentrarse para de esa forma aprovechen más los ensayos y puedan irse a sus casas, que ya debían de saberse la letra de la canción, etc. En ese sentido, noto una diferencia clara en el compromiso de la comunidad accomarquina y el artista escénico habitual, ya que los objetivos de creación son diferentes desde el punto de vista emocional, espiritual y social. Por ejemplo, el artista escénico utiliza herramientas académicas y objetivas, mientras que la comunidad accomarquina utiliza herramientas empíricas y subjetivas.

- **Quinto día de ensayo**

El quinto ensayo fue el viernes 08 de marzo. Ese día no pude asistir, ya que me enfermé debido a que el clima estuvo cambiando. En el ensayo pasado, por la noche, estuvo corriendo mucho aire, incluso llovizó un momento. Esto último a los danzantes no les importó y siguieron danzando con mucho entusiasmo, pese a que tenían la ropa mojada, no solo por el sudor sino también por la lluvia. En mi opinión, otros optarían por dejar de bailar y simplemente se sentarían para protegerse de la lluvia, y desde ese lugar observarían lo que pasa en el espacio de ensayo. Esa situación me hizo pensar, nuevamente, en el compromiso que cada uno de los danzantes tiene con la comparsa.

Aunque me enfermé y no asistí al 5to ensayo, quise estar al tanto de lo que se hizo ese día. Por ello, conversé con Yhenz (uno de los guías de la comparsa) para poder saber exactamente qué se había realizado en dicho ensayo, ante lo cual me dijo que el profesor no solo marcó pasos, sino repasó un poco la coreografía. En este punto quiero mencionar que al inicio fue difícil acercarme a Yhenz, debido a que no habla mucho y verdaderamente yo no sabía cómo iniciar la conversación. Por ello, en el transcurso de los ensayos traté de tomar mayor atención a su papel como guía y ahí me he percatado que el estar presente, el aquí, el ahora, es importante para él. Teniendo en cuenta ello, solo pude preguntarle sobre lo que implica los ensayos y una que otra pregunta sobre cómo se organizan, ya que cuando he tratado de preguntarle sobre el pasado, tajantemente, me ha dicho que prefiere hablar más de lo actual, sobre la comparsa y su papel como guía.

- **Sexto día de ensayo**

Este ensayo se realizó el martes 12 de marzo. Yo como siempre estuve desde las 7:30 p.m. para ver y escuchar cómo las personas interactúan y conversan antes de iniciar el ensayo. En esta oportunidad, pude observar que el Sr. Edison Quispe, también conocido

como Edy, uno de los guías, por primera vez, llegó temprano. Gracias a ello, pude conversar un poco más de la comparsa, específicamente del día de la presentación.

Para ello, inicié preguntándole si él participó el año pasado (2023) en el carnaval, ante lo cual me respondió que sí y que fue diferente a presentaciones pasadas. Le pregunté qué había cambiado y me respondió diciendo que, por temas políticos y como ellos son ayacuchanos, podría pasar algo y que por ese motivo no se realizó el pasacalle y solo hicieron una concentración afuera de la Plaza de Acho. Me comentó además que la experiencia no fue la misma, ya que no caminaron mucho, no se alistaron desde tan temprano y hubo desorden afuera del lugar, debido a que todas las comparsas de todos los distritos estaban concentradas afuera.

Entonces, le pregunté al Sr. Edy si este año iba a ser distinto al del año pasado, para lo cual me mencionó que este año (2024) sí iban a realizar el pasacalle, que siempre estaban desde temprano ordenando y organizando todos los vestuarios y asignando los roles que cada participante iba a ejecutar. Además, me comentó que el año pasado la parte de coreografía y la escenificación estuvo desordenada, por eso esta vez habría más guías no solo en coreografía y escenificación, sino también en estampa. Me pareció muy importante lo que dijo a continuación: “cada año se aprende algo y gracias a ello, todos los años tratan de mejorar en las áreas donde se equivocaron”.

A partir de mi labor como observadora he podido confirmar lo que el Sr. Edy me compartió, ya que en los ensayos el profesor siempre recalca que realicen la forma correcta, que las formas se vean casi iguales o iguales, que tengan en cuenta quién era su pareja, que el guía era la única persona que se podía mover de su fila, que si alguien se perdía, que el guía le avise que no se abrieran mucho en el espacio de la Plaza de Acho, etc.

Por otro lado, en este ensayo pude conversar con el Sr. Abel¹¹ (jefe de comparsa, encargado del marco musical y cantante) por primera vez. Me sorprendió bastante que el señor haya tenido la iniciativa de acercarse e invitarme al ensayo del marco musical. En este punto es importante mencionar que en un inicio pensaba que el marco musical y la coreografía ensayaban en un mismo espacio. Sin embargo, al ver que no era así, pensé que en el transcurso de los ensayos de la coreografía el marco musical se uniría para ensayar, no obstante no fue así. Tal como me dijo el Sr. Abel, el marco musical ensaya aparte, en Ate-Vitarte, y cuando se acerca el día de la presentación, recién el marco musical se hace presente para tocar en vivo y ensayar con los danzantes. Desde mi punto de visto, ello es una desventaja porque puede haber inconvenientes en cuanto a la fluidez, coordinación y precisión entre el dominio de la rítmica y la coreografía, lo cual generaría un retraso en el ensayo por el mismo hecho de que el marco musical tendría que ajustar y modificar el tempo y la tonalidad de la pieza para que todo esté preciso y calce con la coreografía y los movimientos de los danzantes.

Por último, antes de finalizar el ensayo tanto el profesor como el Sr. Abel dieron unas palabras de aliento y agradecimiento a todos los danzantes que desde un inicio estuvieron presentes en los ensayos y a la vez a los nuevos danzantes, quienes se unieron y se aprendieron los pasos. Además, el profesor pidió a todos, incluido los nuevos, se aprendan desde ya la letra de la canción y que solo los nuevos se podían equivocar pues recién tenían la letra de la canción. Finalmente, es importante mencionar que los guías, el Sr. Abel y el profesor estuvieron dispuestos a absolver dudas de los danzantes en cuanto a la pronunciación de ciertas palabras en quechua.

¹¹ A quien mencioné en la parte de entrevistas.

- **Sétimo día de ensayo**

Este ensayo se dio el jueves 14 de marzo. En este ensayo estuve desde las 7:30 p.m. y lo que pude observar es que esta vez no había personas afuera del complejo. Por primera vez, todos empezaron a llegar a partir de las 8: 00 p.m. en adelante, ya que era el penúltimo ensayo y, tal como me dijeron, siempre terminan muy tarde.

En esta ocasión, hubo varios guías ayudando a instalar el parlante, la consola, el micrófono con el fin de realizar la prueba de sonido e iniciar a tiempo el ensayo. Hubo un pequeño inconveniente con el micrófono, pero este fue solucionado antes de que llegara el profesor. Mientras estaba parada cerca a los guías, pude escuchar que ese día no se iba a ensayar con el marco musical y que el Sr. Abel no iba a poder venir, ya que todo el conjunto iba a estar en ensayo.

Cuando el profesor llegó ya eran las 8:38 p.m. y ni bien se instaló, puso orden e indicó que todos se acerquen al espacio de ensayo para de una vez poder empezar con la coreografía. Al ser este el penúltimo ensayo, verdaderamente se necesitaba más que nunca la presencia del Sr. Abel para la parte de la escenificación, a la cual ellos denominan “mensaje”, que se iba a dar a mitad de la coreografía, o lo que se iba a decir mientras ocurría la escenificación. Cabe mencionar que, desde mi punto de vista, la escenificación no solo es parte integral dentro de la performance, sino también que tiene relevancia significativa para la comunidad, ya que en ella se puede visibilizar lo que acontece y los moviliza de manera profunda y significativa. Por otro lado, el mensaje de este año ha sido el llamado a la unidad, ya que a través de ello incita a los pobladores de todas las comunidades a que los apoyen y animen en su participación. Así mismo, sitúa al poblador accomarquino en el lugar dónde se encuentran para que juntos, como comunidad, se reconozcan y digan: “Accomarca”. Ello se puede entender como un sentido de pertenencia e identidad, ya que a través de su

presentación no solo mantienen viva su cultura y tradiciones, sino también comparten y fortalecen sus lazos entre ellos mismos y la comunidad en general.

El profesor constantemente llamaba al Sr. Abel, pero este no se encontraba en el complejo. Pese a que todos le decían que el señor no estaba presente, el profesor seguía llamando al Sr. Abel insistentemente. Es así como pude notar que el profesor no podía tomar el papel del Sr. Abel, debido a que, en primer lugar, su enfoque en ese momento era de enseñar la coreografía a los danzantes y, en segundo lugar, es que no puede hablar del todo quechua, debido a que su pronunciación no es muy buena. El caso del profesor me hace pensar en la similitud que tiene con algunos integrantes de la comunidad, ya que al nacer y/o crecer en Lima solo entienden, pero no hablan quechua o simplemente ni entienden ni hablan. Pese a ello, son las festividades y costumbres las que unen a esos integrantes con la comunidad. En ese sentido, me parece importante resaltar cómo dentro de una comunidad se puede preservar y transmitir esta herencia cultural entre familiares y la comunidad. Por tanto, estar en comunidad permite mantener y seguir transmitiendo el quechua, lo cual se puede entender como un medio vital de preservación cultural.

Felizmente, el Sr. Epifanio, hermano del Sr. Abel, también conocido como Epi, ayudó en la parte de la letra de la canción, en el mensaje y en la escenificación cada vez que el profesor llamaba al Sr. Abel. Ello me resultó gracioso, al igual que a muchas de las personas que estaban presentes como observadores, debido a la constante desesperación e insistencia del profesor por encontrar al Sr. Abel cada vez que necesitaba su ayuda. Pese a todo, el ensayo transcurrió de forma tranquila con la ayuda del Sr. Epi y los guías. También es relevante mencionar que noté que los danzantes, en general, sentían cierta presión, debido a que algunos no realizaban los pasos y movimientos de forma precisa y coordinada, lo cual generó a que se apoyen en conjunto para obtener un mejor resultado. Incluso, los guías de cada fila se ponían al costado de la persona para poder corregirle y/o enseñarle.

Particularmente ello me hace reflexionar sobre la importancia de trabajar en equipo y el apoyo mutuo que se brindan para superar los desafíos.

Al ser el penúltimo ensayo, todavía no se acababa con la coreografía. Yo en la semana me encontraba muy preocupada, debido a que ésta no estaba terminada. Pero, al observar a los dirigentes, me di con la sorpresa de que ellos estaban tranquilos y que su única preocupación era terminar de conseguir más vestuarios, yanquis y accesorios. Al consultar sobre ello, me dijeron que faltaba para los pequeños y para algunos danzantes. Además, la Sra. Obdulia (presidenta de AHIDA) resaltó que siempre era importante tener todo de más porque al final siempre iban más personas.

Es importante mencionar que antes de comenzar con los ensayos, yo creía que en una semana y dos días se podía tener todo listo y solo para la última semana de ensayo, se realizarían pasadas y pulirían algunos pasos. Sin embargo, esto no fue así por tres eventos que sucedieron en el transcurso: primero, las personas no acudían a los ensayos; segundo, faltaban personas, más hombres que mujeres o ambos; y tercero las personas regresaban después de un tiempo, lo cual generaba a que sean asignados a un nuevo guía, y recuerden y/o aprendan los pasos.

Por otro lado, en este ensayo todavía se siguió incorporando a más personas en la coreografía. Yo quedé sorprendida de la capacidad que tienen las personas que se incorporaron a último momento en este ensayo, ya que no sabían los pasos. Sin embargo, con solo observar al compañero del costado aprendieron los pasos; es decir, al inicio solo se movían por instinto, ya sea solo caminando o saltando, pero luego cuando ya captaron los pasos, lo bailaban. No importaba si se equivocaban en el proceso, la cuestión era que pudieran realizarlo al final del ensayo. Yo podía ver el compromiso que tenían estas personas que se incorporaron a último momento, ya que no dudaron en unirse cuando el profesor mencionó que faltaban personas. Además, que cuando se daba un pequeño descanso, estos

pedían o al profesor o al guía de su fila o al guía en general que les pueda explicar cierto paso.

Finalmente, para este ensayo todos dieron de sí, tanto en la danza, como en el canto y el guapeo. Además, quiero resaltar que hay una hermandad entre todos. Este ensayo se ha sentido como una fiesta, pude notar también el sentimiento y la emoción que tiene cada persona que está danzando, incluso de las personas que están como espectadores. Hasta yo me he sentido emocionada, con cierto sentimiento indescriptible por el momento. Me parece interesante cómo el hecho de preparar la comparsa les da a los participantes y espectadores momentos de alegría y de pertenencia, el cual no solo se puede entender como una celebración en la que todos conectan con sus tradiciones y sus recuerdos, sino también como una forma de unión en la que se evoca la memoria colectiva y los lazos comunitarios. Es importante mencionar que la preparación de la comparsa involucra y genera que la tradición perdure en el tiempo de manera intergeneracional.

- **Octavo día de ensayo**

El último ensayo llegó. Se dio el viernes 15 de marzo. Yo llegué temprano y pude notar que esta vez había pocas personas esperando fuera del complejo. Esta vez no esperamos mucho afuera, el ingreso al lugar fue rápido. Al ingresar al espacio, pude ver que había varias personas adentro y que había una persona que llamaba mucho la atención, el cual era un camarógrafo. Al verlo me resultó conocido, quería acercarme a preguntar quién era, pero no pude debido a que empezó a grabar lo que pasaba en el momento. Incluso, como lo veía ocupado, preferí no interrumpirlo.

En este último ensayo, como nunca había sucedido, el equipo de sonido, la consola y varios micrófonos estaban instalados desde temprano. Por primera vez hubo varios micrófonos instalados, ello se debe a que el marco musical iba a estar presente en el ensayo. Cuando el marco musical llegó al lugar, unos se pusieron a calentar y otros probaron sus

instrumentos. Incluso, los quenistas practicaban a modo de calentamiento las partes que no les salía muy bien, mientras que las señoras que tocaban la tinya se podían de acuerdo cómo iban a coger el instrumento y se tenía que tocar.

Figura 10

Marco musical presente en el último ensayo



Nota. En esta imagen se puede observar al profesor Jhon guiando y dando algunas acotaciones al marco musical.

El profesor, quien se encarga de la coreografía, se acercó a pedir al Sr. Abel que por favor se ordene para que pueda escucharlos tocar toda la canción. En ese proceso, el profesor fue deteniendo a cada momento a los músicos para poder realizar correcciones en cuanto al ritmo y cómo deben de entrar de un momento a otro. Incluso, en ese momento, el profesor mencionó que en cierta parte de la coreografía sería genial si aumentan una canción triste.

El Sr. Abel se sorprendió y se notó visiblemente preocupado, debido a que no habían ensayado ninguna canción triste. Sin embargo, con apoyo de todos, uno de los músicos propuso una canción y la transformó en una canción triste. Al estar todos de acuerdo, el

profesor designó a esta persona a que en su momento él solo toque esa parte, con el fin de que sirva como música de acompañamiento y no se interrumpa cuando la persona hable.

En este ensayo, es importante mencionar que el profesor se demoró mucho en escuchar y corregir a los músicos, y por ese motivo es que inició tarde el ensayo con los danzantes. Mientras todo ello ocurría, el camarógrafo grababa el ensayo. Incluso, grabó cómo el marco musical ensayaba después de que el profesor diera varias observaciones y acotaciones.

Al tener toda la parte del marco musical lista, el profesor convocó a todos los danzantes a que ingresen al espacio y pidió que se ubicaran para iniciar con la coreografía. El profesor inició el ensayo con la música grabada para que dé una vez pueda terminar con la coreografía y se puedan realizar pasadas completas. En el proceso, el profesor para agilizar más las cosas y todos puedan escucharlo, dejó de usar la música y empezó a tararear la canción. Mientras tanto, el camarógrafo siguió grabando, capturando tanto a los danzantes que permanecían parados en su lugar como a los que se movían de su sitio, según las indicaciones del profesor.

Al terminar de tener toda la coreografía, el profesor pidió al marco musical que pudiera unirse al ensayo. Antes de iniciar con ello, yo pensé que tanto el Sr. Abel como el profesor Jhon iban a tomar la batuta de liderazgo para guiar el ensayo en conjunto. Pero, no fue así, ya que el profesor tomó la batuta de guiar a los danzantes como al marco musical.

Figura 11

Danzantes en el último ensayo



Inició el ensayo en conjunto, todo iba a bien hasta que el profesor se dio cuenta que el ritmo que tocaba el marco musical era muy rápido para los danzantes. Él profesor intentó que los danzantes vayan al ritmo del marco musical, pero no se logró y por ello, el profesor paró el ensayo para dar marcaciones y acotaciones a los músicos. En este proceso me di cuenta de que pese a que el profesor no sabe de música, este brinda sus observaciones a través del tarareo y los músicos lo escuchan y tratan de entenderlo. Incluso, le dan propuestas al profesor en cuanto a ciertas entradas.

Al tener todo listo, se volvió a iniciar con el ensayo. En este momento supe quién era la persona que grababa y tomaba fotos: Diego Fernández Stoll. Me sentí emocionada al conocerlo en persona, ya que gracias a los videos que comparte en su cuenta de YouTube¹² pude conocer las presentaciones que realiza el grupo la Comparsa Hijos de Accomarca.

¹² Las presentaciones de la *Comparsa Hijos de Accomarca* se pueden encontrar en la cuenta del Sr. Diego Stoll: @Diegofstoll

Algo que pude notar a partir de la presencia del Sr. Stoll en este último ensayo, fue que los danzantes al ver una cámara bailan con más fuerza, con más ganas, guapean y cantan a todo pulmón. Pero, eso cambia, cuando el Sr. Stoll se mueve y graba a otro lado. En cambio, cuando el Sr. Stoll graba al marco musical, estos se ponen un poco nerviosos, lo cual genera a que cometan pequeños errores.

Al ser consciente de lo que pasa a partir de la presencia del Sr. Stoll, es que me puse a pensar que si los danzantes hubieran sabido que estaba realizando mi tesis sobre ellos y que estaba observando cómo se comportaban, cómo ensayaban, cómo interactuaban, etc., pues lo más probable hubiera sido que se comporten de otra forma. En ese sentido, me atrevería a afirmar que los danzantes se hubieran comportado igual que cuando está el Sr. Stoll.

Por otro lado, esta fue la primera vez que todos los danzantes tenían warakas, los varones tenían la esquila y las mujeres los cascabeles o campanillas. Además, me enteré exactamente, por la explicación del profesor a los danzantes, qué en este año se iba a escenificar la entrega de cuerpos. Ahí me di cuenta de que los danzantes ya tenían conocimientos de ello, por lo mismo que no se les veía perdidos y entendían lo que el profesor decía. Incluso, no se sorprendieron cuando dos personas extras aparecieron para ser partícipes de la escenificación.

Quiero resaltar que en este ensayo recién le dedicaron el tiempo que se debe a la parte de la escenificación. En esa semana se había visto de manera breve dicha parte. El profesor solo llegó a explicar que en la parte de adelante iban a estar dos personas interpretando al premier Aníbal Torres y al alcalde de Accomarca, el Sr. Fernando Ochoa Pomasoncco. Pero, ahora en este último ensayo, se ha visto de manera más detallada lo que cada uno de ellos y los danzantes iban a realizar, y han compartido con todos lo que se dirá mientras se escenifica. Es importante mencionar que el profesor me compartió dicho texto (ver anexo 4).

Durante este ensayo solo se llegó a ensayar bien la coreografía y el marco musical en conjunto. Como el ensayo se extendió hasta muy tarde, varios de los danzantes se retiraron del complejo para ir a sus casas aprovechando que el profesor dio el primer y único descanso. No se hizo como tal un ensayo con la estampa, debido a que no alcanzó el tiempo. Incluso, yo pensé que ya había terminado el ensayo. Sin embargo, la Sra. Obdulia y algunos guías estaban hablando con las personas que participarían en la estampa para ver por dónde irían y lo que más o menos realizarían en la presentación. También resaltaron que habría personas encargadas (guías) de dirigir la estampa el día 31 de marzo.

Para concluir, el profesor convocó a todos nuevamente al espacio para hablar sobre el día de la presentación, específicamente de cómo se iban a organizar para la realización del pasacalle y la presentación en sí. Para ello, mencionó que todos deberían estar a las 8 a.m. en la Plaza San Martín. Pidió además que todos vayan temprano y que no se olviden de traer su DNI para recoger sus vestimentas y poder registrarlos para el ingreso a la Plaza de Acho.

Así mismo, pidió que descansaran, que practiquen la letra de la canción y que siempre estén comunicados con sus guías ante cualquier inconveniente que tengan. Ya para ese momento, ya eran las 12:32 a.m. A esa hora, terminó todo y las personas poco a poco se fueron yendo para sus casas.

Este ensayo se dio sin descanso. Todos estaban agotados, pero más que nada eran los danzantes y los músicos quienes terminaron muy cansados y sedientos. Fue la primera vez que observé que los danzantes tenían sus polos completamente mojados, incluso el sudor seguía corriendo por sus caras o brazos o piernas. En este ensayo todos dieron todo de sí, fue el último esfuerzo antes del día de la presentación.

2.3.3.1.2. Marco musical

- **Cuarto ensayo**

El marco musical tuvo un total de 6 ensayos, de los cuales yo solo he podido asistir al 4to ensayo: el miércoles 13 de marzo. Ello se debe a que cada vez que intentaba hablar con el Sr. Abel sobre el marco musical, él evitaba la conversación o estaba ocupado. Sin embargo, todo cambió cuando el señor tomó la iniciativa, el 12 de marzo, de invitarme a uno de los ensayos del marco musical. Al inicio me sorprendí, debido a que constantemente estuve preguntando dónde y qué días ensayaban, pero tanto a la Sra. Obdulia como los delegados de la comparsa (guías generales) no me daban una respuesta clara.

Precisamente el 12 de marzo, aprovechando que la Sra. Obdulia se encontraba en el ensayo de coreografía, le volví a consultar y es ahí cuando el Sr. Abel se acercó y me invitó a ir al ensayo que tenían. Me emocioné mucho, no lo pensé demasiado y le dije sí iría al ensayo al día siguiente. Recuerdo que ese día hice todo lo posible con mi horario de la semana, con el fin de poder asistir al ensayo tranquila.

Es así que quedamos que iría al ensayo del día 13 de marzo y para ello, el Sr. Abel me mencionó que el ensayo se realizaba en la localidad de Amauta, en el distrito de Ate, en casa de uno de los músicos, y que este empezaba a las 8 p.m. Yo le mencioné que no conocía el lugar, pero que no se preocupara que yo iba a llegar como sea. Teniendo en cuenta ello, el señor me dijo que no había problema si venía a su lugar de trabajo, solo tenía que estar ahí alrededor de las 7:00 p.m. para poder salir para el lugar de ensayo. Para ello, el Sr. Abel me indicó que su lugar de trabajo quedaba cerca del complejo Santa Rosa, aproximadamente a dos o tres cuadras, y que por ello se me iba a ser más fácil llegar. Así mismo, me dijo que nos encontremos por Makro, el cual queda antes del óvalo de Santa Anita. Solo me brindó esa información. Yo estaba un poco asustada, porque no quería perderme pese a que quedaba

cerca al complejo. Incluso, me brindó su número de contacto para poder llamarlo ante cualquier inconveniente.

Llegó el día del ensayo. Salí de mi casa a las 04:40 p.m. para llegar temprano al trabajo del Sr. Abel. Cuando estaba en camino, lo llamé y me informó que se cambió el horario de ensayo y que por eso debía de estar a las 06:00 p.m. Yo me encontraba preocupada, temí no llegar a la hora y que me dejara. Sin embargo, llegué a tiempo al Mall de Santa Anita y le escribí, a eso de las 05:54 p.m., para pedirle que me pasé su ubicación, ya que hasta ese momento solo sabía que tenía que ir hasta Macro. Con la ayuda de un policía y de mi mapa supe qué carro tomar y en qué paradero debía bajarme exactamente.

Cuando llegué, el Sr. Abel me dijo espere un momento, pues andaba alistando y guardando unas cosas. Mientras esperaba, me di cuenta de que el Sr. Abel trabaja con el Sr. Edy, uno de los guías. Incluso, me percaté de que el Sr. Epi, hermano del Sr. Abel, también trabaja en esa avenida. Los tres trabajan como herreros. Yo pensé que los tres irían al ensayo del marco musical, pero no fue así. Al ensayo solo fueron el Sr. Abel y el Sr. Edy, y a nosotros se nos unió una señora, quién apareció del puesto del costado. Ambos señores se dirigieron a la señora como su tía, pero no estoy segura qué tipo de relación tenían, debido a que todos siempre de cariño se dicen primo, prima, tío, tía, etc.

Mientras nos dirigíamos al lugar del ensayo, el Sr. Abel hizo un pequeño desvío para poder recoger a su hermana Sonia, de quien ya hablé en la sección de entrevistas, en el puente Santa Rosa. Esperamos unos 20 minutos aproximadamente. Desde el momento que ella llegó, la atmósfera en el carro cambió. Ello se debe creo yo a que es una persona espontánea, muy alegre y habladora. Desde ese momento, congenié bastante con la Sra. Sonia.

Desde Santa Rosa hasta el lugar del ensayo, conversamos y reímos. En ese proceso y gracias a la pregunta de la Sra. Claudia Gómez Teccsi, la tía del Sr. Abel, es que supe por primera vez que la *Comparsa Hijos de Accomarca* iba a escenificar la entrega de cuerpos. Al

hablar de ello, la señora cambió su estado de ánimo y mencionó que ella perdió a su tío, nunca lo encontraron, ni siquiera saben dónde está su cuerpo. Es ahí, donde el Sr. Abel reaccionó y le preguntó por qué no reclamó, ante lo cual ella mencionó que ni siquiera pudo reclamar porque le dijeron, en esa época, que solo se reclamaba cuando se tenía la partida de defunción. Todo ello la señora lo contó de forma triste, incluso su forma de hablar y el tono cambiaron. Termina diciendo que fue un proceso muy doloroso para ella y su familia. Un contexto de mucho miedo y peligro.

Llegamos a las 7:19 p.m. El lugar de ensayo era una cochera mediana. El Sr. Abel trajo consigo 4 tinyas y otro integrante trajo las quenás hechas de tubo de PVC. Incluso, me sorprendió que haya hecho varias quenás con ese tipo de material. Resulta que tenía varias porque así todos prueban y de acuerdo con eso, el señor tomó nota para que luego pueda arreglarlo. El ensayo inició con el Sr. Abel repartiendo la hoja con la letra de la canción, mientras los demás estaban probando su instrumento para escuchar si sonaba bien. En el caso de la tinya, cuando esta no suena bien se le echa un poco de agua y en caso de la quena, simplemente se le da otra para poder avanzar con el ensayo.

Figura 12

Ensayo del marco musical



Nota. En esta imagen se puede observar a todos los quenistas tocando con su instrumento hecho de tubo de PVC. El señor del lado derecho, que tiene color de pelo plomo oscuro y está cerca a la puerta de fierro, es el guía de los quenistas. Es decir, es la persona quien marca el ritmo en el que deben ir los demás.

Mientras observaba me di cuenta nuevamente que el Sr. Abel es la cabeza del marco musical. Él es quien guía tanto a las personas que cantan como a las personas que tocan la quena. Así mismo, en el grupo de las personas que tocan la quena, hay un guía que constantemente está comunicándose con el Sr. Abel. Es importante mencionar que en este ensayo hay 5 varones que tocan la quena, 2 mujeres que tocan la tinya, uno que toca la esquila, 3 hombres y 2 mujeres que cantan.

Empiezan a realizar una pasada nuevamente. Ahí pude notar cómo en plena ejecución solo con la mirada el Sr. Abel se comunica con el guía de la quena y a la vez este se comunica con el resto de los quenistas a través de la mirada. He quedado sorprendida de la forma tan peculiar de comunicarse. Incluso, pese a que el Sr. Abel es el guía de las personas que cantan, pues él se apoya en su hermana para que se pueda cantar a tal ritmo.

Además, es relevante señalar que también me compartieron la letra de la canción (ver anexo 5). Yo me asombré que haya pasado ello, ya que pensé en algún momento que eran celosos con compartir cierta información como esa. Antes de tomar foto a la hoja, pregunté si podía hacer eso y me dijeron que no había problema. Incluso, le pregunté a la hermana del Sr. Abel si luego me podría ayudar a traducir la letra de la canción que está en quechua en su gran mayoría. La letra de la canción trata sobre la celebración del Carnaval y lo que trae consigo; es decir, alegría, tradiciones y costumbres. Pero, a la vez, visibiliza no solo la tristeza y la nostalgia de la comunidad al perder a alguien repentinamente, sino también el amor que uno siente hacia Accomarca. Incluso, se incentiva a seguir festejando porque nunca se sabe lo que puede pasar.

Otro punto que me parece importantísimo es que todos se apoyan entre sí y saben escuchar al otro. Por ejemplo, los quenistas dan sugerencias y el Sr. Abel lo recepciona y evalúa para ver si puede ir o no. Incluso, escucha la propuesta de todos y ve cómo se debería de tocar, si en todo alto o bajo. Por otro lado, es importante mencionar cómo la letra de la canción acompaña la acción de los danzantes. Es decir, por ejemplo, hay una parte de la letra de la canción que habla de la yunza. En esa parte, los danzantes bailan de forma alegre y se divierten, ya que la yunza es una fiesta.

Antes de terminar con el ensayo, conversé con la Sra. Delfina (63 años), quien es una de las personas que toca la tinya. Ella me comentó que toda su familia siempre participa en la comparsa como danzantes, pero que esta vez su nieto Álvaro, de 17 años, se animó a tocar la quena por primera vez. Me mencionó que estuvo muy emocionado por ser parte del marco musical que ha estado practicando mucho para no equivocarse. Algo que pude notar en el ensayo, es que los quenistas mayores ayudan y absuelven cualquier duda que tenga Álvaro.

Por otra parte, mientras esperaba junto a la Sra. Sonia a que su hermano termine de hablar, las cantantes conversaban sobre la letra de la canción, específicamente de la parte en

donde se menciona al Sr. Florián y a su esposa. Tal como mencioné en la parte de las entrevistas, el Sr. Florián y su esposa fallecieron en un trágico accidente. Por ese motivo, las cantantes mencionaban que se les extraña, porque ellos eran unas personas buenas y muy comprometidas, siempre asistían a los ensayos junto a su hija y su sobrina. Pese a lo sucedido, se alegran de que hayan fallecido juntos porque ellos se querían mucho y eran una linda pareja. Incluso, se pusieron a pensar que si uno de ellos hubiese fallecido, la otra persona hubiera sufrido mucho y lo más probable hubiera sido que quien fallezca se lleve al que se quedaba vivo. Además, resaltaban que se encontraban felices de que el destino haya querido que se vayan juntos porque ellos eran tal para cual, siempre andaban juntos, se comprendían y se amaban mucho.

Para mí ha sido significativo ser parte de este ensayo porque he podido notar que todos los integrantes del marco musical se tratan como familia, incluso yo me he sentido parte de eso. En este ensayo, he podido ver al Sr. Abel de forma diferente, antes creía que era una persona que no hablaba mucho. Pero, me he dado cuenta de que es diferente cuando está con sus paisanos, con su familia, ahí es donde él se convierte en una persona conversadora, alegre y hasta chistosa.

Este ensayo se ha dado de forma amena, lleno de alegría y camaradería entre todos. Incluso, hasta bromeaban en los descansos. Además, este ensayo ha sido muy productivo teniendo en cuenta que ya se estaba cerca al último ensayo de los danzantes y de la presentación.

2.3.3.2. Presentación. La presentación de la *Comparsa Hijos de Accomarca* se realizó el domingo 17 de marzo y consta de dos partes: pasacalles y presentación de la performance. Cabe mencionar que estos componentes como tal no se pueden desligar uno del otro, ya que ambos se conectan e influyen en el puntaje.

2.3.3.2.1. Pasacalle. En el último ensayo de la comparsa (15 de marzo), se avisó a todos que tenían que estar el domingo 17 de marzo en La Plaza San Martín a las 08:00 a.m., a más tardar a las 08:30 a.m., para que vayan alistándose con tranquilidad porque el pasacalle iniciaba, según lo acordado con la Federación de Instituciones de la Provincia de Vilcas Huamán, aproximadamente a las 10:00 a.m. y que Accomarca iba a ser uno de los primeros en desfilar.

Por ese motivo, el domingo 17 de marzo salí de mi casa a las 06:00 a.m., con el fin de llegar a tiempo al lugar acordado. Ese día tuve problemas para llegar a mi destino. Primero, no pude tomar el alimentador del Metropolitano porque habían roto las pistas por donde pasa este y no sabía exactamente por dónde estaba pasando. Segundo, hubo batida en la Panamericana, lo cual generó a que los buses no pararan en el paradero. Me empecé a preocupar porque ya se estaba haciendo tarde, así que por ese motivo tomé un colectivo que me llevé a Alfonso Ugarte. Fue la mejor decisión que tomé, ya que la Plaza San Martín no estaba tan lejos de donde me bajé.

Llegué a las 08:17 a.m. a la Plaza San Martín. Al llegar pude observar que había pocas personas. Yo estaba preocupada porque no encontraba ni a los encargados de la comparsa ni a los comparsistas hasta que pude visualizarlos a un extremo de la plaza. Los identifiqué rápidamente gracias a que algunos de ellos tenían el polo que representa a Accomarca, el cual es de color azul oscuro y anaranjado

Mientras observaba cómo los encargados sacaban y ordenaban los vestuarios, divisé a mi alrededor para saber que otros distritos ya estaban presentes. Pero, no pude distinguirlos

porque no tenían algo que los diferencié del resto, como en el caso de Accomarca (pancarta y polo). Pero, conforme pasaba el tiempo, observé que los demás distritos empezaron a colocar sus pancartas. Recién ahí supe en dónde estaba ubicado tal distrito.

Cuando llegué visualicé que había pocos comparsistas, los cuales se encontraban ayudando a los encargados de la comparsa a sacar y separar los vestuarios e indumentaria, teniendo en cuenta lo que el varón y la mujer usarían. Además, me enteré de que cada guía que conforma la coreografía se encargaba tanto de entregar como pedir a su respectiva fila los vestuarios e indumentarias con el fin de mantener un orden y de que se regrese a los encargados todo lo que se le presta al danzante.

Figura 13

La Comparsa Hijos de Accomarca presentes en la Plaza San Martín



Para las 09:09 am ya había más personas. Todavía casi nadie empezaba a cambiarse de ropa, debido a que el calor era insoportable. Sin embargo, en el caso de las mujeres, por lo menos se estaban trenzando e incluso las que sabían ayudaban a las que no para poder

agilizar las cosas, ya que quedaba poco tiempo para empezar con el pasacalle. Eso es lo que había escuchado decir al profesor Jhon.

Mientras tanto, yo me encontraba conversando con la Sra. Valeria, quien es parte del marco musical, sobre el pasacalle a la vez que le ayudaba a decorar su tinya con cintas de colores representativos de Accomarca (verde, azul, naranja). Le pregunté si sabía en qué orden les tocaba realizar el pasacalle, ante lo cual me dijo que a Accomarca le tocaba estar en el 4° lugar y que los jurados iban a estar en todo momento evaluando cómo es que realizan el pasacalle; es decir, si cantan, bailan y se divierten.

Ya para las 09:36 a.m., todos los participantes que se encontraban en la Plaza empezaron a alistarse, ya que faltaba poco para iniciar con el pasacalle. Observé que algunos de los danzantes empezaron a desesperarse, debido a que sus vestuarios eran o pequeños o grandes. Entonces, tenían que buscar en todas las bolsas la talla y el color que les tocaba.

Por otro lado, a las 10:25 a.m., el profesor convocó a todos para que se junten y dio algunas indicaciones para el pasacalle. Primero, cómo se iban a ubicar (estampa, músicos y danzantes); segundo, con qué canción se iba a iniciar; tercero, enfatizó que nadie debía dejar de cantar ni de bailar, ya que iban a estar los jurados en el pasacalle, y cuarto, pidió que informaran a los demás si llegaban a identificar a los jurados con el fin de que todos sepan, y canten y bailen con ganas. Al tener todo claro, el profesor pidió que se formaran. Para ese momento, ya eran las 10:04 a.m.

Además, mientras el profesor daba esas indicaciones, llegaron más accomarquinos. Esta era la primera vez que los había visto, por lo que supuse que participarían en el pasacalles y/o en la estampa. Destaco ello, ya que anteriormente la Sra. Obdulia me había comentado que siempre venían personas a último momento y que por esa razón siempre tiene vestuarios e indumentaria adicionales para proporcionarles, con el fin de que los jurados no les descuenten puntos en el concurso. Infiero que estas personas vienen a participar a último

momento porque se encuentran ocupados, ya sea por los quehaceres del hogar o por el trabajo, o debido a que viven lejos.

Figura 14

La Comparsa Hijos de Accomarca listos para iniciar con el pasacalle



Antes de iniciar con el pasacalle, fue un desorden total para que cada distrito se ponga en la fila. Algo que noté mientras todos los distritos se acomodaban es que el parque que a un inicio noté grande se volvió pequeño, ya que en ese momento albergaba no solo a muchos ayacuchanos, sino también a transeúntes y turistas que curiosos por lo que estaba pasando, se acercaban a tomar foto y a grabar. Desde mi punto de vista como observadora, el parque se veía de forma colorida y que lo que predominaba era la algarabía.

El pasacalle inició a las 10:56 a.m. El recorrido fue de la Plaza San Martín hasta la Plaza de Acho y para llegar al último punto, se pasó primero por la Av. Nicolás de Piérola, segundo por toda la Av. Abancay, pasamos por el puente Ricardo Palma, después por la Av. 9 de Octubre y luego por Salida Jirón Marañón. Por último, nos detuvimos en Jr. Marañón, cerca de Plaza Veá.

Cuando se inició el pasacalle, Accomarca salió con mucha fuerza y emoción, al igual que los demás distritos. En el transcurso pude observar cómo los accomarquinos disfrutaban de este compartir con el otro, realmente veía cómo se divertían cantando, bailando y gozando. Incluso, hacían bromas mientras realizaban el pasacalle. A mi parecer, eso era una gran manera de incentivar al otro. Además, que en el transcurso del pasacalle siempre tomaban un trago muy típico de ellos (chanka kichanchi), según la Sra. Sonia, para animarse más. Ello también generó que cada integrante de la comparsa se manifestara de manera escénica por medio de la teatralidad en un pasacalle donde el caminar se convierte en un sentido de compartir comunitario. Esto quiere decir que por medio de este accionar se muestra una cohesión social y una algarabía muy presente a través de su vestimenta, canto, guapeo y baile.

Figura 15

Orden en el que se realizó el pasacalle

FEDERACIÓN DE INSTITUCIONES DE LA PROVINCIA DE VILCAS HUAMÁN
Gestión 2024 - 2025

CONCURSO PROVINCIAL DE CARNAVALES
"QUENA DE ORO"
VILCAS HUAMÁN - AYACUCHO

CONCENTRACIÓN: 09:00 A.M.
"PLAZA SAN MARTÍN"

INICIO DE PASACALLE: 10:00 A.M. (HORA EXACTA)

ORDEN DEL PASACALLE:

- 1. CONCEPCIÓN**
- 2. POMACOCHA**
- 3. VISCHONGO**
- 4. ACCOMARCA**
- 5. VILCAS HUAMÁN**
- 6. CARHUANCA**
- 7. SAURAMA**
- 8. PUJAS**
- 9. HUAMBALPA**
- 10. INDEPENDENCIA**

Nota. Adaptado de Concurso Provincial de Carnavales "Quena de oro" Vilcas Huamán, Ayacucho – Orden del pasacalle, de FIPROVIL, 2024a, Facebook

(<https://www.facebook.com/photo?fbid=122127070838205778&set=pcb.122127070904205778>).

Cuando llegamos a la Plaza de Acho ya eran aproximadamente a las 11:49 p.m. Estar ahí fue todo un desorden, ya que eran varios distritos presentes y los vehículos todavía pasaban por Jr. Marañón y algunos otros intentaban a la fuerza pasar por Jr. Castaneta, lo cual generaba un poco de preocupación porque la pista era estrecha y no cabían los comparsistas en general. Afuera de la Plaza de Acho se esperó buen tiempo para que puedan ingresar al lugar. Lo que pude notar es que incluso para ingresar se tenía que hacer una fila de acuerdo al orden asignado por la Federación de Instituciones de la Provincia de Vilcas Huamán (FIPROVIL).

Dicho esto, es relevante mencionar todo lo que la junta directiva de la Asociación Hijos del Distrito de Accomarca realizó para la *Comparsa Hijos de Accomarca*. Menciono ello porque a lo largo de los ensayos y, de manera general, para la presentación, pude escuchar por los guías y observar cómo la junta directiva estuvo muy ocupada, con el fin brindar a los comparsistas la mejor experiencia y a la vez, ver de qué forma se les podía contribuir y apoyar. Por ejemplo, mientras los accomarquinos esperaban para ingresar al lugar, yo me enteré de que la asociación iba a brindar a los comparsistas almuerzo y que para ello, había contado con el apoyo de todos.

Finalmente, lo que destaco de esta comunidad es la constante ayuda y apoyo que se brindan unos a otros. Es por ello que estos actos escénicos ayudan a emerger lazos comunitarios, ya que se requiere de una colaboración mutua, una dinámica integral e identidad comunitaria, lo cual les recuerda a las nuevas generaciones las costumbres e ideas arraigadas de sus ancestros.

2.3.3.2.2. La presentación de la performance¹³. Para comenzar, debo comentar que fue la primera vez que entré a la Plaza de Acho. Por imágenes sabía que era un lugar grande y espacioso, pero no imagine cuán grande sería. Quedé impresionada por el tamaño y la forma como está construida, y también por la capacidad de poder albergar a tantas personas. Nunca había estado en un lugar tan grande como este. Ha sido una linda experiencia poder entrar a la Plaza de Acho a ver el Carnaval de Vilcas Huamán, ya que he podido sentir la energía de todas las personas ahí presentes mientras observaban los conciertos y las presentaciones.

Cuando ingresé al lugar todo era un caos. Ello se debió a que cada comparsa buscaba el sector en dónde le tocaba. En el caso de Accomarca, ellos se ubicaron entre el sector # 13-15. Y, lo que pude notar, es que tanto el público como los comparsistas buscaban de alguna forma u otra sentarse en la sombra, debido al calor tan intenso que había. Ello también causó que haya desorden, ya que dificultó que cada comparsa se ubicara en el sector que le tocaba.

También algo que puede notar es que en la parte de atrás de la Plaza de Acho, los encargados de cada comparsa se organizaban e iban armando lo que se iba a usar para su presentación. Pero, todo dependía del orden en el que iniciaban el concurso.

¹³ En esta sección he usado la guía de observación no participante que realicé (ver anexo 3).

Figura 16

Orden de las presentaciones para el Concurso de Quena de Oro 2024



Nota. Adaptado de Concurso Provincial de Carnavales "Quena de oro" Vilcas Huamán, Ayacucho – Orden del concurso, de FIPROVIL, 2024b, Facebook

(<https://www.facebook.com/photo?fbid=122127070838205778&set=pcb.122127070904205778>).

En esta ocasión, el distrito de Saurama no se presentó y por ello, Accomarca fue el primero en la lista. Ni bien se ingresó a la Plaza de Acho, el Sr. Abel junto con los guías organizaron, separaron y armaron lo que se iba a usar para la presentación. Mientras que otros, se encargaron de bajar el árbol para la yunza del camión.

Según la página de Facebook de FIPROVIL, el concurso iniciaba a las 02:30 p.m. Pero, no fue así. Hubo bastante retraso, especialmente cuando el ganador del año pasado, distrito de Concepción, se demoró en entregar el trofeo. El público incluso empezó a pifiar en conjunto, debido a que querían que el concurso inicie inmediatamente.

A mi parecer, el ganador del año pasado se demoró a propósito, ya que el conductor o maestro de ceremonia desde antes de iniciar con el concierto pedía insistentemente que por favor se acerquen al estrado a hacer entrega del trofeo. Es decir, si no se entregaba el trofeo, el concurso hubiera demorado más en empezar.

Mientras el maestro de ceremonia esperaba que el distrito de Concepción entregue el trofeo, los guías de Accomarca acomodaron sus elementos en el espacio, los cuales eran dos casas, una cruz y varios cajones. Además, pusieron los costales de tunas a un costado. La *Comparsa Hijos de Accomarca* ya estaba lista para salir. Sin embargo, al no haberse entregado el trofeo, los comparsistas empezaron a impacientarse y a desesperarse por tanto reclamo del público. Incluso, desde mi distancia pude sentir la energía recargada que tenía cada comparsista.

Figura 17

La Comparsa Hijos de Accomarca listos para salir a escena



Alrededor de las 03:32 p.m., uno de los conductores mencionó al público que Accomarca ya estaba listo con el fin de tranquilizarlos. A las 03:48 p.m. el marco musical subió al estrado y empezó a probar los micrófonos. Mientras ello pasaba, la comparsa se alistaba y se ponía en orden para poder entrar a escena. Antes de iniciar, el conductor dio información relevante a todo el público respecto a lo que el distrito de Accomarca iba a escenificar en el momento de la presentación. Cuando mencionó ello, supe que cada distrito tenía algo que los caracterizaba, tal como dijo uno de los conductores. Por ejemplo, Accomarca se caracteriza por lo acontecido el 14 de agosto de 1985, hecho ocurrido en el contexto del Conflicto Armado Interno.

A las 03:53 p.m., el conductor da pie para que Accomarca inicie con su presentación. La *Comparsa Hijos de Accomarca* ingresa al espacio con muchas ganas, fuerza, alegría y energía. Ello se puede notar, por ejemplo, cuando las personas que sostienen la pancarta que dice Accomarca ingresan antes de que suene la música. Quedé sorprendida de la cantidad de personas que había, ya que para los ensayos no había tantas personas como en el momento de la presentación, de igual forma cuando hubo el pasacalle. Ciertamente la Sra. Obdulia tenía razón cuando decía que a último momento las personas se integran a la comparsa y que estas normalmente son parte de la estampa o ayudan a los guías en lo que necesiten.

Realmente estuve sorprendida de la capacidad que tiene cada persona que se incorpora a último momento para seguir las indicaciones y acoplarse al resto de comparsistas. Asimismo, resalto la habilidad de aprenderse a último momento los pasos. Menciono ello, ya que desde el lugar donde estaba, podía observar cómo estas personas nuevas intentaban copiar ciertos pasos de los danzantes.

A mi parecer, estos nuevos integrantes ya tenían incorporado ciertos movimientos y pasos, por eso se les hizo fácil de poder seguir a los demás; es decir, usaron su memoria corporal. Con ello me refiero a la capacidad de recordar y realizar acciones de forma

inconsciente, tales como caminar, conducir, danzar, etc. (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2017, p. 9). De hecho, si yo hubiese sido uno de ellos, lo más probable es que hubiese estado muy nerviosa de equivocarme y realizar incorrectamente los pasos, por más que conociera las marcaciones.

Figura 18

Comparsa Hijos de Accomarca presentándose en escena



La presentación de la performance duró un aproximado de 18 minutos y lo clasifiqué en tres ítems: la coreografía, marco musical y escenificación (estampa y mensaje). En la primera parte, los bailarines realizaron figuras en el espacio de presentación, tales como círculo, semi círculo, aspa y flor, mientras se movían danzando. En ella se puede ver un total de 112 danzantes, 56 mujeres y 56 hombres, los cuales estaban divididos en 4 grupos de 14 parejas (azul, rojo, naranja y verde). La segunda parte, estaba dividida por 6 personas que cantaban (4 mujeres y 1 hombre), 6 varones quienes tocaban la quena (tubo de PVC), 3 personas que tocaban la tinya¹⁴ (2 mujeres y un varón) y un varón que tocaba la esquila¹⁵. Ellos estaban ubicados en el escenario que se armó en el espacio de presentación para el carnaval¹⁶.

¹⁴ Es un instrumento de percusión hecho con piel de animal y es similar a un tambor.

¹⁵ Es un instrumento pequeño que se toca agitándolo y se parece a una campanilla. Además, se podría decir que se parece al cencerro que usan las vacas en el cuello.

¹⁶ El espacio formado se asemejaba a un semicírculo, debido a que el escenario, tal como se observa en la imagen, estaba situado en uno de los extremos del espacio circular de la Plaza de Acho.

En cuanto a la tercera parte, la estampa escenificó la cotidianidad desde un inicio en los bordes del semicírculo. Ahí participaron personas de todas las edades, pero sobretodo personas mayores. La estampa estaba dividida por personas que plantaban y cosechaban, por personas que iban con sus animales (burro y caballo), personas encargadas en la realización del almuerzo y chicha de jora, y por personas que se movían en grupo.

Por otro lado, en el mensaje se escenificó la entrega de cuerpos a la mitad de la presentación, esta parte tuvo una duración de casi 3 minutos. Ahí participaron tanto los danzantes como dos personas más, quienes representaban al premier Aníbal Torres y al alcalde de Accomarca, el Sr. Fernando Ochoa Pomasoncco. Pese a la brevedad de la escenificación, el mensaje fue potente.¹⁷

Desde mi punto como observadora he sentido muchas emociones al ver a la *Comparsa Hijos de Accomarca* presentándose, debido a que sentía de alguna forma que yo también era parte de ellos en ese momento. A mí parecer se debe a que los he estado acompañando a lo largo de sus ensayos.

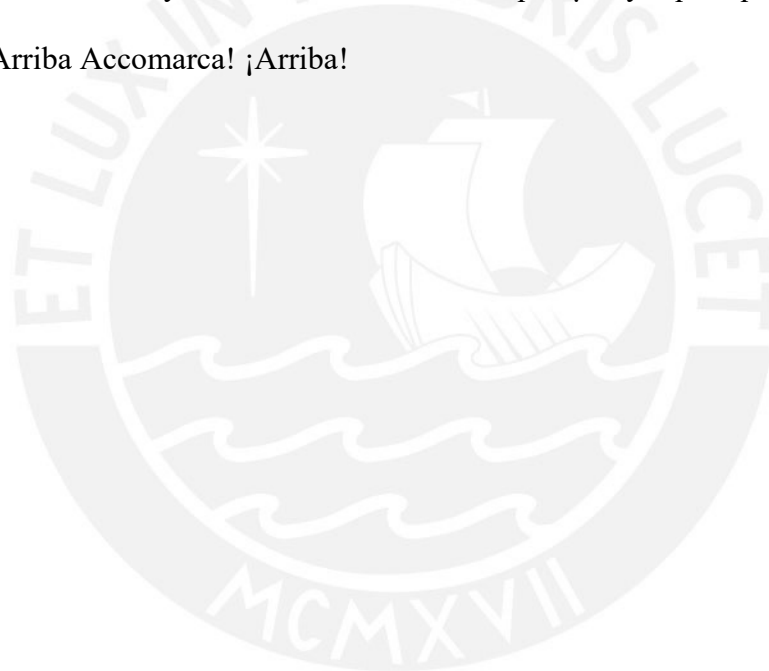
Debo comentar que soy una persona sensible y que por ello cuando realizaron la escenificación de la entrega de cuerpos, yo me sentí profundamente afectada y conmovida al igual que el público. Menciono ello porque en un inicio había mucha emoción, algarabía y ruido, pero para ese momento se tornó en silencio. Incluso, cuando el Sr. Abel mencionó el nombre de algunas personas, el público también respondió “¡presente!”.

Dicho esto, es relevante mencionar que esta ha sido la primera vez que he observado a la *Comparsa Hijos de Accomarca* completa, debido a que los ensayos tanto de danza como del marco musical se han dado por separado. Además, que en el último ensayo, por falta de tiempo, la estampa no pudo practicar ni con el marco musical ni con los danzantes. Tal como mencioné antes, la coreografía (es decir la danza) y la estampa van de la mano de la música, y

¹⁷ El contenido de la performance se analizará con mayor profundidad en el *capítulo 4*.

viceversa. Destaco ello, porque ahora puedo confirmar y afirmar que es cierto, ya que he podido notar que tanto la letra de la canción como la acción que realiza la estampa y los danzantes van de la mano.

Por todo lo mencionado, debo decir que ha sido una gran experiencia haber observado la presentación de la *Comparsa Hijos de Accomarca* y haber visto la evolución que han tenido para esta presentación, ya que han sido horas de esfuerzo, compromiso y dedicación de cada uno de los comparsistas. Tanto ellos como la junta directiva han dado todo de sí para que todo salga de la mejor manera. Así mismo, resaltar que los participantes de la comparsa han dejado su alma, corazón y vida en el escenario. Así que, ¡chayraq!¹⁸, que nos vemos el siguiente año. ¡Arriba Accomarca! ¡Arriba!



¹⁸ Los autores Chalena Vásquez y Abilio Vergara mencionan en su libro “¡Chayraq!: Carnaval ayacuchano” que la palabra *chayraq* significa: “Recién, recientemente, aún, todavía: grito usado en carnavales para dar fuerza y ánimo a la danza y el canto” (1988, p. 384).

Capítulo 3. Lo que hay detrás de la performance *Comparsa Hijos de Accomarca*

Estamos en Guerra y la Guerra es destrucción y es odio, es muerte y es ruina, es crueldad y monstruosidad, porque deja el saldo de hombres muertos por otros hombres; peor aun cuando se trata de seres humanos de un mismo país, que nunca debieron combatirse entre sí y menos destrozarse (Fernández, 1986, p.7).

Lo mencionado líneas arriba es lo que pasó en Perú en la época del Conflicto Armado Interno, lo cual nos dejó cicatrices imborrables y provocó que perdiéramos a muchos compatriotas. Por ello, es importante recordar este suceso doloroso y difícil para no olvidar y que la violencia no vuelva a repetirse en un futuro. Entonces, ¿qué es el Conflicto Armado? Un Conflicto Armado representa un encuentro violento entre dos grupos, el cual genera pérdidas de vidas y graves daños materiales que a la vez generan cambios (Amnistía Internacional, 2023).

Por consiguiente, el Conflicto Armado Interno¹⁹ (1980-2000) fue una época en la que la sociedad peruana sufrió cambios drásticos en diversos ámbitos: político, social, económico y lo cultural. Es decir, la supervivencia se convirtió en una prioridad, lo que generó a que las costumbres y perspectivas sobre diversos temas sociales cambiaran.

Ante la ola de violencia, las comunidades campesinas tomaron como medida la migración hacia otras provincias, lo que originó que se acoplen a otros dialectos y lenguas, así como también una nueva mirada hacia la religiosidad, y la variación de las danzas y la música de sus festividades (*carnavales, comparsas y fiestas*), las cuales realizaban desde tiempo atrás.

¹⁹ En el presente trabajo para dirigirme a ello, utilizaré también lo siguiente: violencia política y periodo de violencia política.

Teniendo en cuenta ello, la presente investigación tiene como uno de sus objetivos analizar el impacto cultural que el Conflicto Armado Interno tuvo en las performances artísticas, en especial de las comunidades ayacuchanas. Para ello, en el presente capítulo explicaré el contexto político e ideológico que se vivió en dicha época y los diferentes bandos que conformaban esta guerra interna: el Gobierno peruano (*Comando Rodrigo Franco, Fuerzas Armadas, Grupo Colina, entre otros*), Sendero Luminoso (PCP-SL) y el MRTA (Movimiento Revolucionario Túpac Amaru). Por otro lado, se abordará el tema de la masacre de Accomarca antes, durante y después de este hecho ocurrido. Finalmente, se verá la importancia de las representaciones artísticas en los carnavales ayacuchanos, ya que estos exponen temas sociales que tienen importancia para las comunidades que la integran.

3.1. La comunidad ayacuchana durante el Conflicto Armado Interno

El Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso (PCP-SL)²⁰ no fue el primero en asentarse en Ayacucho, antes de ellos hubo pequeños grupos y partidos políticos, tales como Movimiento Revolucionario Tupac Amaru (MRTA), Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), Ejército de Liberación Nacional (ELN), etc., que ya promulgaban ideas y prácticas comunistas a los pobladores de la zona. Así mismo, en un inicio, Sendero Luminoso (SL) se diferenció ante la población por realizar acciones que apoyaban la equidad en la educación, en lo político y en lo socioeconómico. Sin embargo, las formas de lograr su objetivo no fueron las más idóneas en pro a la población, ya que querían derrocar al Gobierno peruano de manera violenta sin medir las consecuencias de lo que podría significar para el país.

Para ello, Abimael Guzmán Reynoso (líder de SL) fue catedrático de la Universidad de Huamanga en Ayacucho donde él difundió su ideología a los estudiantes. Guzmán

²⁰ En el presente trabajo para dirigirme a ello, utilizaré también lo siguiente: PCP-SL, grupo subversivo y grupo terrorista.

Reinoso tuvo liderazgo frente al consejo de estudiantes hasta que no volvió a ser elegido, a partir de ese momento se retiró de la universidad e inició su liderazgo con el PCP-SL y así con el tiempo llegar a obtener el poder político del país.

Posteriormente, SL tuvo la aceptación del pueblo, y empezó a tener más seguidores y militantes, pese a que eran violentos en su forma de adoctrinar. Es decir, si el líder o alguna persona de la comunidad se oponía a las órdenes que este grupo subversivo daba, los torturaban y asesinaban como represalia. Según un exsoldado del Ejército peruano, Sendero Luminoso sentenciaba a muerte simplemente si alguien no aceptaba su ideología. (Boesten & Gavilán, 2023, p. 145).

Por otro lado, el Gobierno peruano no se percataba de las organizaciones terroristas que se estaban creando y difundiendo en las provincias más pobres y lejanas de la capital, como Ayacucho. Por ello, cuando empezó a notarse la presencia de SL, el Gobierno peruano decidió actuar creando grupos paramilitares con el objetivo de eliminar a toda persona que sea sospechosa de ser militante senderista o que comparta ideologías terroristas.

3.1.1. Reacción del gobierno peruano ante el terrorismo en Ayacucho

Ante la situación que se vivía en Ayacucho y tras la fuerte presencia que tenía el grupo terrorista Sendero Luminoso en diversas provincias del Perú, es que el gobierno comenzó a organizarse con el fin de contrarrestar el terrorismo que el país padecía.

Durante el segundo gobierno de Fernando Belaunde Terry (1980-1985) se tomaron acciones muy básicas para contrarrestar el terrorismo que estaba surgiendo. Esto se debe a que en ese presente gobierno no se le daba la debida importancia a las necesidades de las comunidades más alejadas y pobres del país para neutralizar la subversión. El *Informe Final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) menciona que:

[...] Fernando Belaúnde se mostró reticente a convocar a las FF.AA. para el combate contrasubversivo. Se ha argumentado con razón que esta reticencia

provino en parte de la amarga experiencia del golpe militar de 1968, que terminó con su primer gobierno (2003, p. 29).

Belaunde no confiaba plenamente en las Fuerzas Armadas (FF.AA.) para combatir la subversión, ya que tenía temor y creía que podrían destituirlo nuevamente de su cargo (1968). Lo que hizo fue solo enviar a las Fuerzas Policiales, sin tener en cuenta que ellos no tenían el entrenamiento adecuado para estos casos. Tal como lo señala el sociólogo y experto en geopolítica Francisco Loayza, la policía, por un lado, carecía de preparación necesaria para enfrentarse a Sendero Luminoso y menos para enfrentarlos militarmente (1992, p. 27). Y, por otro lado, las FF.AA. tampoco tenían estrategias claras de inteligencia para combatir la violencia que provocó el terrorismo, así lo afirma el historiador Latinoamericano Charles Walker, en el libro *Perros y Promos: Memoria, violencia y afecto en el Perú posconflicto*: no contaban con la preparación idónea para la guerra (Boesten & Gavilán, 2023, p.13).

Pese a lo mencionado, el 22 de agosto de 1982 hubo un ataque al puesto policial de Vilcashuamán, cuando un grupo armado de Sendero Luminoso asaltó y bombardeó el edificio durante toda la noche. Esta ofensiva tuvo como resultado la muerte de siete policías y varios heridos, siendo el ataque más grave y significativo que sufrió el puesto ese año a comparación de los ataques que sucedieron el 31 de marzo y 25 de julio. Ello se debe a que tanto el local municipal como el puesto policial quedaron completamente destruidos. Al día siguiente, la prensa nacional llegó a Vilcashuamán junto con el Ministro del Interior José Gagliardi Schiaffino, el general de la Guardia Civil Humberto Catre, jefe de esta división, y el presidente Fernando Belaunde, quien lideraba la comitiva. Belaunde consultó a la población sobre la instalación de una "base de sinchis para proteger a la población". Finalmente, en 1983, se instaló una base militar en Vilcashuamán (CVR, 2003, pp.34-35).

En ese momento, Belaunde comprendió que no se trataba de simples grupos guerrilleros, sino de una organización terrorista con estrategias militares, políticas, ideales

sociales que habían trabajado y desarrollado una fuerte presencia en las provincias ayacuchanas de Víctor Fajardo, Vilcashuamán, entre otros. La poca experiencia del gobierno en tratar estos casos hizo que no controlaran a las autoridades enviadas y estos se aprovechaban del poder que tenían.

Los testimonios de los pobladores en el informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación manifiestan que las mujeres fueron las más afectadas y agraviadas por los militares, porque eran constantemente violadas y ni siquiera estos se hacían cargo de los embarazos que se daban en condiciones insalubres (2003, p. 35- 37). La comunidad de alguna forma u otra aprendió a adaptarse y a convivir con esta situación en la que cada uno se unía, según la conveniencia y las circunstancias del momento, ya sea al bando de las FF.AA. o SL. Es importante recalcar que Sendero Luminoso actuaba de manera coercitiva casi obligando a la población a integrar sus lineamientos y doctrinas, con la necesidad de tener más aliados que las Fuerzas Armadas. Se puede decir que los pobladores le tenían miedo a los senderistas ante la violencia política que se estaba dando en el país en ese momento.

Por otro lado, entró en la escena política el aún joven Alan García Pérez, quien por interés propio y del partido aprista fue a la ciudad de Huamanga en Ayacucho. En agosto de 1983, García se trasladó a Huamanga para conocer de primera mano la situación regional, y escuchó numerosos testimonios de abusos perpetrados por las fuerzas del orden en el contexto del conflicto armado interno (CVR, 2003, p.36). En lo personal, creo que no se trataba solo de un interés por combatir el terrorismo en Ayacucho, si no que todo esto pudo ser parte de una estrategia del partido aprista para lograr tener mayor aceptación en los pueblos alejados y lograr la mayor cantidad de votos.

García fue elegido por el Partido Aprista Peruano (PAP) como candidato para postular a la presidencia del Perú, en 1985, y utilizó a la prensa para hacerse conocido y promulgar sus ideales para combatir el terror en el país. Su enfoque no incluía una estrategia

contrasubversiva militar, sino ir por un lado más pacífico y que la población no siga viviendo la situación de estar sometido a violencia contra su integridad física, psicológica y sexual por parte de Sendero Luminoso y del gobierno belaudista.

Por otra parte, Alan García - en su primer gobierno- afrontó la responsabilidad de dirigir un país que estaba en medio de una crisis. Él enfrentó una cruda realidad caracterizada por el desgobierno, vacíos políticos y económicos, corrupción y una depresión social, lo que hizo imposible abordar todas las problemáticas existentes. Sin embargo, en términos generales, el PAP trató de mantener una relación más estrecha con la policía y evitó involucrarse en asuntos puramente militares. Así, las Fuerzas Armadas, por su cuenta y basándose en la experiencia adquirida durante el conflicto, redefinieron su estrategia contrasubversiva hacia el final del período, logrando algunas mejoras en comparación con la anterior (CVR, 2003, p.33). De esta manera se entienden las decisiones militares que se dieron en esa época, ya que las FF.AA., al actuar de manera independiente a las decisiones políticas, no pensaban en la tranquilidad ni en los intereses de las comunidades y habitantes de los lugares más afectados por el conflicto armado.

Así mismo, en 1986, el gobierno aprista realizó cambios en las Fuerzas Policiales para enfrentar al terrorismo, pero eso provocó que el PCP-SL sea más agresivo en sus ataques. Esto, a su vez, generó que este grupo subversivo desestabilice a dicho gobierno, con el fin de llegar al poder. La postura frente al gobierno del PAP se resumía en la decisión de atacarlo y provocarlo para «despojarlo de su fachada progresista» y forzarlo a revelar su «naturaleza represiva», según Abimael Guzmán. Esta estrategia se concretó en un acuerdo de la dirección senderista para «inducir al genocidio al APRA», sin importar las bajas en sus propias filas. Siguiendo estos lineamientos, atacaban al PAP mediante asesinatos de militantes y atentados terroristas contra instalaciones del partido y del Estado. También aumentaron sus ataques contra la Marina de Guerra con la intención de provocar una respuesta genocida (CVR, 2003,

p.42). El gobierno y el partido aprista recibían por parte de PCP-SL ataques para provocarlos y de esa manera crear en la población inseguridad, miedo y una mala imagen del PAP, la policía y las Fuerzas Armadas. Por otro lado, Sendero Luminoso aprovechó la riña y la reorganización de las Fuerzas Armadas para atacar, generando una desestabilidad política, económica y social, con el propósito de tomar poder y liderazgo de algunas provincias como Ayacucho.

Posteriormente, Alan García creó el "Comando Rodrigo Franco" (CRF) con la finalidad de perseguir, amedrentar y eliminar a terroristas e incluso a sospechosos, pero el presidente no comunicó a la población sobre la existencia de este grupo paramilitar y en consecuencia, este comando se le vinculó al Partido Aprista, al Ministerio del Interior – a cargo de Agustín Mantilla- y a las fuerzas policiales de muchos crímenes y acciones de amedrentamiento en diversos puntos del país (CVR, 2003, p. 53-54). Las acciones de emergencia que se tomaron en dicho escenario no justifican las muertes de personas inocentes que ni siquiera entendían o estaban informados de lo que estaba ocurriendo.

3.1.2. La resistencia ayacuchana: defensa frente a la violencia terrorista y militar

El conflicto armado llevó a los pobladores ayacuchanos a preocuparse en su propia supervivencia; es decir, resistir ante los constantes ataques terroristas y militares que día a día las comunidades sufrían. Los pobladores vivían en una encrucijada, a favor o en contra de los dos bandos (SL o militares), según la conveniencia del momento. Ambos bandos se aprovechaban del poder coactivo que tenían sobre los campesinos. Por su parte, PCP-SL imponía sus ideales políticos; mientras, por el otro, los militares buscaban obtener beneficios propios.

Esto último ocasionó, de una u otra forma, que las comunidades ayacuchanas se unieran a Sendero Luminoso, ya que en un inicio ayudaban a repartir equitativamente las tierras y los alimentos. Además, la educación se convirtió en el único medio de movilidad

social en una sociedad excluyente y centralista (Aroni, 2006, p. 266), y por esta idea se crearon las famosas “*escuelas populares*”²¹, las cuales utilizaban como un mecanismo para adoctrinar y conseguir más adeptos.

Los campesinos aceptaron las prácticas subversivas porque la organización les ofrecía una mejora en el desarrollo de las comunidades, tales como en el área académica, económica, social, etc. Pero, de esa forma también se valían de la aprobación de los pobladores para llegar al liderazgo y poco a poco llegar al poder de más provincias en Ayacucho, y así expandirse por todo el Perú. “El discurso senderista de igualdad era lo que más atraía a la gente «seremos iguales, tierras grandes y chicas se nivelarían»” (CVR, 2003, p. 33). Sendero Luminoso también se aprovechaba de la falta de educación, la necesidad y el miedo, ya que ellos, a comparación del gobierno, no solo lo demostraban con palabras, sino también con hechos, tales como la tortura y el asesinato, y eso los volvía más creíbles ante los pobladores ayacuchanos.

El PCP-SL utilizaba estrategias para atraer a sus filas militantes a los campesinos, pero sobre todo a los jóvenes, que incluso eran más fáciles de convencer. Entre los testimonios de ellos, se tiene lo siguiente:

[...] nos explicaban que nuestros abuelos han muerto arando la tierra, que esta política, que todos no queremos morir así; entonces, debemos agarrar las armas para cambiar al sistema de gobierno. Entonces al ver eso, al escuchar eso, no solamente yo, sino varios, en ese momento nos incorporamos. La campaña en ese tiempo era de un mes, entonces, creo que me gustó mucho esa política, me enrolé en el partido, y a los tres meses hice mi carta para [incorporarme a la

²¹ En dichas escuelas los profesores eran los encargados de adoctrinar y capacitar a través de sus clases a los alumnos que asistían a ella. Estas se daban por grupos de 15 personas.

fuerza] principal, definiéndome para toda mi vida en la revolución. Así me incorporé en el PCP (Manrique, 2007, p.41).

Esta cita resalta el discurso que SL utilizó para llamar la atención de los jóvenes para que formen parte de sus filas. A través de la dura realidad que vivieron sus antepasados es que se visibiliza la injusticia y la explotación que sus familiares vivieron por generaciones, todo ello logró convencer a los jóvenes de que la única forma de que no se repita era mediante la lucha armada.

Sin embargo, Sendero Luminoso empezó a contradecirse con sus acciones porque las comunidades les daban libertad para realizar acciones para la organización de las tareas o ciertas necesidades básicas. Ellos se aprovechaban y se quedaban con lo mejor, pero nadie reclamaba al respecto por temor a las represalias y quien lo hiciese, recibía un castigo fuerte.

Sendero convence a los jóvenes con el discurso de que ellos van a reinar y a llegar al poder, y los pobres y ricos van a ser iguales. Pero el discurso de igualdad resultaba contradictorio, ya que los líderes de SL eran los primeros que se servían los mejores platos de comida, se quedaban con los mejores animales, los mejores bienes que arrasaban de los comercios (Manrique, 2007, p. 42).

Entonces, la idea de igualdad que predicaba el PCP-SL no se aplicaba en el día a día, ya que los líderes de este grupo subversivo eran los primeros en beneficiarse con los mejores insumos. Esto resalta y visibiliza la contradicción, tal como menciona el testimonio, entre el discurso de igualdad que impartían y las acciones de los líderes, lo cual muestra la falta de coherencia y discrepancia dentro del PCP-SL.

Sin embargo, al tiempo, el gobierno había entrado a las comunidades ayacuchanas implantando bases militares con la justificación de que se encargarían de la seguridad de los ciudadanos y de eliminar el terrorismo, pero eso no fue así, ya que la realidad era otra. En realidad, los militares se aprovechaban del poder que tenían, ya que no había un control

constante por parte del gobierno hacia ellos, lo que resultó en la violencia y asesinato de cientos de inocentes. Muchos de los pobladores eran víctimas de las circunstancias dadas. Esto se puede visibilizar en el testimonio que brinda la campesina y viuda Teodora Vivanco Mendoza a la Comisión de la Verdad sobre el accionar de los militares:

Las señoras preguntaron por sus esposos y ellos [los sobrevivientes] respondieron «ya no busquen, ya lo mataron a todos, a algunos lo mató con bala y a otros lo quemaron, y las chicas han sido violadas por el camino, lo violaron hasta que llegue su mes (la declarante hace relación con el sangrado de la menstruación)» [...] Contaron a la declarante que a su esposo «lo maltrataron, lo cortaron la rodilla y él suplicaba llorando papacito eso no me hagas». Cuando estaba suplicando, le cortaron sus brazos y piernas, lo hicieron pedazos (Citado en Aroni, 2006, p. 275).

Este testimonio evidencia el acto inhumano que cometieron los militares contra los pobladores, en especial contra las mujeres, quienes eran las más vulneradas en dicho contexto. Así mismo, el hecho de que los pobladores fueran torturados, asesinados a punta de bala y quemados visibiliza la deshumanización a la que fueron sometidos por parte de los militares, quienes tenían la obligación de cuidar y proteger a la ciudadanía.

Entonces, tanto el PCP-SL como el Gobierno peruano cometieron atrocidades y muchas violaciones contra los derechos humanos. Además de esto, las estrategias de los gobiernos que sucedieron en dicho periodo no dieron resultados, ya que lo correcto hubiera sido proponer plan de acciones en contra del terrorismo para que se respete la vida de la ciudadanía, y que permitan legalmente reconocer y juzgar a las personas que estaban dentro de las organizaciones subversivas. Además, hubiera sido necesario preparar a las Fuerzas Armadas para este tipo de acontecimientos y dar un seguimiento constante a las acciones que

las Fuerzas del Orden (FF.OO.) efectuaban en las bases militares que se crearon y establecieron en las provincias y/o comunidades.

Finalmente, es importante destacar que los pobladores ayacuchanos tenían una visión negativa sobre las Fuerzas Armadas, debido a las acciones y abusos que estas cometieron. Esto generó cambios significativos en la vida cotidiana de los ayacuchanos. Este sentir se vio reflejado en lo teatral, las danzas, la música, la teatralidad, entre otros, dentro de los carnavales ayacuchanos.

3.2. La importancia de las representaciones artísticas: carnavales ayacuchanos

El Carnaval ayacuchano es una fiesta – ritual que con el paso del tiempo se ha adaptado al contexto mencionado. Las comunidades ayacuchanas realizan sus propios carnavales y a través de un concurso, se decide qué distritos van a representar a cada provincia en el carnaval principal, conocido como Carnaval ayacuchano o Carnaval Vencedores de Ayacucho, el cual se celebra en el mes de marzo de cada año en Lima. Por ejemplo, la *performance* *Comparsa Hijos de Accomarca* se presenta en el marco del Carnaval Vilcas Huamán, también conocido como Carnaval Vilquino, la cual está incluida dentro del Carnaval ayacuchano.

En este carnaval hay elementos como la feria de comidas, cerveza, invitados especiales, música en vivo y el concurso de comparsas que presenta cada provincia, que no lo hacen necesariamente por el dinero del premio, sino por mantener sus costumbres, el honor, la devoción y la fe hacia sus santos, y la necesidad de manifestar su gratitud por medio de estas performances. En palabras del Sr. Florián Palacios, “nosotros no participamos por la plata, sino que siempre es estar con nuestras costumbres, que no desaparezca nuestras costumbres, nuestras tradiciones que nos han dejado nuestros padres, abuelos y eso nosotros seguimos que hemos venido de la sierra” (comunicación personal, 27/05/2023). Este testimonio refuerza la idea de la identidad de los pobladores ayacuchanos, ya que trae al

presente sus tradiciones logrando compartir intergeneracionalmente y a la vez generando cohesión social.

En el siguiente subcapítulo se abordará sobre la teatralidad y lo que implica las performances que se realizan en el marco del Carnaval ayacuchano, para lo cual explicaré la evolución que se ha dado de los elementos teatrales, tales como: la interpretación, la danza, la representación de la vida cotidiana, la música, el uso de máscaras, la indumentaria, etc.

3.2.1. La teatralidad en las performances ayacuchanas en los carnavales

En mi papel como observadora e investigadora, he podido notar una gran presencia de teatralidad no solo en el pasacalle que realizan, sino también en sus danzas y escenificaciones. Por ese motivo, es relevante abordar y profundizar sobre la teatralidad presente en dicha festividad, tanto antes, durante y después de los 80's.

Entonces, ¿Qué es la teatralidad? Es un discurso que prioriza la creación y percepción visual del entorno, en donde como *práctica social*, por un lado, es una manera de comportamiento en la que las personas, de forma consciente o inconsciente, actúan como si estuvieran en una obra de teatro (modos de vestir, posición en el espacio escénico, gestos, uso de la voz, etc.) Y, por el otro, como *construcción cultural*, es un sistema de códigos de ciertos grupos sociales que define cómo perciben el mundo y cómo se representan a sí mismos en el ámbito social (Villegas, 2005, p.18).

El vínculo del mundo andino con el arte se enlaza con la espiritualidad y experiencias de una comunidad, lo cual deriva en festividades y momentos en el cual los pobladores necesitan validar entre ellos su sentir. Tal vez ellos no hagan arte conscientemente, pero sí lo utilizan como una herramienta para expresar sus emociones sociales. Sobre ello, Renzo Aroni menciona: “Hay comparsas que empatizan más su vínculo con su tierra, prácticas rituales que otras comunidades que fueron afectadas totalmente por el Conflicto Armado Interno” (comunicación personal, 10/06/2023).

En ese sentido, a través de esta festividad, los performers codifican su percepción del mundo, la forma en la que se ven inmersos y son percibidos por otros, lo cual les otorga cohesión a su experiencia cultural, tal como lo señala el teórico e investigador del teatro Latinoamericano Juan Villegas (2005): un “conjunto de teatralidades que caracterizan una determinada sociedad” (p. 18). Teniendo en cuenta ello, la teatralidad por tanto cobra especial relevancia en las performances que se realizan en el Carnaval Ayacuchano, así como en las fiestas patronales, ya que las personas que participan en ellas no solo cumplen un rol, sino que también usan una vestimenta específica (trajes tradicionales), tocan y cantan un tipo de música, realizan un tipo de danza típica, etc. Todo ello refleja su cultura y su pertenencia a un grupo social, lo cual genera que se reafirme su identidad.

El concepto de teatralidad en estas performances viene de llevar estas comparsas a un estado extracotidiano, ya que es un día en el cual las personas crean lazos y se relacionan de diversas formas en donde está permitido expresar o hablar de cualquier tema o circunstancia. Por tanto, es relevante mencionar lo que implica estar en un periodo de carnaval y sobre ello, el filósofo e historiador Mijail Bajtín señala que el carnaval es una festividad en donde se transgreden las normas y las leyes impuestas por la sociedad, y lo único que prima son las *leyes de la libertad*. Es decir, las jerarquías sociales se desdibujan en periodos de carnavales, lo cual genera una liberación temporal que permite a las personas expresarse e interactuar libremente (1974, pp. 12, 13, 15).

En las fiestas andinas es muy claro ver cómo diversas disciplinas artísticas se integran para crear una experiencia única en las fiestas patronales. Sobre ello, la musicóloga Chalena Vásquez y el antropólogo Abilio Vergara desarrollan el concepto de *arte total*, el cual desde mi punto de vista está muy presente en la cultura andina, ya que en ella las diferentes áreas artísticas confluyen entre sí:

Cada área se presenta desarrollando lenguajes específicos en interrelación y dependencia el uno del otro. [...] 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).

Las danzas ayacuchanas que se presentan en est-os carnavales no se separan una de la otra, sino que son un conjunto integral. Tal es así que no solo se puede apreciar danza y música en las presentaciones, sino que también en ella se incorporan momentos en los cuales hay escenificaciones o pequeñas escenas que hacen alusión a temas específicos. Estos momentos, por lo general, suelen ser reclamos irónicos frente a las injusticias que sus antecesores pasaron o los sentires que tienen como comunidad. Por tanto, la teatralidad en las danzas está muy presente, ya que integran elementos escénicos que van más allá del baile y la música. Es decir, no se limita solamente a movimientos coreográficos y a la parte musical, sino que incluye aspectos propios del teatro, tales como expresiones, gestualidad, el uso de vestuario, escenografía, etc.

Por otro lado, actualmente, se puede ver que el carnaval ayacuchano utiliza, comparte y visibiliza acontecimientos específicos o un sentir colectivo, reclamos de injusticias que suceden en la sociedad, etc. Sin embargo, ello no quiere decir que solo aborden dichas temáticas, sino que pueden abordar temas religiosos, sobre sus ancestros o la naturaleza. Sobre ello, el director escénico e investigador Rodrigo Benza señala lo siguiente:

A lo largo del territorio andino existen manifestaciones escénicas que comparten una serie de características que nos permiten agruparlas bajo la categoría de teatralidad andina. En general, estas manifestaciones son producto del encuentro entre formas escénicas y rituales prehispánicos, y

aquellas formas y rituales traídos por los españoles. [...] las manifestaciones de teatralidad andina se presentan principalmente en el contexto de las fiestas religiosas en las que se desarrollan diversos niveles de performatividad y en la que el actor-danzante enmascarado es una presencia casi obligada (Benza, 2017, pp. 4612-4613).

A partir de ello, puedo afirmar que la teatralidad andina forma parte de las manifestaciones escénicas, las cuales se dan por la confluencia de las formas escénicas y de las influencias prehispánicas y españolas. Entonces, en las fiestas religiosas y carnavales se visibilizan diferentes niveles de performatividad, ya que desarrollan elementos rituales y escénicos. Tal como menciona Benza, existe una variedad de manifestaciones, de las cuales mencionaré las que considero importantes.

Por ejemplo, en el Carnaval ayacuchano, una de las manifestaciones que encuentro es el duelo entre danzantes. Los varones se dan latigazos en la pierna usando la *waraka* (látigo) como una forma de prueba de valentía. En ello, se puede observar una teatralidad marcada, ya que se puede contemplar el sentido teatral a través de la gestualidad y de movimientos corporales, no solo en la persona quien va a realizar el acto de golpear, sino también de la persona quien lo recibe. Los actantes que están en escena tienen una forma de interpretación exagerada e instintiva, para que la gran audiencia que asiste note y perciba la corporalidad que proponen. En cambio, en el caso de las mujeres su forma de enfrentamiento es agarrándose de la cintura y forcejeando con el fin de tumbar a su oponente al suelo. La presencia escénica en este duelo establece un sentido teatral en donde cada movimiento y gesto contribuye a la representación dramática. Cabe destacar que esta práctica de duelo era percibida como un acto subversivo por las fuerzas policiales, debido a que era visto como una evocación de un enfrentamiento armado y por este motivo es que se dejó de hacerlo con el fin

de que no se tomen medidas contra los pobladores participantes (Vásquez & Vergara, 1988, p.262).

Por otra parte, representar la vida cotidiana es otra de las características que encuentro, ya que en ella se visibiliza el quehacer y la cotidianidad de arrieros y campesinos. Una de las formas para identificar a estas personas es porque llevan todas sus cosas consigo mismo; es decir, que cuando se sitúan en un lugar se les puede ver con animales, sus ollas, cucharones, cómo preparan sus comidas, etc. Entonces, en ello se visibiliza el sentido teatral porque en la escenificación, como parte de su performance, no solo simulan que realizan largas caminatas, sino también aparentan como si estuvieran acampando en el camino en donde muestran lo que realizan en su cotidianidad. Es importante mencionar que incluso en dicha simulación, antes, mataban animales, pero esa costumbre dejó de realizarse debido a que las fuerzas policiales acusaban a la persona que realizaba tal accionar como un acto subversivo (Vásquez & Vergara, 1988, p.262).

Otra característica muy importante, que menciona el creador escénico e investigador Rodrigo Benza (2017) en la cita, es el uso de la máscara. Usarla te permite transformar tu identidad en otra, generando que el actor-danzante no solo adopte un dominio gestual y corporal, sino que asuma la personalidad del personaje a quien representa. Entonces, la teatralidad está presente en el uso de la máscara, ya que esa transformación realza la manifestación dramática del personaje. Nuevamente es importante señalar que por precaución, en los años 80's, se prohibió el uso de la máscara en el carnaval, ya que como se menciona en el libro *¡Chayraq!: Carnaval Ayacucho* de la musicóloga investigadora Chalena Vásquez y el antropólogo ayacuchano Abilio Vergara: “detrás de una máscara puede ocultarse un terrorista” (1988, p.258).

Por todo lo mencionado, puedo decir que el carnaval ayacuchano deriva de las manifestaciones religiosas de la época colonial. Sin embargo, algunas de estas variedades de

manifestaciones religiosas, tal como lo he mencionado, evolucionaron debido al Conflicto Armado Interno (1980-2000), ya que las fuerzas policiales no caían en cuenta de que dicho accionar de los pobladores, que participaban en el carnaval, era parte de representar su cultura y costumbres, y no un acto subversivo como tal.

A consecuencia de todo ello, los movimientos corporales han cambiado, al igual que los vestuarios por los nuevos materiales y diseños que se van creando. Como muestra de ello, las máscaras que se utilizaban en algunas de las performances se dejaron de usar, debido a que en los años ochenta el gobierno prohibió ocultar el rostro en cualquier contexto porque se les podía acusar de senderista, lo cual llevó a que los danzantes se pintaran las caras simulando una máscara y finalmente quitaron ese elemento por completo. Esto es una muestra clara de la represión que el gobierno ejercía sobre las comunidades, sus tradiciones y costumbres, y la manera en la que ellos optaban por buscar soluciones hasta última instancia que los ha llevado a ser creativos en la manera de expresarse, ya sea en la danza, la música y cualquier tipo de arte.

3.2.2. La música testimonial en las danzas ayacuchanas

La danza y la música son elementos escénicos que van de la mano en este tipo de festividades, porque se complementan por medio del ritmo y la necesidad de transmitir lo que con palabras no se puede. Incluso, en algún momento, se puede llegar a un estado de catarsis, el cual lleva a la liberación de emociones y recuerdos que permitan al individuo comunicar una verdad absoluta. Por otro lado, las letras de las canciones son un elemento externo que se introduce para potenciar la performance que se realiza en el carnaval ayacuchano. Es importante resaltar que la música testimonial tiene un papel muy importante en la performance *Comparsa Hijos de Accomarca*, ya que reflejan sus vivencias en el contenido musical y las letras, en donde se puede percibir la emocionalidad, el mensaje y todo lo que mueve en la comunidad accomarquina.

En ese sentido, las canciones testimoniales son relevantes porque comunican los sentires y las vivencias de una comunidad. Es decir, a través de la música se puede visibilizar las condiciones de vida y sucesos de una comunidad en sus diversos contextos:

Sin embargo, en la última década se ha introducido una canción testimonial que en diferentes grados de elaboración presenta, directa o subliminalmente, un diagnóstico de las condiciones de la vida y los efectos de la coyuntura política actual. [...] los alcances del mensaje que contiene: Constatación de pobreza; queja por la situación anterior; crítica a ricos y autoridades; testimonio de violencia; detección de causas: pobreza y/o violencia; condena de agentes causales; proyecto alternativo contestatario (Vásquez & Figueroa, 1988, pp.120-121).

Se puede ver que las canciones y musicalidad, fueron cambiando por la situación del Conflicto Armado Interno, está ya no expresaba letras hacia sus deidades²² en pro de mejorar la tierra o la felicidad que sentían en su vida cotidiana, si no que ahora reclamaban todas las injusticias, violencias y maltratos que vivieron en aquella época, incluso las tonalidades de las canciones fueron más agudas expresando y denotando sus penas, miedos y tristezas que sentían. En aquella época era muy difícil dar una opinión abierta sobre el Conflicto Armado Interno, así mismo dejaron de lado sus instrumentos y vestuarios que usaban para los carnavales con el fin de ocuparse en aprender a defenderse con armas y sobrellevar la violencia que producían ambos bandos (SL y FF.AA.).

Entonces, la música andina es relevante en la comunidad ayacuchana y en el resto de las comunidades quechua hablantes, ya que no solo crea conocimiento, sino también transmite historias, experiencias, vivencias y sentires a través del lenguaje oral en las performances. Ello genera a que la comunidad prefiera más los elementos auditivos, visuales

²² Con *deidades* me refiero con entes divinos que derivan de las costumbres andinas y la religión católica.

y kinestéticos, conectándose al mismo tiempo con la práctica de la danza y la música (R. Aroni, comunicación personal, 10/06/2023). Ello es relevante porque resalta la capacidad de la música como medio para poder transmitir y preservar el pasado haciendo uso de las vivencias y sentires de una comunidad.²³ Además, desde mi punto de vista, lo que menciona Aroni está relacionado con las practicas artísticas, las cuales se direccionan hacia lo multisensorial porque los performer logran trabajar en toda su sensorialidad humana a través de la música, la danza y el teatro. Ello genera que se fortalezca la identidad cultural y la cohesión social dentro de una comunidad.

Por otro lado, es importante mencionar que para las víctimas y sus familiares la canción testimonial puede considerarse simbólicamente una especie de medicina, la cual tiene como propósito poder expresar y encontrar, en la medida de lo posible, una mejor forma de sobrellevar y canalizar lo vivenciado en dicho contexto para poder afrontarlo (Larios, 2019, p. 11). Ello se puede entender como una forma de restauración, ya que los sobrevivientes por medio de la canción testimonial buscan de forma orgánica sanar las heridas que les dejó la violencia política, restableciendo así el sentido de comunidad y la cohesión social. De esa forma, la música testimonial en las performances ayacuchanas actúa no solo como una expresión artística, sino también como herramienta crucial para la memoria colectiva. Sobre esto último, la abogada Katherine Larios (2019) menciona que dicha música tiene un componente político porque permite a las víctimas recordar y no olvidar lo acontecido en dicho contexto, lo cual se puede entender como un proceso donde las narrativas compartidas deben de ser recordadas tanto por las víctimas como las futuras generaciones para que sirva como cimiento para las acciones futuras dentro de una comunidad (p. 13).

²³ Entonces, como señala la historiadora Cynthia Milton, el arte es un dispositivo importante porque puede ser una de las pocas formas en la que el individuo puede comunicar y expresar el pasado (2018, p. 19).

Así mismo, los autores Chalena Vásquez y Abilio Vergara mencionan en su libro *¡Chayraq!: Carnaval ayacuchano* la letra de la canción llamada “Huamanguino”, el cual es traducida del quechua al castellano por el poeta y compositor ayacuchano Ranulfo Fuentes:

I

¡Un huamanguino ha desaparecido!

¿a qué hora?

a eso de la media noche

de su casa.

a la hora del mejor sueño

lo han sacado y lo han raptado

II

Cuando gritaba al ser golpeado

su madre clamaba llorando

amarrando férreamente sus manos

lo llevaron

vendando sus ojos

lo llevaron arrastrando

III

Meses y años han pasado

¿dónde estará?

acaso dentro de los pedregales

volviéndose tierra.

o en medio de las espinas

ya brotando como las hierbas

(FUGA) IV

Ya volverá, ya llegará
como la lluvia para el cultivo
para hacer germinar la semilla
como el sol del amanecer,
que hará florecer a las flores (Vásquez & Vergara, 1988, p.182).

De manera general, esta letra de la canción visibiliza de forma clara y precisa lo que vivieron y sintieron muchos padres a causa de la desaparición forzada de sus hijos en la época del Conflicto Armado Interno. Ahora bien, es importante mencionar que pese a que no se sabe en qué año se creó dicha canción, lo que sí se sabe por la descripción que brinda el libro es que ello va dirigido a las fuerzas militares y policiales (Vásquez & Vergara, 1988, p.182), al cual los denomino *agentes*.

Teniendo en cuenta ello, pasará a analizar las cuatro estrofas de la canción *Huamanguino*. La primera estrofa inicia (“*¡Un huamanguino ha desaparecido!*”) con un tono de alarma y sorpresa, ya que visibiliza la conmoción y la gravedad del acto de desaparición cometida por las fuerzas militares y policiales. Además, lo siguiente que se menciona sobre la hora en la que ha sucedido la desaparición forzosa (“*a eso de la media noche*”) muestra como estos agentes, quienes se encargan supuestamente de cuidar y velar por los derechos de los pobladores, accionan sistemáticamente, debido a que ingresan a la casa de la víctima en el momento más vulnerable (“*a la hora del mejor sueño*”) en la que una persona se puede encontrar, que es cuando uno se encuentra descansando. Incluso, al mencionar que “*lo han sacado y lo han raptado*” muestra no solo el abuso de poder con el que accionaban dichos agentes, sino también la cruda realidad que se vivía en dicho contexto, ya que dichos agentes invaden y sacan a la víctima contra su voluntad de su hogar.

La segunda estrofa pone en relieve el sufrimiento de una madre (“*su madre clamaba llorando*”), quien impotente no sabe qué hacer ante el accionar violento (“*cuando gritaba al*

ser golpeado” y *“amarrado férreamente sus manos”*) al que fue sometido su hijo en manos de los agentes. Así mismo, el hecho de que la víctima sea tratado de esa forma, es decir *golpeado, atado, vendado sus ojos y arrastrado*, visibiliza la falta de respeto hacia sus derechos humanos y el trato inhumano que ejercen dichos agentes.

En cuanto a la tercera estrofa puedo decir que existe una incertidumbre en cuanto al paradero del desaparecido (*“Meses y años han pasado”*), ya que visibiliza la larga espera de los familiares de la víctima para saber dónde se encuentra. Además, cuando se menciona *“¿dónde estará?”* da a entender que existe un ápice de esperanza en los familiares de la víctima de saber dónde se encuentra, ya sea que este vivo o muerto. Sin embargo, luego al mencionarse *“acaso dentro de los pedregales”* y *“o en medio de las espinas”* da a entender que los familiares caen en cuenta de que su ser querido ha sido asesinado y abandonado en un *pedregal* o en medio de las *plantas*. Ello quiere decir que si el cuerpo se encuentra en ese lugar es probable que éste se esté descomponiendo hasta que se convierta en tierra (*“volviéndose tierra.”*) o renazca en otra vida (*“ya brotando como las hierbas”*).

Por último, la cuarta estrofa denota que a pesar del tiempo (*“como la lluvia para el cultivo”* y *“como el sol del amanecer”*) mantienen la esperanza (*“Ya volverá, ya llegará”*) de que se les haga justicia por la desaparición y asesinato de su familiar o que incluso se llegue a encontrar sus cuerpos para una sepultura digna (*“que hará florecer a las flores”*).

Por todo lo mencionado, afirmo que la canción testimonial sirve no solo para compartir con el resto el sentir propio y de una comunidad como una forma de recordar los hechos pasados, sino también para protestar, reclamar y denunciar los acontecimientos sucedidos en el contexto del Conflicto Armado Interno. Así mismo, tal como ya he mencionado en líneas arriba, ayuda a los sobrevivientes a procesar y sanar las heridas del pasado con el fin de fortalecer la resiliencia; es decir, tomar el pasado doloroso para encontrar formas positivas de sobrellevarlo en comunidad.

3.3. El caso accomarquino: violencia política y reconciliación social

Accomarca fue uno de los lugares, dentro de Ayacucho, más afectados por el Conflicto Armado Interno, debido a que allí el PCP- SL implantó “comités populares” para atraer y transmitir sus ideales políticos a los pobladores. Por ese motivo, el Estado peruano envió a las Fuerzas del Orden a que se situen dentro de dicho distrito con el fin de detener y/o aniquilar a todo elemento terrorista que existía. De esa forma, empezó una de las peores situaciones que afrontó Accomarca como comunidad, sin saber cómo actuar frente a esta crisis.

3.3.1. Situación de violencia en Accomarca

La situación en Accomarca se tornó cada día más peligrosa para los pobladores, debido a que se dieron muchas muertes, cometidas tanto por parte de PCP-SL como por las Fuerzas del Orden, antes de la masacre de Accomarca. Uno de los primeros atentados fue perpetrado por Sendero Luminoso hacia los líderes y autoridades locales, dado que no quisieron unirse ni darles el poder para que tomen decisiones políticas dentro de la provincia. Por ese motivo, este grupo subversivo dio la orden de aniquilamiento, sembrando y creando miedo en la comunidad local y obligándolos, de alguna manera, a unirse a la lucha armada contra el gobierno.

Todo ello demuestra el verdadero propósito que Sendero Luminoso tenía con la población, lo cual se corrobora en el uso de la violencia y el terror que empezaron a utilizar para conseguir más seguidores y militares, con la finalidad de que obtengan el poder político. Según la Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003), en Accomarca, las autoridades locales que un principio fueron permitidas por Sendero Luminoso como una forma de estrategia para engañar a los militares de la base de Vilcashuamán, más tarde fueron asesinadas (1982) porque se resistieron a renunciar al cargo que tenían. En esa misma línea, con la destitución de estos, Sendero Luminoso empezó a utilizar las escuelas como su

principal medio para adoctrinar y reclutar militantes (CVR, 2003, p.155). Esto visibiliza no solo la crueldad con la que Sendero Luminoso actuaba para obtener el control, sino también la importancia que le daban a las escuelas para obtener más adeptos y así compartir su ideología.

Entonces, a partir de estos atentados por parte de los senderistas es que el Gobierno decide enviar al Ejército para corroborar e investigar sobre las acciones terroristas que se estaban suscitando en Accomarca, por ello tomaron acciones drásticas en la comunidad al ver la grave situación que se vivía. “Sendero Luminoso se había convertido en un enemigo invisible que las fuerzas del orden no podían identificar, lo que resultaba en acciones arbitrarias contra el conjunto de los habitantes, que eran culpabilizados por asociación” (CVR, 2003, p. 156). Esta cita visibiliza la forma cómo Sendero Luminoso operaba clandestinamente en Accomarca, lo que generaba a que los militares no identificaran exactamente quién eran parte de este grupo subversivo. Por consiguiente, los militares tomaron y efectuaron medidas drásticas contra los pobladores accomarquinos, lo cual causó que sean asociados como senderistas.

Esta situación, en general, agravó el clima de miedo que sentía la comunidad, generando a que estén atrapados entre dos frentes: por un lado, la violencia drástica a la cual eran sometidos por parte de Sendero Luminoso y por el otro, la represión y actuar violento que sufrían a manos de los militares. Por todo lo mencionado, es necesario afirmar que en el camino hacia la eliminación del terrorismo hubo crímenes hacia personas inocentes, que lo único que hacían en ese contexto era sobrevivir como podían, según sus posibilidades. El Ejército y las Fuerzas del Orden cometieron crímenes de lesa humanidad, los cuales siguen sin esclarecerse. Sobre ello, el sobreviviente Eleodoro Teccsi cuenta que a su tía la quemaron estando con 8 meses de embarazo y también a todos sus hijos mayores, pese a que una de ellas había escapado (comunicación personal, 06/08/2023).

Teniendo en cuenta lo expuesto, es relevante mencionar detalladamente el hecho que cambió radicalmente la vida de los pobladores accomarquinos a consecuencia de las acciones arbitrarias que cometieron los militares, quienes atentaron contra los derechos humanos de los pobladores de la peor manera porque no identificaban exactamente quién era parte del grupo subversivo. Tal como mencioné en el capítulo 2, la Sra. Claudia Gómez Teccsi cuenta sobre la pérdida de su tío y el proceso doloroso que ella y su familia enfrentaron, ya que nunca se encontró el cuerpo (comunicación personal, 13/03/2023).

En la presente investigación, es necesario exponer exactamente cómo el ejército peruano ingresó a la comunidad y accionó violentamente contra los pobladores, dado que el antropólogo ayacuchano Renzo Aroni afirmara en la entrevista que le realicé lo siguiente: “Ellos quieren hacer todo esos detalles porque hay una conexión física con ese trauma que quedó” (comunicación personal, 10/06/2023). Por ese motivo, es importante contar paso a paso cómo ocurrieron los hechos de la masacre de Accomarca:

A las 6:30 de la mañana aproximadamente del 14 de agosto, el SubTeniente Telmo Hurtado y los integrantes de su patrulla llegaron a la Quebrada de Huancayoc y Lloqllapampa, donde se levantaban algunas chozas precarias que se utilizaban para alojar a los campesinos durante la cosecha del maíz que se daba en esta zona. La patrulla ingresó por varios frentes realizando disparos de arma de fuego con el supuesto fin de evitar la fuga de los pobladores. Una vez que tomaron control del lugar, procedieron a buscar choza por choza a los pobladores con el fin de conducirlos hasta una pampa donde se llevaría a cabo una reunión.

[...] todos los pobladores fueron reunidos en la zona conocida como Hatunpampa. En este lugar, los hombres y las mujeres fueron separados, siendo los hombres sometidos a maltratos y golpeados con la culata de los

fusiles. Seguidamente, las mujeres habrían sido arrastradas hasta una chacra que los testigos identifican porque había un árbol de molle, donde habrían sido violadas sexualmente. Alrededor de las once de la mañana todas las personas reunidas en Hatunpampa (50 personas aproximadamente) fueron llevadas por los militares a la casa de César Gamboa de la Cruz, que se encontraba ubicado en el sector de Apuspata, a una distancia de 300 metros. En este lugar, un grupo de mujeres y niños fueron introducidos en la cocina [...] y el grupo más grande de personas en una casa de adobe [...]. 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 ellas. 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 (CVR, 2003, pp. 159-160).

Lo antes mencionado visibiliza de forma detalla el accionar brutal e inhumano de los militares, a quienes no les importó acabar con la vida de los pobladores, incluso menores de edad, bajo el pretexto de combatir a los senderistas. Además, señala de forma directa al SubTeniente Telmo Hurtado como uno de los principales responsables de la masacre de Accomarca, debido a que se encontraba a cargo del operativo²⁴. Cabe mencionar que Hurtado

²⁴ Con ello me refiero al *plan operativo "Huancayoc"*, el cual tiene que ver con capturar y/o destruir a toda persona o elemento subversivo en la Quebrada de Huancayoc, en Accomarca. Según el Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, las personas quienes participaron de este plan fueron el General de Brigada EP Wilfredo Mori, el Teniente Coronel de Infantería EP Carlos Medina Delgado, quien convocó al Jefe de la Base Contraguerrillas de Vilcashuamán Helber Gálvez Fernández (Capitán de Infantería) y al Jefe de la Compañía Lince José William Zapata (Mayor de infantería), quien tenía a su cargo tanto al Teniente de Artillería Juan

justificó su accionar asegurando que era correcto lo que había hecho, ya que no se podía confiar en las personas de dicha comunidad, independientemente si eran mujeres, ancianos o niños, debido a que no se sabía con exactitud si habían infiltrados y/o si eran adoctrinados desde que eran niños (CVR, 2003, pp. 162-163).

Este acontecimiento fue el punto climático de la violencia interna en Ayacucho, lo cual derivó a que los sobrevivientes accomarquinos migraran a otras provincias y/o sectores de Lima, al igual que otros compueblanos. En esta lucha armada inevitablemente morirían personas inocentes, debido a que los militares accionaban de la forma que querían. Es decir, no realizaban una investigación adecuada y no sabían cómo actuar para saber con exactitud quién era o no subversivo, lo cual no solo causó terror y miedo en los pobladores a partir de su accionar, sino también desplazamientos forzosos. Por consiguiente, creo que si los militares hubiesen hecho lo opuesto, lo más probable es que se hubiese reducido la mayor cantidad de muertes, aunque ello no es justificación para accionar de la forma que lo hicieron.

3.3.2. Reacciones ante la masacre de Accomarca: soluciones y defensa de la comunidad

A partir de los asesinatos, masacres masivas y atentados que se dieron en Accomarca, los pobladores migraron principalmente a Lima en busca de protección para poder sobrevivir y a la vez conseguir una mejor calidad de vida, tanto para ellos mismos como para sus descendientes. Así mismo, la mayoría de los sobrevivientes accomarquinos, a consecuencia de lo acontecido, se quedaron sin familiares y tuvieron que comenzar “desde cero, una nueva vida” dejando atrás su comunidad, sus raíces, sus costumbres y sus recuerdos, tratando de

Manuel Rodón (Lince 6) y al SubTeniente Telmo Hurtado Hurtado (Lince 7). Estos últimos junto con la Patrulla “Tigre” – Base Contraaguerrillas de Vilcashuamán (a cargo del SubTeniente Eduardo Castañeda Castillo) y la Patrulla “Lobo” - Base Contraaguerrillas de San Pedro de Hualla (a cargo del Teniente de Infantería Luis Armando Robles Nunura) fueron las patrullas que iban a realizar la intervención en la Quebrada. Siendo estas dos patrullas designadas por el Teniente Coronel de Infantería Ricardo Sotero Navarro, quien era Jefe Político Militar de las provincias de Vilcashuamán, Cangallo y Víctor Fajardo. Y, las patrullas Lince fueron designados por el Mayor de Infantería José William Zapata. Entonces, Lince 6 era el que se encargaba de estar en la parte alta de la Quebrada y Lince 7 en la parte baja, y ambos tenían la misión de eliminar una “escuela popular” en dicho lugar. En tanto, las otras dos patrullas tenían la labor de bloquear las rutas de escape (CVR, 2003, pp.157-158).

superar el miedo y la pérdida de sus seres queridos. Tal es el caso de la sobreviviente Teófila Ochoa, quien tenía 13 años cuando ocurrió la masacre de Accomarca:

Amanecí en ese huaico, temblando de frío y miedo, no quería ir Llocclapampa 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. [...] Yo quería encontrar a mi mamá, la identifiqué por su ropa y su manta. Ella tenía en su espalda a mi 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. 55-56).

Su testimonio evidencia la brutalidad con la que accionaron los militares, lo que generó la destrucción de su unidad familiar y dejó una herida imborrable en ella. La pérdida de sus seres queridos no solo le dejó un profundo trauma y dolor, sino también causó que cambie su percepción del lugar. Por ejemplo, el testimonio de la Sra. Teófila da entender que Accomarca no solo ya no era un lugar seguro en dicho contexto, ya que no se sabía exactamente cuándo los militares iban a regresar, sino también evidencia que ya no le era familiar porque su madre y sus hermanos ya no estaban presentes. No tenía a nadie.

En esa misma línea, Tania Pariona Tarqui²⁵ señala en su libro *Cayara, ¿es posible el camino a la reconciliación?* que algunos de los pobladores de su comunidad le han

²⁵ Tania Pariona menciona que nació en Cayara, provincia de Víctor Fajardo, en Ayacucho. Pero, que con su familia se desplazó a Huamanga a consecuencia de la violencia política en los años 80's.

mencionado lo siguiente: “No quiero regresar más porque es un espacio de mucho dolor, mucha tristeza. No quiero saber más porque de ahí salí mal, de ahí salí sin padre y sin madre, sin familia” (2022, p. 37). Esto visibiliza el dolor y sufrimiento con el que carga la persona, ya que al decir *no quiero regresar* o *no quiero saber más* evidencia que la pérdida de su ser querido los ha marcado de por vida. Ello ha generado a que asocien su comunidad con recuerdos negativos. Por otro lado, es importante mencionar que lo que menciona Pariona me hizo recordar a la pregunta que le hice al Sr. Florián Palacios cuando lo entrevisté: ¿qué extraña de Ayacucho?, ante lo cual me mencionó:

no extraño Ayacucho, sino que como accomarquino bueno voy a mi pueblo, a veces una vez, a veces dos veces al año, porque más anterior no iba, último regresé después de 20 años, de ahí ya en el año 2000 y de ahí siempre voy, como ya compré mi casita allá, tengo terrenitos que estoy recuperando y siempre voy (comunicación personal, 27/05/2023).

Su testimonio me da a entender que pese a que ya no tiene a su padre vivo, de alguna forma se ha reconciliado con su comunidad, ya que se ha permitido regresar después de mucho tiempo a Accomarca, mientras que algunos pobladores han evitado hacer ello por el mismo dolor y secuelas que les dejó lo vivenciado en 1985. Incluso, ha encontrado motivos para poder regresar y rehacer su vida en la comunidad, ello se visibiliza cuando menciona que *tiene una casa y está recuperando sus terrenos*. Esto se puede entender como una forma de sanación, y de recuperar y encontrar un sentido de pertenencia nuevamente, y a la vez la necesidad de estar conectado con sus costumbres y tradiciones.

Sin embargo, pese a que ya ha pasado bastante tiempo de lo acontecido, para el Sr. Florián todavía le era difícil hablar de lo sucedido:

Es algo difícil de explicar porque a veces no pensaba llegar a ese punto porque para mí es algo triste. Es muy fuerte para mí. Posiblemente es para todos y

hasta ahora me siento mal porque las heridas están abiertas. Mientras que haya esta injusticia acá en el Perú, la verdad me siento mal (comunicación personal, 27/05/2023).

Esto quiere decir que pese a que ha encontrado una forma de reconciliarse con su comunidad, todavía las heridas, el dolor y la tristeza siguen presentes. Así mismo, el hecho de que las injusticias continúen hace que su sufrimiento persista pese a que ya ha pasado mucho tiempo porque los culpables de la masacre de Accomarca todavía siguen libres e incluso ocupan altos puesto dentro del congreso, tal como me lo señaló el Sr. Florián cuando lo entrevisté²⁶. El tiempo no necesariamente cura todo y elimina el dolor que uno siente, sino que puede ayudar de alguna forma a tratar de sobrellevarlo con el fin de encontrar una nueva forma de convivir con el pasado.

Las personas que brindaron este tipo de testimonios en ese contexto aún eran niños o adolescentes que lograron escapar de la muerte. Son ellos quienes recuerdan exactamente todo lo que se vivió en la masacre de Accomarca, incluso muchos vieron la manera tan brutal en la que los militares mataron a sus padres y/o familiares en frente de ellos. Y, en consecuencia, muchos de los sobrevivientes se desplazaron forzosamente a otras comunidades y provincias del país, principalmente a Lima. Entonces, al llegar a la capital se chocaron con una realidad diferente a lo que creían, ya que el mercado laboral exigía estudios profesionales y ellos solo podían ejercer oficios primarios, tales como empleadas del hogar, chofer, trabajos de carpintería, cocineros, jardineros, entre otros.

Por tanto, a partir de esta migración masiva se generaron dos consecuencias importantes: (1) la sobrepoblación en la capital, la cual desencadenó en una inestabilidad laboral y económica que se visibilizó de forma progresiva, y (2) la interculturalidad, que se

²⁶ Esto que señalo tiene que ver con algo denominado tercera muerte (es decir, *muerte simbólica*). De Vivanco da a entender que este tipo de muerte se da por la exclusión de los pobladores accomarquinos sobrevivientes con respecto a la justicia transicional (2018, p.130), el cual tiene que ver con las medidas que el Estado toma para reconocer a las víctimas y generar una reconciliación.

formó por la necesidad de compartir vivencias, tradiciones y costumbres entre los pobladores ayacuchanos y los limeños. Es importante mencionar que los sobrevivientes junto a sus familiares integraron a la Asociación Hijos del Distrito de Accomarca (AHIDA), la cual fue creada en 1970 y es considerada la institución matriz de los accomarquinos en Lima. En dicha asociación se realizaban reuniones sociales por la necesidad de expresar y desfogar sus emociones, algo que lograron hacer por medio de los carnavales y fiestas patronales. Además, dentro de este contexto los pobladores comparten recuerdos y transmiten a las nuevas generaciones sus costumbres, sus danzas, su música, dialectos y lenguas oriundas.

En conclusión, la AHIDA es para los inmigrantes accomarquinos un espacio seguro²⁷, ya que no solo les ayudó adaptarse al nuevo entorno, sino también que les permitió preservar y compartir sus costumbres y tradiciones. A la vez, dicha asociación facilitó que en comunidad compartan sus sentires y vivencias con el propósito de que juntos, como un solo bloque, puedan buscar justicia y sobrellevar el dolor profundo presente en cada una de las víctimas. En ese sentido, esta idea está ligada con la memoria, promovida por la AHIDA, la cual permite que las experiencias dadas en comunidad perduren, resuenen y fortalezcan el sentido de pertenencia e identidad.

El siguiente capítulo está dedicado enteramente a analizar la creación y evolución de la *performance Comparsa Hijos de Accomarca* en el contexto de los carnavales y festividades ayacuchanas, centrando la investigación en el marco musical, la escenificación y la coreografía de las diversas versiones de la performance, tales como *la masacre de Accomarca, el juicio de Accomarca y la entrega de cuerpos de Accomarca*.

²⁷ Según el artista escénico Marcelo Bossio, un espacio consiste en proporcionar a las personas un ambiente amable que les de seguridad tanto psicológica como emocionalmente (2021, p. 9). Esto quiere decir que un espacio seguro promueve la resiliencia porque permite a las personas, en especial a las víctimas de la violencia política, a sentirse apoyados y reconfortados en comunidad por el mismo hecho de que les ayuda a procesar experiencias dolorosas y traumáticas.

Capítulo 4. Arte y memoria cultural: performance *Comparsa Hijos de Accomarca*

Ayacucho es manifestación, una manera de manifestar es carnavales (comunicación personal, 14 de marzo de 2024).

Esta afirmación visibiliza cómo a través del arte y la cultura se puede expresar y comunicar los sentires y vivencias de una comunidad, lo cual se puede entender como una forma de resistencia, reclamo, lucha y búsqueda de justicia. Ello quiere decir que los carnavales no solo son una festividad llena de color, alegría y vida que sirve para reafirmar su identidad cultural y recordar su historia, sino también que es un vehículo de memoria en donde por medio de la música, danza y performance se comunica y manifiesta actos de profunda significación social y política. Según el antropólogo brasileño Roberto da Matta, el carnaval o fiesta patronal son clasificadas como rituales comunitarios en donde se reúnen los pobladores para celebrar y enfocarse en este acontecimiento en la que destacan sus tradiciones, costumbres y creencias (2002, pp. 55-56).

Por otro lado, es relevante mencionar que en diferentes momentos de la historia en la evolución del ser humano, se observó una necesidad por plasmar el presente de diferentes formas artísticas. Por ejemplo, en la época de las cavernas los individuos plasmaban su presente por medio de pinturas rupestres y en la época del renacimiento los reyes contrataban artistas plásticos para que plasmaran sus rostros, cuerpos y acciones de su vida cotidiana. Ahora bien, en la época del terrorismo en el Perú se plasmó ese presente por medio de los periódicos, fotografías, videos, grabaciones de audio, las cuales ayudaron a difundir los acontecimientos dados de manera masiva. En ese sentido, se ve que el arte es un canal entre la memoria de las vivencias y un hecho pasado o acontecimiento dado.

En esta investigación se toma el caso de la performance *Comparsa Hijos de Accomarca*, la cual se creó como una reacción de la comunidad ayacuchana ante la masacre ocurrida en Accomarca que se dio dentro del Conflicto Armado Interno. En este último

capítulo, se abordará y analizarán las diferentes perspectivas de lo que significa memoria a través del arte por medio de la performance ya mencionada y en sus diferentes versiones: *la masacre de Accomarca (2011)*, *el juicio de Accomarca (2016)* y *la entrega de cuerpos de Accomarca (2024)*.

4.1. La performance Comparsa Hijos de Accomarca como medio de manifestación y protesta

Desde los años 70's ocurrió una de las mayores migraciones de Ayacucho hacia la capital a consecuencia de la falta de recursos en el entorno educativo, económico, salud y principalmente por la violencia política, debido a ello es que se crean asociaciones que acogen a los ayacuchanos en Lima. Una de ella es la Asociación Hijos del Distrito de Accomarca (AHIDA), la cual busca no solo mantener las costumbres y tradiciones culturales, sino también que permite reforzar la identidad de los ayacuchanos, principalmente la de los accomarquinos.

En agosto de 1985, el distrito de Accomarca sufrió uno de los peores acontecimientos donde fueron asesinados 69 pobladores (mujeres, ancianos y niños). A consecuencia de lo sucedido, la AHIDA presentó por primera vez en Lima dentro del marco del Carnaval ayacuchano la representación de *la masacre de Accomarca (2011)* y años después, la representación *del juicio de Accomarca (2016)* y la *entrega de cuerpo (2024)*, en donde se usaron diversos elementos y lenguajes escénicos como las canciones testimoniales, las escenificaciones y danzas que aludían a sus acciones cotidianas. De esta manera, los pobladores manifiestan y protestaban ante el atropello que cometieron las Fuerzas del Orden, el acto del poder judicial al denegar la denuncia del caso y que el Estado no realizó la entrega de todos los cuerpos a sus familiares.

Ahora bien, se abordará el contenido de las performances del 2011, 2016 y 2024²⁸ teniendo en cuenta los tres elementos que estas contienen: (1) la escenificación (estampa y escenificación del mensaje), (2) la coreografía y (3) el marco musical.

4.1.1. Masacre de Accomarca (2011): primera versión de la performance

Los sobrevivientes del pueblo accomarquino decidieron realizar una representación sobre la masacre de Accomarca (2011), la cual se caracteriza por ser testimonial y performático, direccionada hacia una crítica social. Ello tiene como objetivo no solo mantener viva la memoria de lo acontecido y de las víctimas, sino también manifestar lo sucedido y buscar justicia para Accomarca.

En el 2011, por primera vez, se presentó la performance de la masacre de Accomarca en el concurso de Quena de Oro en el 2011 organizado por la Federación de Instituciones de la Provincia de Vilcas Huamán (FIPROVIL), el cual se realiza en el marco del carnaval ayacuchano. El distrito de Accomarca ganó el concurso ese año, lo cual le permitió representar a la provincia de Vilcas Huamán en el carnaval “Vencedores de Ayacucho 2011”, donde se recreó nuevamente *la masacre de Accomarca*. La buena acogida del público, mediante aplausos y elogios, motivó a mejorar, perfeccionar y repetir la escenificación en los años siguientes (Aroni, 2015, p.131).

Teniendo en cuenta ello, pasaré a analizar el video que grabó el accomarquino Dayle Janampa²⁹ en el año 2014, en el concurso Quena de Oro 2014 que se realizó en la Plaza de Acho, en donde se puede observar la ejecución de toda la coreografía por parte de los pobladores accomarquinos.

²⁸ Profundizaré con mayor detalle la presentación de la performance *Comparsa Hijos de Accomarca* del 2024, ya que tuve la oportunidad de observar su presentación.

²⁹ Video de la presentación de la *Comparsa Hijos de Accomarca en el 2014*: <https://www.youtube.com/watch?v=gHfvn8QY-ec>

4.1.1.1. Escenificación: estampa y mensaje. En este subcapítulo dedicaré un espacio a *la estampa*, en la cual se aborda la representación cotidiana de los pobladores accomarquinos. Así mismo, se abordará también *el mensaje*, en el cual se realiza la representación del tema central, que es la masacre que sucedió en Accomarca en 1985.

El ingreso de los pobladores que participan en la performance de *la masacre de Accomarca* es muy colorida y se puede observar que el grupo de personas que participan en la estampa están primeros en la fila de ingreso al espacio escénico. Sin embargo, ese primer grupo consta de un orden: (1) personas que tienen la pancarta de Accomarca, (2) tres personas tienen cada uno la bandera del Perú, (3) cuatro personas con algunos instrumentos musicales, tales como el bombo, el violón y la flauta, y (4) personas que traen consigo chala, ollas, pico y barreta, y personas vestidas de animales (burro y corderitos) y plantas (como el cactus). Es importante mencionar que alrededor del espacio de presentación ya está instalada una casa y una simulación de una chacra para que puedan plantar la chala.

En esa misma línea, algo que he podido notar al observar la grabación de la performance es que en la estampa participan personas de diferentes edades. Ello puede entenderse como una representación intergeneracional, ya que hacen participe a las nuevas generaciones, sean hijos y/o nietos, con el fin de que conozcan y aprendan sobre su cultura y tradición. Así, las prácticas de recreación de la vida cotidiana, tales como cocinar, arar, pastar, etc., se convierten no solo en un vehículo de transmisión de vivencias y costumbres, sino también en un mecanismo que mantiene viva la memoria colectiva y a la vez refuerza su identidad cultural.

Entonces, la identidad cultural es importante porque crea un vínculo entre los pobladores y mantiene vivas las tradiciones y costumbres. Esto genera que haya una continuidad, en donde el pasado, presente y futuro convergen en el tiempo, permitiendo que las nuevas generaciones conozcan y reconozcan sus raíces. Según Olga Molano, “el concepto

de identidad cultural encierra un sentido de pertenencia a un grupo social con el cual se comparten rasgos culturales, como costumbres, valores y creencias” (2007, p. 73). Esto quiere decir que el carnaval ayacuchano es un evento cultural que permitirá construir un futuro en el que se refuerce la identidad accomarquina y al mismo tiempo converge con la memoria accomarquina para permitir un desarrollo en la sociedad.

Ahora bien, cuando el grupo de la estampa sale, inmediatamente, los integrantes que la conforman proceden a dispersarse alrededor del espacio de presentación en grupos pequeños. Por un lado, se puede observar que hay grupos que se quedan estáticos (personas que plantan, cosechan y cocinan), mientras que otros se mueven por el espacio (las personas junto a sus animalitos, las personas que caminan y los músicos). Todo esto sucede al mismo tiempo que los otros integrantes de la comparsa bailan en el centro del espacio de presentación.

Figura 19

Presentación de la Comparsa Hijos de Accomarca en Quena de Oro 2014



Nota. Adaptada de *CONPARSA DE ACCOMARCA CANPEON QUENA DE ORO 2014* [Video de YouTube], por Dayle Janampa Rodríguez, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=gHfvn8QY-ec>.

Desde mi punto de vista, esta simultaneidad crea una sensación de desorden, debido a que suceden varias acciones y movimientos a la vez, lo cual genera que uno no sepa a qué punto exactamente tiene que prestar atención. Sobre ello, Chalena Vásquez y Abilio Vergara mencionan que en las Comparsas hay acuerdos que se realizan previamente en donde se coordina el orden en el que irán participando los miembros que la componen, de esta manera es que se consolida un equilibrio y orden de las partes entre el aparente "desorden" que existe específicamente en ese momento (1988, p.260). Esto quiere decir que cada grupo que conforma la comparsa sabe exactamente lo que deben llevar consigo, a donde deben dirigirse y hacer durante la presentación de la comparsa.

Por tanto, aunque exista un aparente *desorden* desde una perspectiva externa (público) se comprende *un desorden organizado* en la estructura interna (comparsa), el cual puede entenderse como una experiencia compleja en donde no hay un foco central. Es decir, cada acción y movimiento sucede al mismo tiempo, generando a que el espectador tenga una mirada más activa y a la vez, se vea inmerso en múltiples estímulos visuales, sonoros y kinestéticos, tal como lo señaló Renzo Aroni.

Por otro lado, a mitad de la performance (minuto 08:16) se puede ver como este *aparente desorden* se vuelve *un orden*, ya que tanto las personas que participan en la estampa como los de coreografía se relacionan entre sí, generando a que se vuelva un solo grupo para la realización de *la escenificación de la masacre de Accomarca*. Es importante mencionar que la *estampa* participa en todo el transcurso de la presentación, mientras que la *escenificación* solo sucede a mitad de esta y tiene una duración de tres minutos con treinta y cinco segundos.

La escenificación, como bien he mencionado, solo se da a mitad de la coreografía. En primer lugar, la música se detiene abruptamente generando que las personas que participan, tanto en la coreografía como en la estampa, se detengan. Ahí puedo notar que todos los

participantes, inconscientemente, desde su lugar y posición en la que se encuentran mantienen una postura escénica idónea en el espacio de presentación. Así mismo, ello genera un impacto visual porque en ese momento de pausa se percibe una contención y tensión en el cuerpo de los participantes, lo cual evidencia claramente como su cuerpo comunica un control y una presencia escénica pese a que se encuentran inmóviles por un periodo corto. Cabe mencionar que la pausa que se da, antes de abordar la escenificación de la masacre, yo la entiendo como la tranquilidad del pueblo antes de que suceda la masacre.

Figura 20

Los pobladores escenifican la masacre de Accomarca: personas caen muertas y otros corren por sus vidas



Nota. Adaptada de *CONPARSA DE ACCOMARCA CANPEON QUENA DE ORO 2014* [Video de YouTube], por Dayle Janampa Rodríguez, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=gHfvn8QY-ec>.

En segundo lugar, la tranquilidad de la comunidad se ve interrumpida por la presencia de los militares, quienes se encuentran a un extremo del escenario, y a la vez se escucha varios sonidos que simulan ser disparos. Ello genera que algunos de los participantes de la coreografía y la estampa simulen ser árboles, al mismo tiempo que otros se dispersan por el espacio para buscar refugio y otros simplemente simulan estar muertos. Este acontecimiento previo rompe el contexto en el que se encuentran los pobladores que participan en la

performance, lo cual permite que el público empatice y se conecte con mayor facilidad con la escenificación de la masacre.

Mientras ocurre la intervención militar, dos cantantes mujeres que son parte del marco musical inician un diálogo en quechua a modo de preámbulo antes de iniciar con la masacre:

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 (Aroni, 2015, p. 138).

Este diálogo refleja la realidad que muchos pobladores vivieron en el contexto del Conflicto Armado Interno. Por ejemplo, lo que menciona Sofia se puede entender como una angustia y miedo constante por la situación violenta que se vive en Ayacucho, ya que los militares en vez de proteger a los pobladores accionaban erróneamente. Dicho accionar se puede entender como una ruptura social porque los militares abusan del poder que tienen para ejercer miedo y opresión a la comunidad accomarquina. Y, en cuanto a lo que señala Margarita se puede notar que por parte de ella hay una resignación ante la situación, la cual la lleva a normalizar el contexto de violencia que se ha estado dando por mucho tiempo.

Asimismo, puedo notar que Margarita y Sofia presentan una brecha generacional, ya que al decir “mamá margarita” da entender como si esta fuese mayor y Sofia menor. Ello quiere decir que por la brecha generacional las experiencias de vida se perciben de manera diferente, para lo cual Margarita (mayor) percibe la violencia política con resignación y cotidianidad a lo que sucede en su entorno. Mientras que Sofia (menor), al no haber experimentado tanto la violencia política, tiene información de muchas fuentes que la llevan a ser más cuidadosa en ese aspecto. Es importante mencionar que esta brecha generacional me remite/recuerda a lo que me señaló la Sra. Flora Baldeón (presidenta de AHIDA 2023):

Para la edad del tío, lo que han pasado ha sido peor. Ellos han vivido trauma total. En cambio, como que la juventud no hemos visto mucho. Al menos a mí no me dejaban ver, yo escuchaba, gritaban, lloraban y decían esto. No he visto, no me han dejado ver (comunicación personal, 06/08/2023).

Por tanto, el testimonio de la Sra. Flora visibiliza cómo las generaciones mayores han sufrido más en el contexto del Conflicto Armado Interno, el cual les ha causado un *trauma total* que incluso ha repercutido en su forma de ser y en su día a día, tal como lo señala la Sra. Flora: “los adultos quedó traumatado por toda la violencia que han visto. Hasta ahorita son temerosos por toda la violencia que han visto (comunicación personal, 06/08/2023)”. No obstante, es diferente para las generaciones jóvenes, quienes fueron protegidos, al igual que ella, de la realidad brutal que se vivió en dicho contexto. Ello quiere decir que el conocimiento de los jóvenes fue limitado, debido a la protección que ejercían los adultos hacia ellos. Por ese motivo, la realidad brutal que se vivió en el contexto de violencia política no fue homogénea y por ello, hay una brecha abismal en la forma de procesar el evento traumático entre la generación mayor y la joven.

Desde mi punto de vista, ambas generaciones cargan con miedo y dolor, pero de forma distinta, ya que unos sienten más que otros, dependiendo de la situación en la que crecieron y/o se encontraban en ese momento. Sin embargo, la violencia ejercida por parte de Telmo Hurtado y su tropa dejó una huella imborrable llena de sufrimiento, afectando profundamente a ambas generaciones.

Figura 21

SubTeniente Telmo Hurtado y su patrulla “Lince 7”



Nota. Adaptada de *CONPARSA DE ACCOMARCA CANPEON QUENA DE ORO 2014* [Video de YouTube], por Dayle Janampa Rodríguez, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=gHfvn8QY-ec>.

Ahora bien, continuando con la escenificación, se observa al SubTeniente Telmo Hurtado, más conocido como “el carnicero de los andes”, junto a su grupo militar, el cual está conformado por ocho personas (siete adultos y un niño). Ellos al ingresar, se ubican inmediatamente al centro del espacio escénico, en donde se da inicio al diálogo entre el SubTeniente y su patrulla:

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 Lloccllapampa. Es la orden. ¿Entendido?

Tropa: Sí, teniente Telmo Hurtado (Janampa, 2014, min. 09:03-09:37)

Este diálogo evidencia una estructura de poder dentro del ámbito militar, en donde el SubTeniente Telmo Hurtado representa una figura de autoridad que ejerce órdenes de forma clara y directa a su patrulla. A la vez, el uso de tono imperativo por parte de Hurtado, genera

que la patrulla ejecute la orden de manera efectiva y sin ningún margen de error. Incluso, el hecho de que la patrulla no refute la orden da entender que ellos son una figura subordinada que solo acata órdenes.

Luego, se observa cómo los soldados se dispersan por el espacio para obligar a los pobladores a asistir a una supuesta reunión que convoca Hurtado. Su forma de accionar atenta contra los derechos de los pobladores, ya que no comunican a los pobladores sobre la reunión, sino que violentamente los amedrentan (los golpean, los tiran al piso, los arrastran, disparan, etc.), para luego ser llevados sin su consentimiento a la casa de tejas. Cabe mencionar que los militares destruyen todo lo que está a su paso, ocasionando caos y miedo en la comunidad.

Mientras ocurre ello, Telmo Hurtado junto a uno de sus subordinados intervienen a una pareja de ancianos que se encuentran transitando por el espacio:

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

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....

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

Telmo Hurtado: Tú también muere, vieja terruca, pum... (Aroni, 2015, p. 139).

Este diálogo pone en manifiesto el cruel accionar de los militares durante el contexto del Conflicto Armado Interno, ya que visibiliza, informa y denuncia los atropellos sistemáticos que los militares cometieron contra la comunidad accomarquina. Para Hurtado, esta pareja de ancianos es considerado una amenaza (“terrucos”) por el simple hecho de hablar en quechua, lo cual agrava su situación: causándoles la muerte. Este suceso me lleva a

afirmar que, para los militares, hablar quechua está asociado con la subversión, es decir que sea senderista. Por otro lado, la reacción de la anciana ante lo sucedido a su pareja pone en evidencia el profundo dolor que siente. Incluso, el hecho de que los militares la tiren al suelo, la golpeen y trunquen su intento de defenderse visibiliza la indiferencia de los militares hacia la vida y dignidad humana.

Figura 22

Militares acaban con la vida de los pobladores al incendiar la casa de teja



Nota. Adaptada de *CONPARSA DE ACCOMARCA CANPEON QUENA DE ORO 2014* [Video de YouTube], por Dayle Janampa Rodríguez, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=gHfvn8QY-ec>.

Por otro lado, se observa que todos los militares han juntado a los pobladores, tanto vivos como muertos, en la casa de teja. En ese preciso momento, Hurtado da la orden a su tropa no solo de disparar, sino también de quemarlos, con el fin de no dejar rastros de lo ocurrido. Cabe mencionar que para simular este acto hacen uso de una bengala, el cual simboliza la quema de cuerpos.

Para finalizar, se puede escuchar al Sr. Abel Gómez³⁰ exclamando desde el escenario, en donde se encuentra el marco musical, lo que el público pudo ver en esta parte de la escenificación y el clamor del pueblo accomarquino:

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! (Aroni, 2015, p. 140).

Este diálogo evidencia que la comunidad accomarquina está unida más que nunca para la búsqueda de justicia y que juntos, como amigos, hermanos y familia, harán lo posible para encontrarlo. La unión hace la fuerza, ya que la comunidad con el tiempo se ha consolidado, permitiéndose enfrentar el pasado con determinación para que juntos luchen ante la injusticia que su comunidad vivió en el contexto de violencia política. En ese sentido, su dolor se ha transformado en una fuente de lucha, perseverancia y resistencia, convirtiéndose en un catalizador para la acción colectiva.

Así mismo, en el caso de la masacre de Accomarca, los sobrevivientes y sus familiares no deberían dedicar toda su vida en buscar exigir justicia ante las diversas formas de violencia que han vivido por largo tiempo, ya que esa es la tarea primordial del Estado, quien es el encargado de impartir protección a la sociedad. Es importante resaltar que la falta de justicia de estos actos violentos y extremos deshumaniza la dignidad de las víctimas y sus derechos fundamentales.

Entonces, para visibilizar el sufrimiento, el dolor y la búsqueda de justicia de la comunidad, que ha trascendido con el tiempo, es relevante conocer el testimonio del Sr.

³⁰ Es importante señalar que el Sr. Abel Gómez continúa participando hasta la actualidad en la comparsa.

Florián Palacios y lo que le genera representar al SubTeniente Telmo Hurtado en la escenificación:

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. [...] 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 (Aroni, 2015, p. 140)

Este testimonio visibiliza el dolor profundo con el que carga el Sr. Palacios, el cual lo ha impulsado a representar a Hurtado. Ello se debe a que la hermana del señor estuvo presente cuando los militares entraron a Accomarca y violentaron injustamente a los pobladores de su comunidad, entre ellos se encontraba su padre. Esta pérdida le causó un dolor muy grande y al no encontrar justicia por parte del Estado, decidió compartir y difundir

lo vivenciado en un espacio seguro, como la AHIDA, lo que derivó en la creación de la performance.

En ese sentido, me cuestiono si es válido que solo las personas que vivenciaron este acontecimiento trágico pueden representar a estos personajes en la performance planteada. En mi opinión, una persona que no ha experimentado la masacre de Accomarca puede representar esta escenificación, siempre y cuando tenga un lazo con la comunidad y con las heridas que se generaron a partir del acontecimiento dado. Según el antropólogo ayacuchano Renzo Aroni, hay una sensibilidad y conexión muy fuerte entre la comunidad, ya que su pasado ha marcado sus vidas tanto que no han podido superar rápidamente ese hito, debido a que el Estado actúa con políticas de olvido y de impunidad ocultando la verdad (comunicación personal, 10/06/2023).

Entonces, la representación del Sr. Florián Palacios como Telmo Hurtado es un acto de resistencia y de denuncia pública, ya que expone de forma clara no solo el accionar inapropiado del SubTeniente, sino también las violaciones que cometió junto con su tropa. A la vez, se puede entender como un acto de catarsis, dado que representar a Hurtado permite que las emociones reprimidas, tales como el dolor, el sufrimiento y la rabia, se liberen.

Teniendo en cuenta ello, puedo decir que *la escenificación de la masacre* no se desliga de la realidad, puesto que se entiende la razón por la cual la comunidad accomarquina decidió escenificar lo vivenciado a manos de los militares. Entonces, lo que se busca con ello es evidenciar, informar y recordar lo sucedido en la masacre, a la vez protestar para no olvidar y buscar justicia para las víctimas. De esta forma, a través de la escenificación se preserva la memoria no solo individual y colectiva, sino también la cultural. Es decir, la memoria cultural se basa tanto en lo vivenciado como en las prácticas culturales (Rodríguez, 2020, p.14), lo cual nutre y refuerza la identidad de la comunidad.

4.1.1.2. Marco musical. Los pobladores accomarquinos han visto en la música una alternativa para poder transmitir sus vivencias y reclamos, en donde expresan la forma cómo han sido perpetrados y amedrentados por parte de los militares. Entonces, la música es una herramienta de resistencia y transformación social, porque permite a las víctimas expresarse, compartir y denunciar lo sufrido.

En ese sentido, la música testimonial se da en un contexto de postconflicto y adquiere una función restauradora. Este se enfoca en la mitigación de los traumas, la reconstrucción de la sociedad y la reconfiguración de la identidad (Larios, 2019, p.11). Por tanto, puedo decir que la música testimonial para la comunidad accomarquina actúa como una forma de protesta, ya que esta es creada en base a los testimonios de los propios sobrevivientes y por medio de estas canciones experimentan la catarsis que los lleva a liberar ciertas emociones, que deriva en un estado de paz y tranquilidad.

Un claro ejemplo de ello es el testimonio de Elsa Baldeón, cantante del marco musical, quien perdió a sus abuelos y su tío a los siete años en la masacre de Accomarca:

«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» (Aroni, 2015, p. 134)

El testimonio de Elsa evidencia que la música actúa como un medio de resistencia, ya que por medio de ella uno no solo protesta, sino que comparte el dolor profundo que uno

siente. Así, cada persona que vivió el Conflicto Armado Interno tiene su propia versión y reacción de los hechos ocurridos. En el caso de Elsa, cuando se le pregunta sobre el texto de la canción y qué quiere manifestar, ella cuenta directamente lo que observó y vivenció en la masacre de Accomarca, más no sobre lo que trata la canción. Entonces, ella inconscientemente experimenta un estado catártico por medio de sus composiciones y su voz, las cuales ayudan a liberarse de aquellas emociones que surgieron a partir de este hecho que vivió cuando tan solo tenía seis años.

Por tanto, la música no solo tiene el objetivo de informar y protestar, sino que causa una especie de liberación emocional en el intérprete, es decir se produce *catarsis*. De esa manera, el arte, al ser una expresión libre, se convierte en un vehículo para la catarsis, es decir la purificación (Santos, 2024, párr. 1 - 2). En ese sentido, infiero que esta purificación o catarsis se da tanto en los intérpretes como en el espectador, ya que el arte evoca y permite conectar con nuestras emociones más profundas.

Teniendo en cuenta lo expuesto, es relevante saber que el *marco musical* es el encargado de realizar la parte musical de inicio a fin. Este conjunto está conformado tanto por seis músicos que tocan la quena, la mandolina, la guitarra y la tinya, como por tres cantantes, mujeres y un hombre, quienes con su voz aguda y melodiosa emiten la música testimonial. Cabe mencionar que, por las normas del concurso, todos los integrantes tienen que usar trajes típicos como instrumentos autóctonos.

Por otro lado, algunos de los integrantes de este conjunto también se encargan de prestar sus voces para la realización de la escenificación del mensaje desde el lugar en el que se encuentran (escenario). Cuando sucede ello, la música se detiene y solo se puede escuchar sus voces, representando tanto al SubTeniente Telmo Hurtado y su patrulla como a los pobladores, el cual crea un ambiente de tensión que permite que el espectador se conecte no

solo con su parte emocional, sino también con lo que está pasando en el centro del espacio, en donde es claro y potente el mensaje que se quiere dar.

Ahora bien, analizaré la letra de la canción *Matanza de Accomarca*, que visibiliza el sentir de la comunidad accomarquina ante lo ocurrido el 14 de agosto de 1985 en la época de violencia política y que forman parte de esta primera versión de la performance:

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

(Aroni, 2015, p.134)

Las preguntas retóricas que se realizan en esta estrofa, “¿qué culpa alguna has tenido?” y “qué culpa han tenido ustedes”, reflejan la incomprensión de la comunidad ante el abuso que cometieron los militares contra las víctimas y los sobrevivientes. A la vez, las frases “para que mueras en la punta de la bala” y “para que mueras en medio del fuego” resaltan la brutalidad con la que las víctimas, quienes eran inocentes, fueron violentadas sin razón alguna y sin la oportunidad de defenderse ante la acusación de que era subversivos o llamados terrucos por las Fuerzas del Orden.

Por todo lo mencionado, esta estrofa puede entenderse como un grito colectivo, para saber exactamente qué pasó y por qué los militares hicieron lo que hicieron contra personas inocentes. Es decir, la letra de la canción visibiliza el dolor profundo que siente la comunidad

al haber perdido a su ser querido y/o amigo, ya sea porque *desapareció* o lo *mataron*. Tal como señala Aroni: “Cuando se pertenece a una comunidad, se pierde a un miembro de la comunidad, es una pérdida bastante fuerte colectivamente y no es como uno tal vez vive en la ciudad, que es bastante a veces individualista o muy centrada en su vida propia que la vida familiar (comunicación personal, 10/06/2023)”. Esto quiere decir que cuando uno pertenece a una comunidad los lazos que se generan son profundos. En ese sentido, la pérdida de un miembro de la comunidad es un sentir tanto individual como colectivamente, lo cual genera que el luto sea compartido entre todos los miembros de una comunidad, debido a la relación estrecha que tienen.

Finalmente, me centraré en analizar la última estrofa, la cual tiene un mensaje breve y potente a la vez:

Chunka tawayuq agosto quilla, mil novecientos ochenta y cinco

Chunka tawayuq agosto quilla, mil novecientos ochenta y cinco

Manaqchayuq taytamamallay qunqayllamanta chinkarillarqa

Manaqchayuq 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 llpanchurillan purillachkaniku

Chay tragediata yuyarillaspam llpanchurillan 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 (Aroni, 2015, p.134-135).

Este primer verso circunscribe al espectador de manera clara y precisa con el acontecimiento de la masacre, ya que al usar el recurso de la repetición visibiliza el dolor profundo que siente la comunidad. A la vez, el hecho de que se mencione que hubo personas inocentes que desaparecieron y/o fallecieron evidencia que los militares hicieron lo que quisieron, aprovechándose del poder que tenían. Es decir, ejercieron una violencia desmedida contra la comunidad acconarquina, pese a que era el *deber* de los militares de salvaguardar y proteger la dignidad y los derechos de la ciudadanía.

En cambio, el segundo verso resalta la importancia de siempre tener presente lo sucedido para encontrar juntos la justicia que se debe ante esta impunidad cometida a manos de los militares. Entonces, al mencionarse "*todos los hijos estamos caminando*" da a entender que toda la comunidad, ya sea los sobrevivientes como las nuevas generaciones y demás, son partícipes de esta búsqueda incansable de justicia. Así mismo, la frase "estamos buscando justicia, pero no la hemos hallado" evidencian la frustración que siente la comunidad ante la falta de justicia que existe por parte de las entidades encargadas de garantizarla. Pese a ello, la comunidad todavía tiene esperanza de que en un futuro (*aún*) puedan encontrarla, lo cual se evidencia cuando se menciona: "estamos buscando justicia pero aún no la hemos hallado".

Por tanto, la búsqueda de justicia trasciende de generación en generación, ya que es relevante para toda la comunidad que los culpables de la masacre se responsabilicen de sus acciones, el cual permitirá que la herida, causada en su momento, se cierre. Esto quiere decir

que la búsqueda de justicia es crucial para sanar las heridas que dejó este daño irreparable no solo en las víctimas y sus familias, sino también en la comunidad y la memoria de esta.

En ese sentido, la memoria colectiva es una herramienta que vincula el pasado con el presente, dotando de significado las experiencias compartidas de un grupo o comunidad. Ello permite consolidar una identidad compartida y fortalecer la cohesión social, impulsando el crecimiento y empoderamiento personal y comunitario (Salas, 2015, pp. 4-5). En efecto, la memoria colectiva se entiende como un acto de resistencia y de lucha activa en donde la comunidad recuerda el pasado, con el fin de que la injusticia no quede impune.

4.1.1.3. Coreografía. En este subcapítulo le dedicaré un espacio a *la coreografía*, en donde los danzantes realizan figuras y movimientos corporales, logrando una conexión entre su pasado y su presente.

Los danzantes ingresan al espacio escénico en línea recta y en grupo de dos, el cual se puede identificar por los colores de sus vestimentas. En esa misma línea, se puede visualizar a la vez que tanto el primer como el segundo grupo (1° y 2°) se subdividen en otro grupo más (A y B):

- (1°) El primer grupo, está conformado por (A) hombres que usan camisa azul y pantalón negro, y mujeres que usan blusa blanca y pollera azul, y (B) hombres que usan camisa amarilla y pantalón crema, y mujeres que usan blusa verde y pollera rosada.
- (2°) En cambio, el segundo grupo se usa otros colores: (A) hombres que usan camisa roja y pantalón crema, y mujeres usan blusa verde y pollera roja, y (B) hombres usan camisa verde y pantalón negro, y mujeres que usan blusa blanca y pollera verde.

Figura 23

Grupo que realiza la coreografía ingresa al espacio de presentación



Nota. Adaptada de *CONPARSA DE ACCOMARCA CANPEON QUENA DE ORO 2014* [Video de YouTube], por Dayle Janampa Rodríguez, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=gHfvn8QY-ec>.

Según Erina Sanders, la dualidad tiene que ver por el principio de oposición, en donde se divide y a la vez subdivide continuamente manteniendo siempre la oposición dual (2015, párr. 5). Por consiguiente, puedo afirmar que existe una *dualidad* en el grupo de la coreografía, tanto en los grupos 1° y 2°, y en A y B como en el género (hombre y mujer). Esto quiere decir que la estructura coreográfica está organizada bajo el principio de opuestos-complementarios, aunque cada género y grupo se equilibre con su contraparte.

En ese sentido, es pertinente resaltar que los grupos opuestos en el transcurso de la coreografía se complementan para generar un equilibrio estético. Es decir, se necesita uno del otro para que, en conjunto, se forme una armonía. Entonces, al observar esa relación mientras danzan, es evidente cómo en cada movimiento, transición y figuras (líneas, aspa, cuadro, círculo pequeño y grande) que realizan los danzantes se crea una interacción fluida que/ el cual contribuye no solo al conjunto coreográfico, sino también a la performance en sí.

Figura 24

Danzantes realizan figuras en el espacio escénico moviéndose al son de la música



Nota. Adaptada de *CONPARSA DE ACCOMARCA CANPEON QUENA DE ORO 2014* [Video de YouTube], por Dayle Janampa Rodríguez, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=gHfvn8QY-ec>.

Por otro lado, es relevante señalar que en el ámbito artístico el cuerpo es una herramienta importante de expresión; es decir, la principal herramienta de un performer es su cuerpo porque tiene la capacidad no solo de expresar y comunicar emociones, sino también actúa como un vehículo de protesta y de resistencia (Gómez, 2005, p. 202). Así, por medio del cuerpo los danzantes pueden abordar temáticas que conecten con sus experiencias personales y la de sus familiares afectados, de esa manera actúan como un catalizador para la transformación social para la búsqueda de justicia. Como señala el Sr. Florián Palacios:

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 encontramos 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. (Aroni, 2015, pp. 136-137).

Este testimonio revela el sufrimiento colectivo a causa de la masacre ocurrida en la comunidad accomarquina, el cual afectó tanto a adultos como niños. Así mismo, expone que la comunidad se siente indignada ante la falta de justicia, motivo por el cual sienten un malestar profundo que los ha marcado por un largo periodo. Todo ello, lo manifiestan por medio de las expresiones artísticas presentes en la performance.

Además, la frase “El carnaval es juego y protesta para nosotros” me remite a la dualidad, ya que carnavales implica no solo diversión, sino también abordar sentires de una comunidad. Esto quiere decir que la diversión se entrelaza con la memoria de una comunidad para coexistir en un espacio que permite recordar y reclamar justicia.

Figura 25

Los integrantes de la coreografía se divierten tirándose tuna y realizando el duelo entre danzantes



Nota. Adaptada de *CONPARSA DE ACCOMARCA CANPEON QUENA DE ORO 2014* [Video de YouTube],

por Dayle Janampa Rodríguez, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=gHfvn8QY-ec>.

Por tanto, bailar en carnavales es un acto político, ya que por medio del cuerpo logran comunicar y protestar la injusticia. En efecto, la danza tiene un rol importante, dado que no solo es testimonial, sino que también hace presente la memoria corporal dentro del espacio escénico. De ese modo, los bailarines se apropian de los cuerpos de las víctimas (sensaciones, emociones, fisicalidad, etc.) para representar no solo este hecho, sino también su cotidianidad.

Pero, *¿qué es la memoria corporal?* Según Mónica Alarcón, “Nuestros movimientos no solo nos permiten actuar en el mundo, sino que en cada movimiento nos sentimos a nosotros mismos. Sensaciones y movimientos son una fuente continua de autopercepción. En este caso se puede hablar de una “conciencia corporal” (Citado en Rondón, 2024, p.60)”. Esto me lleva a afirmar que existe una relación entre la mente y el movimiento en donde la persona lleva consigo un bagaje de sensaciones, emociones, recuerdos y experiencias que lo llevan a tener una individualidad expresiva.

En ese sentido, la memoria corporal tiene que ver con lo que mentalmente recordamos de dichas experiencias y cómo lo recibe todo nuestro ser, lo cual se refleja en cómo somos, nos percibimos y accionamos. Por consiguiente, para esta festividad se crea una coreografía basándose en las acciones cotidianas que la comunidad acomarquina realizaba antes y durante la masacre, tales como: arar la tierra, cocinar, limpiar, pastar, etc., lo cual fue llevado a un espacio extracotidiano.

Entonces, *¿cómo alguien que no ha vivido la masacre puede activar su memoria corporal para expresar, a través de movimientos corporales, el dolor que vivió la generación pasada?* El sociólogo Maurice Halbwachs menciona que la memoria colectiva es el acto por el cual la comunidad abstrae y escenifica sus vivencias y experiencias (citado en Aguilar, 2002, p.2)”. Esto quiere decir que los acomarquineros encontraron en AHIDA un espacio para compartir no solo sus tradiciones y costumbres, sino también lo vivenciado en la masacre. En

otras palabras, es ahí en donde la nueva generación interioriza el sufrimiento y recuerdo de la generación pasada para convertirlo en suya propia y de esa manera, el pasado traumático se transforma en una memoria compartida.

En efecto, la memoria colectiva se crea a partir de la memoria individual que se comparte en un grupo, como la AHIDA, la cual preserva estas vivencias. Es decir, “el individuo recuerda en la medida en que asume la perspectiva del grupo, y la memoria del grupo se hace real y se manifiesta en las memorias individuales (Erl, 2012, p.21)”. Así, la memoria corporal se activa en la nueva generación, permitiendo que se apropien de dichos recuerdos y vivencias para poder transformarlos y sean expresados por medio de movimientos corporales que guardan un significado profundo, vinculados a la historia dolorosa compartida de la comunidad. Por ende, el cuerpo se convierte en un dispositivo de memoria, ya que reinterpreta lo acontecido a través del lenguaje corporal, permitiendo que la nueva generación recuerde y sienta el dolor que marcó a la generación pasada.

Entonces, para la antigua generación es importante incorporar a la nueva generación y a la venidera a participar en la performance *Comparsa Hijos de Accomarca*, ya que con el tiempo los adultos sobrevivientes ya no tenían el mismo estado físico para danzar y mostrar en escena mayor dinamismo en los 30 a 40 minutos que actualmente duran. Por ese motivo, vieron la necesidad de contar con más participantes y empezaron a transmitirles de diversas formas el hecho ocurrido durante el Conflicto Armado Interno, pero no solo se trataba de informar sobre lo ocurrido en la masacre, sino también de transferirles lo que significa emocionalmente para ellos, ya que de esa manera los jóvenes se apropian de ese sentimiento y de esa forma se identifican con sus familiares para reflejar naturalmente todo ello en las escenificaciones, la música, la danza y en todo lo que implica la comparsa en sí.

La incorporación de los jóvenes es indispensable para la preservación de la memoria colectiva e identidad cultural, lo cual asegura que el legado siga vigente hasta el presente. En

esa misma línea, el Sr. Florián Palacios resalta por qué la participación de los jóvenes accomarquinos en la comparsa es relevante, para lo cual señala:

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 (Aroni, 2015, p. 136).

Este testimonio evidencia el fuerte sentido de pertenencia que sienten los jóvenes accomarquinos, ya que conectan con las experiencias de sus padres, permitiendo que la memoria colectiva siga presente. Sin lugar a duda, la participación de las nuevas generaciones en estos concursos es importante, dado que los jóvenes pueden mostrar el trabajo coreográfico de una manera más detallada y limpia, con el fin de que se note el significado de cada movimiento y este no se distorsione a por tema físico o cansancio. A la vez, logran integrar las emociones que sus padres les han transferido, lo cual los lleva a obtener un *nuevo producto artístico* en donde también integran sus propias experiencias emocionales.

Para reforzar esa idea, el antropólogo ayacuchano Renzo Aroni señala que la comunidad accomarquina ha trabajado por años para que las generaciones siguientes puedan continuar reclamando justicia y ello la han encontrado en las prácticas culturales, el cual es un medio eficaz para poder sensibilizar y a la vez transmitirles a sus hijos y nietos (2015, p. 142). Actualmente la visión de los jóvenes es muy diferente a la de antaño, lo cual significa

que, si bien ellos no han vivido la violencia que causó el terrorismo, pueden abordarlo con una perspectiva diferente y plasmar en escena performances que ayuden a comunicar estas situaciones no solo dentro del Perú, sino también en otros países.

4.1.2. Juicio de Accomarca (2016): segunda versión de la performance

A consecuencia de lo sucedido el 14 de agosto de 1985 en el distrito de Accomarca, los sobrevivientes y familiares de las víctimas migraron a Lima con el objetivo de reconstruir sus vidas. Ante esta situación, los pobladores vieron en la Asociación Hijos del Distrito de Accomarca (AHIDA) un lugar en donde podían no solo compartir sus vivencias, costumbres y tradiciones, sino también sentirse protegidos y apoyados.

Gracias a la AHIDA, los pobladores accomarquinos mantienen viva la memoria de lo sucedido, el cual los impulsa a seguir luchando por justicia, con el fin de encontrar alguna forma de reparación para darle descanso a sus seres queridos que perdieron. En consecuencia, se visibilizaron y se aperturaron denuncias contra los militares implicados, tales como Telmo Hurtado, Juan Rivera, Wilfredo Mori, entre otros. La AHIDA es una institución relevante para los accomarquinos, ya que fomentó y apoyó a reunir pruebas contra los militares responsables tras varios procesos judiciales fallidos.

Tal como menciona el director e investigador escénico Rodrigo Benza, en el año 2016 los familiares de las víctimas venían sufriendo maltratos por parte del poder judicial, por ello se vieron en la necesidad de realizar en su performance una escenificación diferente y enfocada exclusivamente en el juicio que estaban vivenciando en ese momento. La creación de esta escenificación fue direccionada hacia su sentir de lo que podía suceder en la sentencia final, que estaba determinado para darse ese mismo año (2017, p. 4623).

Para esta sección, analizaré el video que grabó en la Plaza de Acho el antropólogo Diego Fernández³¹, en el año 2016, durante el concurso “Quena de Oro 2016”, en donde se puede observar la atmosfera festiva de la performance *Comparsa Hijos de Accomarca*.

4.1.2.1. Escenificación: estampa y mensaje. En la performance *Comparsa Hijos de Accomarca* está presente la escenificación, la cual está dividida por dos aspectos importantes: (1) *la estampa*, en donde los pobladores representan la vida cotidiana de su lugar de origen y (2) *el mensaje*, la cual tiene que ver con la escenificación del juicio de Accomarca.

En esta ocasión, las personas que conforman *la estampa* han estado ubicados de otra forma al momento del ingreso. Ello se debe a que no ha habido indumentarias, tales como las casas, instaladas en el espacio escénico, lo cual ha generado que lo que se vaya a usar para la escenificación de la estampa al igual que la del mensaje tengan que entrar juntos desde el inicio.

Por ese motivo, el ingreso de la comparsa en general ha tenido otro orden: (1) personas que tienen la pancarta de Accomarca, (2) tres hombres que traen consigo un bastón, (3) personas que tiene consigo los siguientes instrumentos: arpa y violín (4) grupo de hombres que traen consigo un bastón, (5) cuatro personas caracterizadas de militares, de los cuales tres cargan sillas y uno carga una mesa, (6) personas que traen consigo jarras de chicha de jora, olla y leña, y también hay personas vestidas de animales (dos burros) y de árbol de tuna, (7) parejas de danzantes que conforman el grupo de coreografía y (8) grupo de mujeres que danzan en el contorno del espacio escénico junto a algunos hombres.

Dicho orden, me remite a la investigación que realizó la antropóloga Zoila Mendoza (2010) sobre *la caminata al santuario del Señor de Qoyllurit'i*, en donde señala que hay un orden establecido para realizarla. En ese recorrido, los iconos visibles de la comparsa van al

³¹ Video de la presentación de la *Comparsa Hijos de Accomarca en el 2016*: <https://www.youtube.com/watch?v=qAfn09xAtwM>

frente y los músicos van en la parte posterior, ya que son los encargados de impulsar a la comparsa para que avance en conjunto (p.27). Teniendo en cuenta ello, puedo decir que en el caso de la comparsa Hijos de Accomarca, el encargado de impulsar a que la fila avance es tanto el grupo del (1°) marco musical como los de (2°) coreografía. Esto quiere decir que, desde el escenario exterior, el primer grupo toca, canta y guapea, lo que da impulso a que el segundo grupo empiece a moverse, generando a que el resto de la fila avance hasta salir al espacio de presentación.

La estampa es el primer grupo que sale al espacio escénico. Ahí se puede observar que, a comparación del análisis de la estampa anterior, hay muy pocas personas participando, lo cual se evidencia en el vacío que se percibe cuando se ubican en el contorno del espacio escénico. Sobre esto último, esto reduce tanto el impacto visual como el narrativo, ocasionando que uno no sepa cuál es el mensaje que quieren transmitir con dicha escenificación.

Figura 26

Los integrantes que conforman el grupo de la estampa ingresan al espacio escénico



Nota. Adaptada de *Comparsa Hijos de Accomarca – Quena de Oro 2016* [Video de YouTube], por Sairah Espinoza Toledo, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=3c7i7L8FpkU>.

Ahora bien, el no haber ninguna utilería instalada en el contorno del espacio escénico, genera que los integrantes que conforman el grupo de la estampa se encuentren desorientados; es decir, que no sepan con exactitud hacia dónde deben de dirigirse. Entonces, al no haber utilería en el espacio, se ha impedido que los integrantes se desplacen de manera fluida; en otras palabras, ellos generan una desorganización al dirigirse hacia sus sitios. Ello se visibiliza cuando dicho grupo se queda parado brevemente en el medio del espacio de presentación.

A partir de ello, infiero que para la realización de la escenificación de la estampa es importante tener los elementos ubicados en el espacio con antelación, ya que les ayuda a orientarse y situarse en el contorno del espacio sin ningún inconveniente. Así mismo, al observar su presentación, noté que los integrantes supieron resolver dicha situación de forma inmediata, al tomarse el tiempo de observar y reconocer su espacio, lo cual les permitió saber hacia dónde dirigirse. Ello les permitió una transición fluida y ordenada al momento de ubicarse en el contorno del espacio escénico.

Por otro lado, está la escenificación del *mensaje*, el cual tiene que ver con la realización del *juicio de Accomarca*. Ello tuvo una duración de aproximadamente dos minutos con trece segundos. Pese a que la escenificación se ha realizado de forma breve, el mensaje fue potente e incluso, evidenció de forma clara y efectiva la impotencia que vienen viviendo los pobladores accomarquinos para encontrar justicia.

Antes de pasar a analizar la escenificación del *juicio de Accomarca*, es relevante hablar sobre el cambio que ha habido para realizarla, lo cual implica hablar sobre las personas que se encargan de hacer entrar los elementos al espacio escénico como también de las personas que representan a los militares y al poder judicial (jueces y abogados).

Figura 27

Integrantes de la escenificación dejan la utilería en el espacio y proceden a salir del espacio



Nota. Adaptada de *Comparsa Hijos de Accomarca – Quena de Oro 2016* [Video de YouTube], por Sairah Espinoza Toledo, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=3c7i7L8FpkU>.

En primer lugar, para realizar dicha escenificación se ha hecho uso de tres sillas y una mesa, las cuales son traídas por cuatro personas, quienes están caracterizados como militares. Al ingresar al espacio escénico, se puede notar que tienen una corporalidad muy propia de su cotidianidad; sin embargo, esto cambia cuando dejan los elementos en el espacio, lo cual se evidencia en sus movimientos y corporalidad sostenida. Entonces, tal como se observa en la imagen, al salir del espacio, ellos lo hacen trotando de forma ordenada y con un ritmo específico, lo cual es una de las características de los militares.

En segundo lugar, los integrantes que participan en la escenificación se dividen en dos grupos: (1) militares y (2) los jueves y abogados. Los integrantes de ambos grupos están debidamente caracterizados, debido a que hacen uso tanto de vestimentas como accesorios lo que refleja los personajes que interpretan:

- Los que integrantes que representan a los militares hacen uso de botas negras, pantalón, chaqueta y gorro.

- En cambio, los que representan al poder judicial (jueces y abogados) están vestidos con trajes formales. Por un lado, el hombre usa zapato negro, camisa celeste, corbata azul, saco y pantalón de vestir negro, y tiene una medalla. Por el otro lado, las mujeres usan botas y/o zapato negro, blusa, saco y pantalón de vestir. Una de ellas usa una estola de la bandera del Perú y la otra persona usa una medalla.

Sobre ello, el artista de performance Guillermo Gómez-Peña menciona que usar vestimentas y accesorios permite adoptar diferentes personajes, lo cual ayuda a que uno transforme su identidad. Esto quiere decir que, al hacerlo, uno reinventa su identidad para criticar a las estructuras de poder (2005, p. 207). Teniendo en cuenta ello, los que participan en la escenificación, al tomar la identidad de las figuras de poder (militares, abogados y jueces), lo que buscan es cuestionar las acciones que toman y realizan, con el fin de visibilizar la injusticia que vive la comunidad accomarquina al buscar justicia. Por tanto, el uso de uniformes militares y trajes judiciales crea una atmósfera de seriedad, lo cual refuerza el contenido crítico y la verosimilitud de la escenificación del *juicio de Accomarca*.

Figura 28

Ingreso de la utilería que se usa en la escenificación del juicio de Accomarca



Nota. Adaptada de *Comparsa Hijos de Accomarca – Quena de Oro 2016* [Video de YouTube], por Sairah Espinoza Toledo, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=3c7i7L8FpkU>.

Ahora bien, la disposición de los elementos (tres sillas y una mesa) al centro del espacio es relevante para la efectividad de la escenificación, ya que determina la manera en que se va a llevar a cabo y cómo los demás participantes que conforman la performance interactúan entre sí y a la vez, se relacionan con la representación del juicio. Entonces, al observar la escenificación me he dado cuenta de que es estacional, lo cual ayuda a centrar la atención del público en la representación del juicio.

En un extremo del espacio se encuentra los personajes que representan al poder judicial (abogados y jueces) y al otro extremo están los militares. Ambos ingresan al espacio al mismo tiempo y se dirigen al centro del espacio, en donde se encuentra la utilería (mesa y sillas). Su ingreso lo realizan caracterizando a los personajes que representan: los militares lo hacen trotando y en fila, mientras que los del poder judicial avanzan en grupo y de forma tranquila, y a la vez se toman el tiempo de acomodar sus cosas (folders y cartera) antes de iniciar con la escenificación.

La música se detiene cuando todos los integrantes que conforman la escenificación están completos y listos. Ello genera que el grupo de la coreografía como de la estampa se detengan y tomen asiento en el lugar en donde se encuentren, tal como se observa en la imagen.

Figura 29

Inicio de la escenificación del Juicio de Accomarca



Nota. Adaptada de *Comparsa Hijos de Accomarca – Quena de Oro 2016* [Video de YouTube], por Sairah Espinoza Toledo, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=3c7i7L8FpkU>.

Entonces, la estructura del mismo espacio (circular) permite que el juicio ficticio, que se está llevando a cabo, incluya también al público. Esto quiere decir que al hacerlos parte de este proceso judicial se convierten en testigos de las injusticias que viven los accomarquinos dentro del tribunal. Teniendo en cuenta ello, pasaré a analizar la escenificación del *juicio de Accomarca*, el cual se creó para esta versión de la performance porque en ese año se estaba llevando el juicio en contra los militares que fueron autores de la masacre de Accomarca:

Locutor: En estos momentos escenificaremos la audiencia del juicio del caso Accomarca que se lleva a cabo en el penal Castro Castro.

Los actores en el espacio realizan los gestos, mientras que los textos son interpretados por los cantantes en el estrado.

Juez: Teniente Telmo Hurtado y Juan Rivera Rondón, ¿juraís por Dios decir la verdad?

Telmo Hurtado: Sí, juro.

Juez: Hurtado, diga usted a cuántos mató en Accomarca

Telmo Hurtado: Yo soy inocente, solo cumplí órdenes superiores que fue matar a todos en Accomarca. Maté solo a 30. (risas del público)

Juez: Usted, Rivera Rondón, ¿Cuántos mataste y por qué?

Rivera Rondón: No maté a nadie, me quedé dormido. O matamos, pero eran órdenes superiores.

Durante este último texto, Telmo Hurtado se acerca a la mesa y deja un fajo de billetes.

Juez: (tomando el fajo de billetes) Voy a revisar los expedientes. El juez se sienta y se duerme sobre la mesa. Todos abuchean.

Locutor: Doctor, no se duerma. (El juez se levanta)

Juez: Bueno, bueno, revisando todos los expedientes, ustedes los militares solo cumplieron órdenes de sus superiores. Por lo tanto, son inocentes. Quedan absueltos del caso Accomarca.

Público y bailarines protestan por la sentencia del juez. Los militares celebran.

El locutor al micrófono vuelve al quechua pidiendo justicia para Accomarca.

¡Justicia, carajo! El baile y la música reinician con la misma alegría. Los militares y funcionarios del poder judicial también bailan (Benza, 2017, pp. 4624-4625).

Esto quiere decir que la escenificación del *Juicio de Accomarca* se puede entender como una sátira, ya que en ella se critica la corrupción y la impunidad que existe dentro del poder judicial, específicamente en casos de violaciones a los Derechos Humanos, como la masacre de Accomarca. En este caso, la escenificación es una parodia que destaca la falta de justicia y la manipulación del sistema legal, lo cual se refleja en los personajes de Telmo Hurtado y Juan Rivera Rondón. A pesar de que ambos admiten haber asesinado a pobladores accomarquinos, el juez los declara inocentes tras recibir el soborno, lo que genera que estos militares evadan las consecuencias de sus actos y crímenes. Esta escenificación, por tanto, refleja la realidad de muchos casos en los que la justicia no existe y los culpables quedan impunes.

Asimismo, esta sátira critica también de alguna forma u otra a la sociedad, ya que permite y tolera esta corrupción e impunidad. El público y los bailarines protestan por la sentencia del juez, mientras que los militares y funcionarios del poder judicial celebran. Esto muestra cómo la sociedad está dividida entre aquellos que buscan justicia y aquellos que se benefician de la corrupción. La sátira también critica la falta de atención y justicia en casos importantes, como el caso de Accomarca, lo cual se puede observar cuando el juez se duerme durante el juicio.

Figura 30

Escenificación del Juicio de Accamarca



Nota. Adaptada de *El alma del verdugo. Telmo Hurtado y el caso de Accamarca*, por Karen Bernedo y Diego Fernández Stoll, 2016, LAMULA.PE. <https://imagenespaganas.lamula.pe/2016/06/23/el-alma-del-verdugo/kbernedo/>.

A partir de todo lo expuesto, puedo afirmar que por medio del arte uno puede abordar tantos temas actuales como también anticipar futuros eventos o situaciones que afecten a una comunidad y/o sociedad (Durand, 2012, p.15). Ello se ve reflejado en la escenificación del juicio de Accamarca, en donde la comunidad expone lo que podría pasar al momento de que el poder judicial dictamine la sentencia. Es decir, se escenificó algo que todavía no había pasado, pero que creían fervidamente que ocurriría (futuro), ya que constantemente eran maltratados por el poder judicial (Benza, 2017, p. 4623).

4.1.2.2. Marco musical. El marco musical es un componente relevante dentro de la *Comparsa Hijos de Accomarca*, ya que está presente a lo largo de toda la presentación, excepto cuando se realiza la escenificación y el saludo³². Esto quiere decir que el marco acompaña la acción escénica no solo de los danzantes, sino también de los pobladores que escenifican la vida cotidiana, lo cual me lleva a afirmar que cada elemento se complementa para generar una experiencia artística total y única.

Ahora bien, en dicha presentación, el *marco* está conformado por dos grupos: (1) los que cantan y (2) los que tocan algún instrumento:

- En el primer grupo hay cuatro vocalistas mujeres y un hombre. Este último es el que se encarga de prestar su voz para la parte de la escenificación del Juicio de Accomarca.
- En cambio, el segundo grupo está compuesto por seis músicos, los cuales tocan quena, esquila, guitarra, charango y tinya.

Ambos grupos están ubicados en el escenario de plataforma, el cual está situado en las gradas de la Plaza de Acho, en donde el público normalmente toma asiento.

³² Es la parte en donde los que conforman *la estampa* y *la coreografía* mencionan el por qué están presentes en este momento.

Figura 31

Marco musical ubicado en un escenario de plataforma



Nota. Adaptada de *Comparsa Hijos de Accomarca (Plaza de Acho, 3/4/2016)* [Video de YouTube], por Diego Fernández Stoll, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=qAfn09xAtwM>.

Así mismo, toda la canción es cantada de inicio a fin en quechua. Incluso, la parte del saludo que realiza el Sr. Abel Gómez es dicha también en quechua, mientras que los danzantes lo dicen en castellano: “El pueblo de Accomarca está presente porque tus hijos estamos luchando por una sentencia para Accomarca” (Benza, 2017, p. 4624). Este saludo evidencia el compromiso que tiene la nueva generación con la comunidad respecto a la búsqueda de justicia. Es decir que todos, sin importar la generación, están luchando como un solo grupo, lo cual se visibiliza cuando los que conforman la coreografía y la estampa cantan desde el espacio de presentación. Sin embargo, el grupo del marco musical lo realiza desde el escenario en el que se encuentra.

Así mismo, al decir “el pueblo de Accomarca está presente porque tus hijos estamos luchando” evidencia la presencia de un sentido de comunidad muy claro, ya que da a entender que existe una conexión muy fuerte entre la comunidad accomarquina y sus hijos. Ello se conecta con el concepto de memoria propuesto en esta investigación, ya que los hijos

hacen suyos los sucesos y/o acontecimientos del pasado, el cual permite que haya una continuidad en el tiempo. Entonces, puedo decir que el hecho de interiorizar dichos sucesos genera que las nuevas generaciones tomen un papel activo en la búsqueda de justicia, lo cual evidencia los lazos que existen entre ellos y la comunidad.

Por otro lado, al observar todo el video me he percatado de que existe un contraste entre (1°) la música inicial (00:00-14:19) y (2°) la final (14:19-18:43). En la primera parte está presente el charango, las quenás y las voces femeninas, los cuales son producidos en una octava más aguda: sonidos más altos. Mientras que la guitarra es el instrumento en la octava más grave: sonidos más bajos. Sobre ello, puedo decir que el espacio que hay entre ambas octavas es bastante amplia, ya que abarca cuatro octavas; es decir, entre lo grave y agudo existe un espacio amplio copado de una amplia cantidad de notas.

En cambio, en la segunda parte, la voz masculina se hace presente, la cual se encuentra cuatro octavas más grave (sonidos graves) que la quena³³ (sonido agudo). Ello genera que haya un contraste bien marcado, debido a que se reduce notoriamente la cantidad de instrumentos y voces femeninas que tiene la canción inicialmente, para luego dar pase a la voz masculina y a la quena. Dicho fenómeno se le conoce como densidad, ya que hay una diferencia en cuanto a la cantidad de instrumentos y voces utilizadas entre ambas partes de la música.

Entonces, la música de la primera parte se da de forma constante y estacionaria, ya que marca el ritmo general de la música. En cambio, la segunda presenta una variación, la cual genera un cambio en el accionar de los danzantes. Ello se ve reflejado cuando los

³³ Es importante mencionar que la quena ha sido intervenida para que suene una octava más aguda de su afinación original (A. Gómez, comunicación personal, 03/06/2024).

participantes que conforman la coreografía no solo se tiran tuna, sino también se enfrentan a duelo, ya sea con waraka³⁴ (hombres) o se derrumban agarrándose de la cintura³⁵ (mujeres).

Teniendo en cuenta lo mencionado, puedo decir que inicialmente la música que se escucha lleva en su armonía acordes menores, lo cual lo relaciono con la melancolía. En ese sentido, ello evoca la naturaleza de su cotidianidad escenificada tanto en la estampa como en el mensaje. Mientras que, en la segunda parte, la armonía cambia y hace uso de acordes mayores, el cual lo relaciono con la alegría, la diversión y el drama.

4.1.2.3. Coreografía. En este subcapítulo le dedicaré un espacio a la coreografía. En ella participan un total de setenta y un mujeres y cuarenta y siete hombres, de los cuales solo cuarenta y cuatro son parejas y el resto, danzan individualmente: veintisiete mujeres y tres varones. Así mismo, la coreografía está dividido por grupo de danzantes, en donde cada uno se distingue por un color:

- Primer grupo: Los hombres usan pantalón negro y camina crema. Y, las mujeres usan polleras de color azul y blusa blanca.
- Segundo grupo: Los hombres usan pantalón negro y camina crema. Y, las mujeres usan polleras de color rosado y blusa verde fosforescente.
- Tercer grupo: Los hombres usan pantalón negro y camina crema. Y, las mujeres usan polleras de color rojo y blusa verde fosforescente.
- Cuarto grupo: Los hombres usan pantalón negro y camina crema. Y, las mujeres usan polleras de color verde y blusa blanca

Las mujeres llevan consigo una lliklla³⁶ en donde cargan chala de maíz, mientras que los hombres llevan un bolso. Todo este grupo lleva consigo un sombrero de color negro, el

³⁴ Ello se conoce como *seqollo* (látigo)

³⁵ Se conoce como *manteo*

³⁶ La *lliklla* es una manta que cubre la espalda, la cual sirve no solo como abrigo y adorno, sino también para cargar niños, llevar comida y objetos personales (Vásquez & Vergara, 1998, p.384).

cual está decorado con flores, también usan yanquis de color negro y serpentina. Es importante mencionar que el hecho de que cada grupo use un color diferente permite que el espectador pueda apreciar con mayor detalle las figuras que se realizan en el espacio escénico.

Así mismo, algo que he podido notar es que, en cada grupo, tanto en la fila de los hombres como de las mujeres, existen dos líderes que guían: uno para realizar las transiciones y figuras, y el otro para ordenar la fila en la que se encuentran y se mantenga una cohesión en el grupo y/o fila en la que se encuentren. Sin embargo, ello varía de acuerdo con los de cambios de formación. En ese sentido, el rol de la persona que lidera en la coreografía es relevante, ya que es quien anticipa los movimientos para que el resto de la fila no solo se guíe, sino también para que no se equivoquen y haya fluidez en los movimientos y traslados que realicen.

Figura 32

Danzantes creando figuras en el espacio de presentación



Nota. Adaptada de *Comparsa Hijos de Accamarca – Quena de Oro 2016* [Video de YouTube], por Sairah Espinoza Toledo, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=3c7i7L8FpkU>.

Por otro lado, he podido notar que, en la coreografía del 2016, el ingreso de los danzantes ha sido más ordenado, pese a que ha habido más participantes, debido a que han formado figuras (semicircular, líneas y aspa) desde que entraron al espacio escénico. Ello llamó la atención del público, lo cual permitió a que se concentraran en lo que iba a suceder en el espacio. Cabe mencionar que esta nueva forma de organizarse ha generado que uno pueda apreciar con mayor detalle los movimientos y desplazamientos de los danzantes.

Además, es relevante mencionar que las figuras que se realizan en el espacio ayudan a determinar el centro. Ello lo pude notar cuando los danzantes realizaron la segunda figura (aspa) en el espacio, lo que ayudó a poder situar de forma correcta la utilería que se iba a usar para la escenificación del juicio. El hecho de realizar figuras en el espacio permitió establecer de forma clara el centro, como se puede visualizar en la imagen, lo que generó a que haya una mejor organización y distribución en el espacio.

Figura 33

Posición de los comparsistas: estampa y coreografía



Nota. Adaptada de *Comparsa Hijos de Accomarca – Quena de Oro 2016* [Video de YouTube], por Sairah Espinoza Toledo, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=3c7i7L8FpkU>.

Como se puede apreciar en la imagen, en el medio del espacio escénico se encuentra el grupo de la coreografía danzando, mientras que en el contorno se puede observar que en el lado izquierdo hay un grupo de personas que danzan y en el medio se puede observar a algunos pobladores participando en la estampa. A partir de ello, surgió una duda en mí, la cual tiene que ver con cómo debo de considerar al grupo de personas que danzan en el contorno, ya que lo que se suele realizar en ese lado siempre es la escenificación de la cotidianidad. Es decir, apañan la tuna, cocinan, preparan chicha, pastan sus ovejas, etc.

Sin embargo, decidí considerar al grupo de danzantes como parte de la coreografía, ya que estos realizaban pasos básicos que iba al ritmo de la música. Las mujeres, por un lado, al momento de danzar recogen un poco la pollera, dan un pequeño salto para impulsarse y a la vez mueven sus caderas junto con sus brazos en el mismo sentido, con el fin de que se puedan mover la pollera. Y, por el otro lado, los varones no mueven sus caderas, pero realizan movimientos más amplios y con mayor libertad. Es decir, saltan y a la vez realizan movimientos reclinados y/o giran haciendo uso de su waraka (látigo).

En cambio, los que danzaban en el centro del espacio realizaban otro tipo de movimientos, el cual dista de los pasos básicos que ejecuta el grupo del contorno. Los pasos que realizan tanto los hombres como las mujeres son casi similares, la diferencia es que las mujeres realizan movimientos más limitados, mientras que los varones realizan movimientos más amplios y libres. Entonces, por medio de la danza se visibiliza los roles de género, ya que los varones y las mujeres realizan movimientos asociados a su identidad. Teniendo en cuenta ello, es interesante cómo, a través de la danza y el movimiento, se visibilizan naturalmente los arraigos sociales del patriarcado, ya que estos emergen desde el inconsciente social sin la intención explícita de transmitir mensajes sobre la identidad de género.

4.1.3. Entrega de cuerpos (2024): última versión de la performance

Después de 37 años de la masacre de Accomarca, los familiares recibieron los restos de las víctimas en ataúdes como forma simbólica de reparación (2022). Es importante recalcar que no todos los familiares recibieron los restos correspondientes de sus seres queridos y por ese motivo, se entregaron ataúdes en donde colocaron fotografías, dibujos, cartas o alguna pertenencia de la víctima (Fowks, 2022, párr. 11).

En Accomarca, entre el 17 al 20 de mayo del 2022, se realizó la entrega de los restos y prendas de las víctimas dentro de ataúdes simbólicos, en donde los familiares de las víctimas y la comunidad se unieron a velarlos, realizaron misas, una escenificación de los hechos de la masacre y finalmente se realizó la sepultura de las víctimas en la ex base militar. Cabe mencionar que este proceso fue acompañado por agentes del Ministerio Público, Ministerio de Justicia, el Comité Internacional de la Cruz Roja y por psicólogos del Ministerio de Salud (Fowks, 2022, párr. 9).

A pesar de este acto de “reparación”, los familiares de las víctimas consideran que ello no es suficiente, ya que buscan que los responsables sean sentenciados y encarcelados. Hasta la actualidad, algunos siguen prófugos, como el General de Brigada EP Wilfredo Mori Orzo (dio la orden de realizar el Plan Operativo “Huancayoc”); mientras que otros, como el Mayor de Infantería José Williams Zapata (fue parte de la elaboración del Plan Operativo “Huancayoc”), han ocupado cargos como funcionarios públicos.

Ahora bien, es relevante mencionar que las exhumaciones de los cuerpos se realizaron en el año 2006, con el objetivo de identificar los restos de las víctimas. Sin embargo, estas acciones no pudieron completarse debido a la falta de fondos para el laboratorio forense del Ministerio Público. Posteriormente, en el año 2020, se retomaron las acciones para realizar la entrega de cuerpos, pero a causa de la pandemia que estábamos atravesando dando se tuvieron que suspender las actividades (Fowks, 2022, párr. 8).

Teniendo en cuenta lo expuesto, analizaré la presentación de este año (2024), tomando en cuenta el video que grabó Micky Lujan³⁷ como el que grabé yo³⁸, cuando fui a ver la performance *Comparsa Hijos de Accomarca*, en el concurso “Quena de Oro 2024”, en la Plaza de Acho. Cabe mencionar que en esta sección haré uso de la herramienta autoetnográfica, ya que integraré mi experiencia personal como observadora no participante para analizar y reflexionar el contenido de la presente performance en general.

4.1.3.1. Escenificación: estampa y escenificación³⁹. Tal como ya vengo explicando en los anteriores análisis, la escenificación dentro de la performance *Comparsa Hijos de Accomarca* se divide en dos partes: (1) la estampa y (2) el mensaje. El primero tiene que ver con representar la cotidianidad; es decir, los participantes muestran el qué hacer diario que realiza su comunidad de origen en su día a día. Y, el segundo consta de representar la entrega de cuerpos de las víctimas del 14 de agosto de 1985.

Figura 34

Ingreso de la Comparsa Hijos de Accomarca al espacio de presentación



³⁷ El video de Micky Lujan lo uso para ver detalles de la comparsa:

<https://www.youtube.com/watch?v=sbyIoWLo4gI&t=1s>

³⁸ En cambio, el que grabé lo uso para ver en general toda la presentación de la comparsa:

<https://drive.google.com/file/d/1irTqjT4JuxvHB4WTbnNfUEgJIWnqY9py/view?usp=sharing>

³⁹ El texto completo de la escenificación del mensaje se encuentra en el anexo 4.

Nota. Adaptada de *QUENA DE ORO 2024 (DISTRITO DE ACCOMARCA)* [Video de YouTube], por Micky Lujan, 2024a, <https://www.youtube.com/watch?v=sbyloWLo4gI&t=1s>.

Nos encontramos en la Plaza de Acho acompañando a los accomarquinos en su presentación del concurso “Quena de Oro 2024”, el cual se realiza en marco del carnaval ayacuchano en Lima. Ellos son los primeros en presentarse. En esta ocasión, he podido notar que la presentación de este año (2024) ha sido muy colorida, alegre y festiva. Ello se visibiliza en las vestimentas de los participantes, el guapeo, la forma como cantan los vocalistas, y el accionar de cada integrante que conforma la performance.

Como se observa en la imagen, el distrito de Accomarca, al igual que otros distritos, pone una gran puerta con su nombre en la entrada, el cual sirve para anticipar al público de que Accomarca se va a presentar. El ingreso de los participantes en esta ocasión se ha realizado de forma distinta a las otras y en el respectivo orden: (1) grupo de mujeres con la pancarta de Accomarca, (2) grupo de varones que traen consigo un bastón, (3) varón que carga un gran sombrero de pavorreal, (4) cuatro personas traen consigo banderas (una blanca y roja, celeste, azul y blanco), (5) se observa a dos guías (profesor y un poblador), (6) grupo de danzantes varones, (7) grupo de danzantes mujeres, (8) dos personas traen consigo banderas rojas, (9) grupo de personas que traen consigo jarra de chicha, chala, costal de tierra, etc., y otros que hacen de cactus y animales, tales como burro y caballo, (10) tres personas que hacen de militares y (11) grupo de hombres que ingresa cargando un árbol.

Teniendo en cuenta ello, vemos que la estampa ha estado dispersa en toda la fila (1, 2 y 9), lo cual ha generado que no logre identificar desde el momento en el que ingresaron si eran parte del grupo de coreografía o de la estampa. Sin embargo, ello cambió cuando todos los participantes se situaron en el contorno del espacio escénico.

Figura 35

Al fondo están los que pertenecen a la coreografía (izquierda) y adelante los de estampa (derecho)



Nota. Adaptada de *QUENA DE ORO 2024 (DISTRITO DE ACCOMARCA)* [Video de YouTube], por Micky Lujan, 2024a, <https://www.youtube.com/watch?v=sbyIoWLo4gI&t=1s>.

Logré identificar a *la estampa*, ya que siempre tengo presente que dicho grupo realiza la cotidianidad. Es decir, preparan la comida, la chicha y muelen en batán, otros siembran chala y apañan la tuna junto a sus animalitos, y otros, simplemente caminan por el espacio. A estos últimos los identifiqué como parte de *la estampa*, ya que no se ponen a bailar, sino que tienen bien claro su accionar: caminar.

Desde mi punto de vista, la función de escenificar la estampa consta de tener presente las actividades cotidianas que la comunidad de origen realiza, tales como cocinar, arar, caminar, etc. Aunque la representación de la cotidianidad haya estado presente, considero que faltó desarrollarse más para que el espectador pueda conectarse con dichas prácticas diarias que se llevan a cabo en su lugar de origen.

Por ejemplo, cuando observé la escenificación de la estampa del distrito de Concepción, pude conectarme con lo que estaban realizando. Pese a que estaban representando muy poco su cotidianidad (como cocinar, guardar lo que han cosechado,

preparar chica, etc.), entendí que la comunidad se encontraba de fiesta y por eso, es que se estaba arreglando y adornando tanto el altar del santo como el árbol.

Figura 36

Escenificación de estampa del distrito de Concepción



Nota. Adaptada de *QUENA DE ORO 2024 (CONCEPCIÓN)* [Video de YouTube], por Micky Lujan, 2024b, <https://www.youtube.com/watch?v=0-A9BKwwbWE>.

Entonces, el distrito de Concepción planteó una relación clara entre la cotidianidad y la celebración (fiesta o festividad) como parte de su escenificación de la estampa. Además, el hecho de que haya habido pobladores danzando en el contorno del espacio resulta entendible, ya que refuerza el ambiente festivo en el que se encontraban y a la vez, muestran que la fiesta es parte de su cotidianidad. Por tanto, entiendo que el grupo de la estampa tenía una acción clara: preparar el ambiente para la fiesta.

En cambio, en la escenificación de la estampa del distrito de Accomarca no hubo una relación entre lo cotidiano y las personas que se encontraban danzando en el contorno, lo que generó una falta de cohesión en la representación. Desde mi punto de vista, ello se debe a que se dio mayor importancia a la parte coreográfica, lo cual generó a que haya poco tiempo para

que el grupo de la estampa ensayara. En la presentación del año pasado (2023), los participantes - en su gran mayoría nuevos - cometieron varios errores en las transiciones, los pasos y las figuras, lo que causó que la parte coreográfica se viera desordenada (O. Janampa, comunicación personal, 28/02/2024). Por ese motivo, para la presentación de este año (2024), los encargados de la comparsa y el profesor se han enfocado en la parte coreográfica, con el objetivo de corregir los errores que los danzantes cometieron el año pasado y a la vez minimizar los posibles errores que pudieran surgir en este año.

Entonces, el hecho de no relacionarse causó que el espectador no pudiera conectarse con lo que se estaba realizando en la estampa. Así mismo, como observadora no participante que asistió a los ensayos, considero que podría ser beneficioso ensayar la representación de la cotidianidad y no solo coordinar lo que se va a realizar, de ese modo no solo más participantes pueden integrarse para realizar más actividades cotidianas, sino también tienen claridad sobre su acción.

No obstante, aunque no se haya desarrollado la escenificación de la estampa de manera efectiva, el simple hecho de hacerlo implica una afirmación de la identidad, ya que permite a la comunidad conectar de alguna forma u otra con sus raíces. En ese sentido, es relevante mencionar que la memoria juega un papel importante en la preservación de estas prácticas cotidianas, ya que tiene la capacidad de mantener vivo el pasado como resistir al olvido (Hualpa, 2018, p. 14), lo cual fomenta a que se valore la cultura acomarquina con el fin de que su identidad trascienda en el tiempo.

Figura 37

Escenificación de la entrega de cuerpos - distrito de Concepción



Nota. Adaptada de *Distrito de Accomarca, Quena de Oro 2024 plaza de acho carnaval.ayacuchano* [Video de YouTube], por FILMACIONES SALVATIERRA23, 2024, https://www.youtube.com/watch?v=jWR02oG10_o&t=1s.

Por otro lado, analizaré la escenificación de la entrega de cuerpos, la cual se da a mitad de la performance (minuto 08:56)⁴⁰. Ahí se puede observar cómo los pobladores que participan en la estampa se unen a los de coreografía de manera fluida, generando que se produzca un orden y estructura en el espacio escénico para pasar a realizar la representación.

Entonces, esta integración entre ambos grupos la comprendo como una manifestación de cómo la comunidad se une para apoyar y enfrentar juntos el dolor que sienten por la entrega de cuerpos de las víctimas. Ello me remite a lo que el antropólogo ayacuchano Renzo Aroni menciona que cuando uno pertenece a una comunidad y pierde a un miembro de ella se convierte no solo en un dolor individual, sino también pasa a ser un dolor compartido por todos (comunicación personal, 10/06/2023). En ese sentido, los lazos comunitarios se hacen

⁴⁰ En esta ocasión, he tomado en cuenta el video que grabó Micky Lujan: <https://www.youtube.com/watch?v=sbyIoWLo4gI&t=1s>.

presentes de tal manera que el dolor trasciende lo personal y se convierte en colectivo; es decir, uno siente la ausencia como propia sea o no sea familiar nuclear.

Figura 38

Primera parte: Todos los comparsitas (coreografía y estampa) se acomodan en el espacio escénico para iniciar a realizar la escenificación de la entrega de cuerpos



Nota. Adaptada de Distrito de Accomarca, *Quena de Oro 2024 plaza de acho carnaval.ayacuchano* [Video de YouTube], por FILMACIONES SALVATIERRA23, 2024,

https://www.youtube.com/watch?v=jWR02oG10_o&t=1s.

Ahora bien, para iniciar a realizar la escenificación de *la entrega de cuerpos*, un total veintiocho danzantes varones salen de la figura circular, divididos en dos grupos de catorce personas: uno por el lado derecho y el otro por el izquierdo. Cada grupo se dirige bailando al lugar en donde se encuentran ubicados los ataúdes, para que luego ingresen inmediatamente al espacio escénico caminando y cargando entre dos personas un ataúd.

Además, cada grupo de danzantes se dirige, en conjunto y en fila, a un extremo del espacio, con el fin de iniciar con la escenificación. Para ello, se cuenta con la participación de los integrantes que conforman la coreografía y la estampa, quienes representan a la familia de la víctima y a la comunidad, así como de cinco personas más, que interpretan a militares, al

premier Aníbal Torres y al alcalde de Accomarca, Fernando Ochoa. Estas personas están caracterizadas con vestimenta que representa a cada personaje: uniformes militares para soldados, vestimenta formal para el premier, y ropa típica de la zona para alcalde accomarquino.

El uso de este tipo de vestimenta no solo ayuda al público a identificar el rol que cada persona desempeña, sino también visibiliza las diferencias jerárquicas que existen entre ellos. Además, contribuye a crear un ambiente convincente, el cual permite que el espectador conecte con el mensaje que se quiere transmitir. De ese modo, la vestimenta se convierte en un elemento importante para los performers, ya que de esa forma pueden transformar sus identidades, tal como lo menciona Guillermo Gómez-Peña (2005, p. 207), para visibilizar las heridas que siguen presentes en la comunidad.

Entonces, la música se detiene y a través de los parlantes, las voces de dos personas se hacen presentes, uno representa al alcalde de Accomarca (AL) y el otro al Premier (PR). Se escucha lo siguiente:

AL: Yo como alcalde de Accomarca, Sr. Ministro le doy la bienvenida. Le entrego este presente en nombre de Accomarca.

PR: Hoy el Ministerio Público y el Instituto de medicina legal y ciencias forenses cumple su compromiso con la población de Accomarca, en especial con las víctimas de aquel trágico 14 de agosto de 1985.

Entregando 47 ataúdes con restos identificados, 6 ataúdes con prendas de vestir y 26 ataúdes de manera simbólica de los 114 restos exhumados tras el genocidio.

Sabemos que ese gran avance no es suficiente para los deudos del pueblo de Accomarca, pero seguiremos trabajando para que puedan despedir a sus

familiares y las almas de estos puedan descansar en paz (Lujan, 2024a, min. 09:08 – 10:12).

Considero que este diálogo puede interpretarse como un intento por parte del Estado de reparar y reconciliarse con la comunidad accomarquina, ya que el hecho de entregar los ataúdes a los familiares de las víctimas ayuda a que puedan dar una sepultura digna a sus seres queridos y a la vez puedan iniciar con un proceso de duelo. Sin embargo, el premier Aníbal Torres reconoce que este gran avance no es suficiente para sanar las heridas que ha dejado este trágico suceso ocurrido, el 14 de agosto de 1985, en Accomarca, ya que el proceso de duelo aún persiste. Ello se debe a que aún no se han encontrado ni identificado algunos cuerpos, algunos de los implicados de la masacre aún no han sido capturados y no hay un lugar de memoria (APRODEH, 2022, párr. 6).

En esa misma línea, la sobreviviente Justa Chuchón menciona que la justicia está incompleta, debido a que los familiares a lo largo de los 37 años han sufrido mucho por alcanzar la justicia por la pérdida de la vida de sus familiares. Así mismo, señala que el Estado no ha querido reconocer que han perdido a 69 pobladores, lo cual no solo ha causado una batalla dura para los familiares, sino también un profundo dolor (APRODEH, 2022, 02:27-02:59). Este testimonio visibiliza de forma clara el motivo por el cual las heridas de los familiares de las víctimas siguen vigentes hasta el presente. Ello se debe a la prolongada lucha (37 años) por la que han tenido que pasar y enfrentar para obtener justicia, junto con la falta de reconocimiento por parte del Estado, lo cual ha ocasionado que su dolor y sufrimiento siga creciendo con el paso del tiempo.

Figura 39

Inicia segunda parte de la escenificación: familiares de las víctimas (coreografía) se acerca a los ataúdes



Nota. Adaptada de *QUENA DE ORO 2024 (DISTRITO DE ACCOMARCA)* [Video de YouTube], por Micky Lujan, 2024a, <https://www.youtube.com/watch?v=sbyloWLo4gI&t=1s>

Esta primera parte finaliza con breves aplausos seguidos de tres minutos de silencio por parte de todos los pobladores que se encuentran en el espacio escénico. Dicho silencio no fue ensayado ni planificado, sino que se dio de manera espontánea y orgánica, lo cual generó que se creará un momento de comunión entre los comparsistas y el público (la comunidad presente y el espectador externo). Personalmente, el silencio me hizo sentir profundamente afectada, ya que recordé a las personas que ya no están presentes a causa de la masacre de Accomarca y el dolor que carga los familiares de las víctimas como la comunidad en sí. Considero que este silencio fue propicio porque ayudó a cada uno de los presentes a procesar lo revivido. Es decir, la barrera que existía entre el espectador y los comparsistas se rompió y permitió que las emociones fluyeran de forma genuina.

Ello da paso a la segunda parte de la escenificación, en donde algunos de los pobladores se dirigen en grupo al extremo donde se está realizando la escenificación y otros se quedan en el centro del espacio. En ese momento, se escucha de fondo el sonido de la

quena y llantos a través de los parlantes, el cual lo relaciono con cómo se sienten los pobladores al momento de estar y revisar los ataúdes de sus seres queridos.

Tal como se observa en la imagen, dicho momento está cargado de teatralidad, ya que los pobladores adoptan una conducta extracotidiana en la que expresan su dolor y tristeza de forma colectiva en la escenificación de la entrega de cuerpos. Considero que al revivir el sufrimiento por el que han pasado los familiares de las víctimas, se ha generado una catarsis tanto los participantes de la comparsa como en el público en general, y me incluyo. Sin lugar a duda, este proceso catártico ha permitido que uno se libere emocionalmente de ese sentimiento y carga que deja la escenificación, pero a la vez produce que uno reflexione.

En mi caso, la escenificación me llevó a comprender que lo que buscan los pobladores accomarquinos no es solo recordar el pasado, sino también visibilizar que en estos 37 años han hecho de todo para alcanzar la justicia. Sin lugar a duda, dicha escenificación es un llamado a la acción que contribuye a construir la memoria cultural de la comunidad, permitiendo que el sufrimiento no sea olvidado y que las personas sean conscientes de que la comunidad accomarquina sigue en pie de lucha, ya que no todos han recibido los restos o una entrega simbólica de sus familiares, y se espera que los culpables de este hecho atroz sean capturados y castigados como dicta la ley.

Continúo con el análisis. Mientras los pobladores lloran con los ataúdes presentes, se escucha hablar a dos pobladores (varón y mujer) de la comunidad lo siguiente:

Persona 1 (varón): Hermano, no te han encontrado, pero aquí traje tu ponchito, tu huaraca y tu esquila con la que ibas a los carnavales.

Persona 2 (mujer): Hijo mío, no te logré conocer, malditos militares, hoy te llevarás esta pelota de trapo y este ponchito que había tejido para ti (Anexo 4, 2024).

Ambos pobladores evidencian una profunda tristeza al no recibir los restos de sus seres queridos; es decir, han recibido ataúdes de manera simbólica. Ello lo infiero a partir de que mencionaran que han traído “huaraca”, “esquela”, “pelota de trapo” y “ponchito”, los cuales son objetos y/o prendas de vestir que pertenecían a la víctima. Por tanto, cada uno de estos elementos es relevante para los familiares de las víctimas, dado que al traerlos no solo llenan el vacío de la ausencia física de los cuerpos, sino también actúan como sustitutos simbólicos para honrar a sus seres queridos.

Figura 40

La sobreviviente Cirila Pulido muestra el retrato que se hizo de su madre y su hermano de ocho meses



Nota. Adaptada de *La masacre de Accomarca, hablan los familiares de las víctimas* [Video de YouTube], por Asociación Pro Derechos Humanos, 2022, https://youtu.be/tI4wvn8ghe4?si=X8qx4N4Aju_pDmzF.

En esa misma línea, lo que mencionan ambos pobladores sobre los elementos me remite a lo que señala la sobreviviente Cirila Pulido, quien expresa su sentir al decir:

A un amigo imaginariamente le he hecho pintar a mi madre. Este es mi madre, el único que tengo es memoria. Bueno, con esta foto, los testigos tantos años hemos luchado, hemos andado en las audiencias, en las marchas para alcanzar la justicia. El único que tengo es esta foto, el día 20 solamente en el rosario

pondré (solloza) esta foto porque aún no tengo sus restos de mi madre. Bueno, yo quisiera justicia, aún esta herida sigue abierta mientras que no hay justicia. Justicia para el caso Accomarca (APRODEH, 2022, 05:26-06:05).

Este testimonio lo considero impactante, ya que muestra el profundo dolor que siente Cirila al no tener los restos de su madre. Al mencionar que “ha hecho pintar a su madre”, la sobreviviente evidencia que tener algo representativo de su madre no solo le ayuda a mantener viva su presencia en su vida de manera simbólica, sino también se convierte en un dispositivo de memoria que le permite honrar su recuerdo. Así mismo, cuando menciona que “los testigos tantos años hemos luchado” muestra que la lucha se ha dado de forma prolongada y colectivamente, con el fin de que juntos puedan encontrar respuestas de las autoridades y alcanzar la justicia. Sin lugar a duda, esta lucha simboliza el compromiso de toda una comunidad para preservar la memoria de sus seres queridos y reivindicar sus derechos.

Por otro lado, aunque la imagen de su madre no está tan detallada, para Cirila es significativa porque representa el único vínculo que le queda para honrar su memoria. Así mismo, esta imagen tiene un valor especial para ella, ya que ha sido su acompañante en la búsqueda de justicia a lo largo de todos estos años. Es importante mencionar que el hecho de que Cirila desee poner la foto de su madre en el rosario genera que la imagen se convierta en un objeto sagrado, que no solo representa el recuerdo de su ser querido, sino que también se considera un símbolo de resistencia contra el olvido.

Para la tercera y última parte, se observa a los familiares de las víctimas llevando los ataúdes hacia donde se encuentra la cruz que dice “lugar de la memoria” y mientras realizan ello, se escucha lo siguiente:

VOZ: "EDGAR PULIDO BALDEÓN " Todos: Presente

VOZ: "ALBINO PALACIOS " Todos: Presente

VOZ: "JULIANA BALDEÓN GARCÍA " Todos: Presente

VOZ: "AGUSTIN CHAVEZ BALDEÓN " Todos: Presente

VOZ: "TOMASA CHUCHÓN CASTILLO " Todos: Presente

VOZ: "EUCEBIO SULCA" Todos: Presente

VOZ: "SILVESTRE LIZARBE SOLIS" Todos: Presente

VOZ: "GERTRUIDIS DE GANBOA GARCÍA PALACIOS" Todos: Presente

VOZ: "LORENZA JANAMPA DE LA CRUZ" Todos: Presente

VOZ: "JUANITA PEREZ " Todos: Presente

33 niños fallecidos, 26 cuerpos que aún no se encuentran y que no se encontrarán, ya que sus cuerpos fueron calcinados por completo.

Hoy los enterramos en este lugar de la memoria donde yacía la base militar de Accomarca. Así las autoridades nos hayan pedido perdón, la justicia aún está en deuda con nosotros. Por eso el pueblo de Accomarca seguirá pidiendo

Todos: "JUSTICIA, JUSTICIA, JUSTICIA" (Anexo 4, 2024).

Particularmente esta parte de la escenificación me conmovió profundamente, debido a que cuando iniciaron a mencionarse los nombres no solo los participantes de la comparsa decían “presente”, sino también el público en general. Este acto sucedió de manera natural, generando una conexión espiritual y colectiva, lo cual llevó al público a unirse de forma orgánica a la conmemoración. Es en ese momento donde se evidencia el convivio, ya que todos los que están presentes se vuelven partícipes de la experiencia escénica. En ese sentido, se observa la socialización de cuerpos presentes y el encuentro de auras que confluyen en el espacio de forma única, tal como lo señala el crítico e investigador Jorge Dubatti (OVEJASMUERTAS, 2019, párr. 6 – 7). Además, cuando se menciona que “Así las autoridades nos hayan pedido perdón, la justicia está en deuda con nosotros” evidencia que la

herida sigue abierta para la comunidad accomarquina, debido a que la justicia no se ha cumplido.

Entonces, el hecho de que se menciona que "el pueblo de Accomarca seguirá pidiendo JUSTICIA, JUSTICIA, JUSTICIA" refuerza la idea de que todavía existe una deuda con las víctimas y sus familiares, generando que este clamor de justicia trascienda y se convierta en una declaración de resistencia, en donde la comunidad accomarquina expone abiertamente que la justicia está incompleta y que ellos no se detendrán hasta que se hagan efectivas, ya que es la única forma de que puedan cerrar un ciclo que los ha marcado profundamente durante muchos años.

Por tanto, puedo decir que la escenificación de la entrega de cuerpos se convierte en un símbolo de lucha y resistencia colectiva que ha marcado a la comunidad accomarquina. A través de esta escenificación, la comunidad manifiesta no solo su sentir colectivo, sino también su determinación de no olvidar su pasado para honrar la memoria de sus seres queridos, quienes fueron brutalmente asesinados, y que las generaciones siguientes continúen luchando por justicia. Cabe mencionar que para la comunidad es importante que las nuevas generaciones tengan presente todo el esfuerzo que han hecho para encontrar justicia, ya que de esa manera se aseguran de que comprendan y tengan presente los sucesos que marcaron a la comunidad, con el fin de que ello sirva como pilar para que en un futuro no se repita el sufrimiento vivido.

4.1.3.2. Marco Musical. En la comparsa Hijos de Accomarca, el marco musical se puede entender como el impulsador de toda la performance, ya que desde el inicio da pie creando un ambiente para que todas las demás áreas (la estampa y la coreografía) se desplieguen y desarrollen en el espacio. Ello quiere decir que cada área (marco musical, estampa y coreografía) se complementa y son interdependientes una de la otra (Vásques & Vergara, 1988, p.69), generando un sentido de unidad en la presentación.

Así, tanto la música como la letra de la canción son las encargadas de orientar el mensaje que la comunidad accomarquina quiere transmitir, ya que la primera establece el tono emocional, mientras que la letra comunica el contenido que se quiere compartir con el público. Por tanto, la comparsa Hijos de Accomarca lo que quiere es expresar y compartir el sentir de la comunidad accomarquina, ya sea que este involucre momentos de alegría y/o tristeza.

Teniendo en cuenta ello, quiero mencionar que para esta presentación (2024), la comunidad accomarquina pensaba realizar una escenificación sobre el duelo, debido a que estaban muy afectados por el fallecimiento del Sr. Florián y su esposa⁴¹. Sin embargo, cuando el encargado de la comparsa fue a consultar con la hija del Sr. Florián, ella mencionó que no quería recordarlos de esa forma porque ellos habían sido alegres, compartiendo y participando en la comparsa, por ese motivo no dio su autorización (O. Janampa, comunicación personal, 28/02/2024). Entonces, la comunidad vio una nueva forma de honrar la memoria del Sr. Palacios y de su esposa, considerando lo que la hija ha mencionado, y ello se vio reflejado en la música como en el contenido de la letra.

⁴¹ Fallecieron el 19 de agosto de 2023 en un trágico accidente cuando estaban regresando de Ayacucho a Lima

Figura 41

Pobladores que conforman el marco musical



Nota. En esta imagen falta el Sr. Abel Gómez y un integrante más que participa tocando la tinya.

Ahora bien, es importante mencionar que el marco musical está compuesto por dos grupos: (1) cinco vocalistas (cuatro mujeres y un hombre) y (2) ochos músicos que tocan la esquela, la tinya y la quena. Cabe mencionar que cada grupo cuenta con un líder guía que se encarga de establecer las entradas y salidas, con el fin de que impulse al resto a cantar y a tocar en el tono y el ritmo correcto.

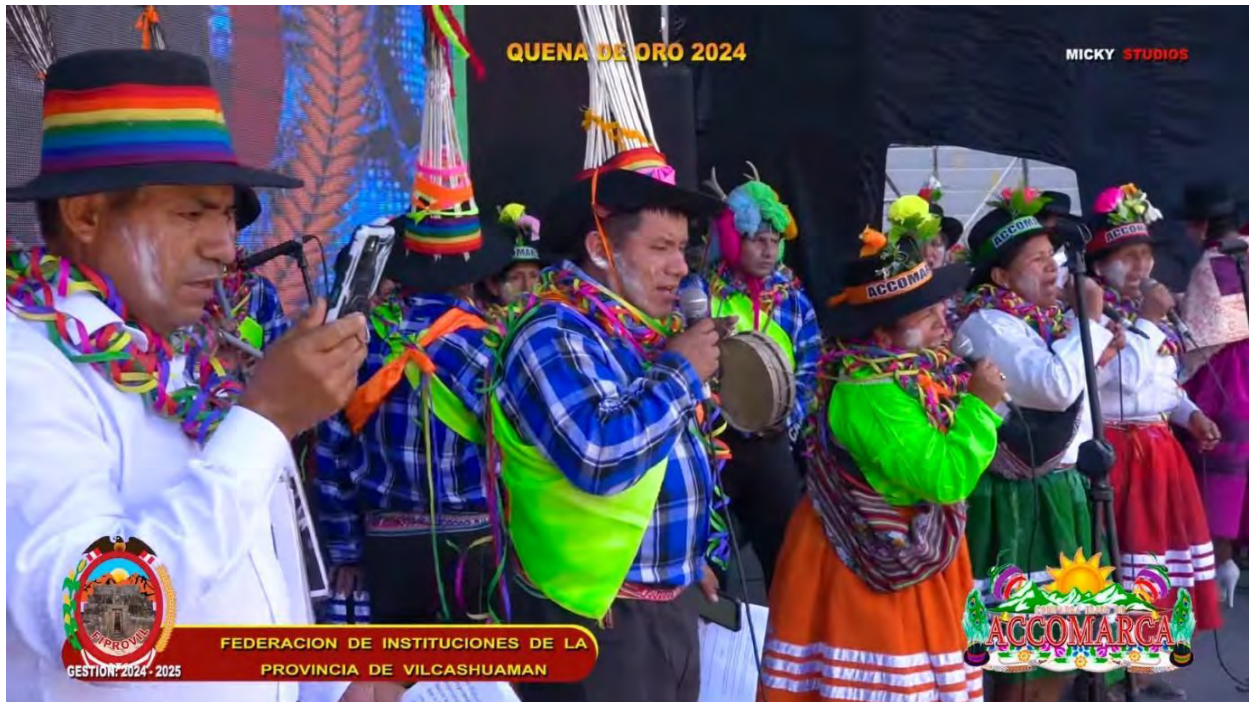
Así mismo, como se observa en la imagen, los músicos usan quenenas hechas de tubo de PVC, los cuales son realizados por el Sr. José, integrante del marco musical, quien se encarga de afinarlas limando el tubo hasta encontrar el tono adecuado. En la conversación que tuve con el Sr. Abel Gómez sobre ello, me comentó que la comunidad busca resaltar lo tradicional y la autenticidad. Por ese motivo, dejaron de usar la guitarra, la bandolina⁴² y la quena

⁴² La bandolina y mandolina son instrumentos de cuerdas. Sin embargo, la diferencia que existe entre ambas es el número de cuerdas que estas tienen: la bandolina cuenta con doce cuerdas, mientras que la mandolina tiene ocho cuerdas.

profesional de madera, ya que no generan una melodía tradicional (comunicación personal, 03/06/2024).

Figura 42

Marco musical interpreta en vivo en la performance Comparsa Hijos de Accomarca



Nota. Adaptada de *QUENA DE ORO 2024 (DISTRITO DE ACCOMARCA)* [Video de YouTube], por Micky Lujan, 2024a, <https://www.youtube.com/watch?v=sbyIoWLo4gI&t=542s>.

Por otro lado, analizaré la letra de la canción⁴³, pero antes es relevante señalar que la música de esta presentación en general la relaciono con la alegría, la nostalgia y la algarabía. Según la letra de la canción (ver anexo 5) que me brindaron, está compuesta por cuatro partes, las cuales reflejan diferentes estados emocionales y momentos relevantes de la comunidad:

La música que proponen en esta primera parte la relaciono con la felicidad y la nostalgia, ya que el contenido de la letra de la canción tiene que ver con estar en carnavales y a la vez con extrañar un lugar especial. A esta parte, la denomino introducción. En esta segunda parte, la alegría está presente, ya que los pobladores recuerdan con mucho cariño a

⁴³ Ver anexo 5

una persona especial. Esta parte la relaciono con el enamoramiento. Luego, en la tercera parte está presente la tristeza y el duelo, la cual es compartida por toda la comunidad. Ello evoca un dolor que trasciende lo personal, convirtiéndose en un dolor colectivo. A la vez, esta parte la relaciono con la felicidad, ya que se hace presente el juego, la fiesta y la algarabía. Por último, la cuarta parte la relaciono con la alegría, ya que es el tramo final de la presentación, el cual consta con ver a la comunidad presente en carnavales en este momento del año.

Sobre ello, tanto la música como la letra de la canción están muy relacionada con lo que se desarrolla en el espacio escénico. Por ejemplo, cuando cantan el tema de la yunza (tercera parte) se puede ver que las personas, que conforman la coreografía, inician con el cortamonte⁴⁴. Además, es importante tener en cuenta que en esta sección del marco musical analizaré algunas partes de la primera y tercera estrofa de la letra de la canción porque hay un contraste evidente: la primera parte tiene que ver con celebración y añoranza (llegada del carnaval a la Plaza de Acho, pero a la vez sobre el profundo amor y recuerdo que sienten por Accomarca), mientras que la tercera parte habla sobre la pérdida y celebración (evocan al Sr. Florián Palacios y su esposa, quienes fallecieron repentinamente en un trágico accidente, pero luego mencionan a la yunza).

En esta primera parte, solo he escogido analizar una pequeña estrofa. En ella participan todos; es decir, los participantes que conforman la estampa y la coreografía se unen a la vocalista que canta. Es relevante mencionar que en esa estrofa el vocalista da pie tanto a uno de los quenistas como a una de las vocalistas para que obtengan el tono correcto, con el propósito de que den el impulso al resto de los participantes para que inicien a cantar en conjunto.

⁴⁴ El cortamonte es conocido también como yunza. Ella consta de reunir a la personas para cantar y bailar alrededor del árbol y para derribarlo le dan hachazos. Cabe mencionar que el árbol está adornado con diversos regalos, tales como tinas, matamoscas, pelotas, ropa, entre otros (Vásques & Vergara, 1988, p.386).

ACCOMARCA, MI PUEBLO QUERIDO MI PUEBLO AMADO, NUNCA
TE HE OLVIDADO

ACCOMARCA, MI PUEBLO QUERIDO MI PUEBLO AMADO, NUNCA
TE HE OLVIDADO

DONDE ME ENCUENTRE, DONDE YO ME VAYA SIEMPRE POR
SIEMPRE TE TENGO PRESENTE

DONDE ME ENCUENTRE, DONDE YO ME VAYA SIEMPRE POR
SIEMPRE TE TENGO PRESENTE (anexo 5, 2024)

Esta estrofa visibiliza un claro sentido de pertenencia y el arraigo que existe en cada uno de los pobladores de la comunidad accomarquina, pese a la distancia en la que se encuentren e independientemente si han nacido o no ahí. Ello quiere decir que tienen presentes sus tradiciones, costumbres, recuerdos y vivencias, los cuales forman parte de su identidad. En ese sentido, puedo afirmar que la AHIDA cumple un papel crucial, ya que se encarga no solo preservar la memoria de la comunidad accomarquina, sino también de reforzar y mantener viva las raíces con el fin de que el sentido comunitario no se debilite. A la vez, la AHIDA se convierte en un dispositivo de memoria cultural porque actúa como un medio de reafirmación de su identidad y de resistencia ante el olvido, de esa forma se preserva y se transmite la herencia cultural a las generaciones venideras.

En ese sentido, la AHIDA se encarga de reforzar y mantener viva las raíces accomarquinas, con el fin de que el sentido comunitario no se debilite.

Ahora bien, en la tercera parte se inicia con un solo de una quena, el cual da aviso a que el grupo de la coreografía se acomode en el espacio. Cuando dicho grupo está listo, los quenistas retoman su línea musical, el cual da pie a que el percusionista toque la tinya, quien se encarga de marcar el ritmo y este a su vez, da iniciativa a que tanto el grupo de la estampa y coreografía retomen sus acciones escénicas. A partir de ello, los cantantes interpretan:

AYTUKUSCHAS TUKUSCHALLAY CHIKISIMIMA

QAMQAKALLASQANKI

AYTUKUSCHAS TUKUSCHALLAY CHIKISIMIMA

QAMQAKALLASQANKI

YACHALLASQANKIM MUSIALLASQANKI LLAQTAMASILLAY

CHINKARILLANANTA

YACHALLASQANKIM MUSIALLASQANKI LLAQTAMASILLAY

CHINKARILLANANTA

Hay buo buo que mala huero habías sido

Hay buo buo que mala huero habías sido

Tú sabías y presentías que mi paisano iba a desaparecer

Tú sabías y presentías que mi paisano iba a desaparecer

FLORIAN PALACIOS AURELIA SULCA QUNQAYLLAMANTAM

CHINKARILLANKICHIK

FLORIAN PALACIOS AURELIA SULCA QUNQAYLLAMANTAM

CHINKARILLANKICHIK

LLAQTAMASIKI KUYALLASQAYKITA LLAKISQALLATAM

SAQIYKUWANKIKU

LLAQTAMASIKI KUYALLASQAYKITA LLAKISQALLATAM

SAQIYKUWANKIKU

FLORIAN PALACIOS AURELIA SULCA de un de repente han
desaparecido

FLORIAN PALACIOS AURELIA SULCA de un de repente han
desaparecido

De tu pueblo amaste triste nos dejastes

De tu pueblo amaste triste nos dejastes

SUERTILLANCHIKTA DESTINULLANCHIKTA MANASAVIDAY

YACHAKULLACHWANCHU

SUERTILLANCHIKTA DESTINULLANCHIKTA MANASAVIDAY

YACHAKULLACHWANCHU

WAÑUYRIPUYLLA QAPILLAWAPTINCHIK QUNQAYLLAMANTACH

CHINKARILLACHKASUN

WAÑUYRIPUYLLA QAPILLAWAPTINCHIK QUNQAYLLAMANTACH

CHINKARILLACHKASUN

Nuestra suerte ni destino no sabemos

Nuestra suerte ni destino no sabemos

Cuando nos agarra la muerte de un de repente desaparecemos

Cuando nos agarra la muerte de un de repente desaparecemos (anexo 5,
2024).

En la primera estrofa se puede observar la reiteración del búho en los dos primeros versos, el cual da a entender que este animal mensajero está relacionado con un evento negativo. Al mencionarse “tú sabías y presentías que mi paisano iba a desaparecer” evidencia que este animal no solo ha tenido conocimiento del destino del poblador accomarquino, sino también que ha anticipado lo que le sucedería de forma imprevista. Para los pobladores accomarquinos, el búho está relacionado con la pérdida y ello lo infiero a partir de que menciona “Hay buo buo que mala huero habías sido”.

Teniendo en cuenta ello, en la segunda estrofa se ve reflejado el dolor profundo que siente la comunidad ante la pérdida del Sr. Florián Palacios y su esposa Aurelia Sulca. Específicamente la frase “de un de repente han desaparecido” refleja el impacto que ha

generado el fallecimiento de ambos en la comunidad, debido a que fallecieron de manera inesperada. En esa misma línea, cuando se menciona “de tu pueblo amaste triste nos dejaste” evidencia la relación que existe entre la comunidad y ambas personas fallecidas, lo cual ha dejado un vacío profundo que ha marcado a todos en conjunto.

Es importante mencionar que al igual que la comunidad, también resulté sorprendida por la pérdida del Sr. Florián y su esposa, dado que el primero de agosto conversé por última vez con él, en donde acordamos que nos mantendríamos en contacto cuando haya regresado de viaje (casi fines de agosto).

En cuanto a la tercera estrofa, puedo decir que, a partir del fallecimiento de estas dos personas, los pobladores accomarquinos no saben con exactitud que les espera en el futuro (“en nuestra suerte ni destino no sabemos”), ya que no saben lo que les puede pasar con su propio destino (“cuando nos agarra la muerte de un de repente desaparece”). Es decir, la vida puede cambiar inesperadamente en un instante, debido a la muerte. En este caso, vemos como los lazos comunitarios y los sentimientos de cariño entre ellos se ven reflejados o se trasladan a lo escénico y están presentes en la letra de la música.

4.1.3.3. Coreografía. En este apartado, le dedicaré un espacio a la coreografía, en donde analizaré los movimientos corporales y las figuras que realizan los participantes mientras danzan al ritmo de la música. Para ello, es importante conocer que en esa sección participan un total de ciento doce personas, las cuales son divididas en dos grupos: cincuenta y seis mujeres y cincuenta y seis hombres.

Desde mi rol como observadora no participante, puedo ver que para los encargados de la comparsa fue un desafío lograr reunir esa cantidad de personas, ya que faltaban participantes, tanto varones como mujeres. Sin embargo, casi una semana antes de culminar con los ensayos, se incorporaron más participantes. Ello hasta el momento me parece sorprendente, ya que las personas que se incorporaron rápidamente se aprendieron los pasos y

las transiciones. La incorporación de estos nuevos integrantes fue relevante, ya que se completaron las parejas lo que generó que la coreografía no tenga mayores cambios, según la propuesta inicial que tenía el profesor Jhon.

Figura 43

Danzantes ingresan al espacio escénico



Ahora bien, tal como se observa en la imagen, los danzantes ingresan al espacio escénico en línea recta y formando una fila de cuatro columnas. En cambio, las danzantes hacen lo mismo hasta cierta parte, para luego abrirse en forma de “V”. Cabe mencionar que ellas ingresan formando dos grupos separados (uno al lado derecho y el otro al izquierdo), y cada grupo está compuesto por una fila de dos columnas.

Teniendo en cuenta ello, es pertinente señalar que en esta ocasión los participantes que conforman la coreografía se distinguen de la siguiente manera:

- En esta presentación, los varones visten todos lo mismo: pantalón negro, camisa blanca, sombrero de pavorreal, yaquis y un cinturón con pitas de colores. Pero, con un pequeño distintivo, el cual es que usan cintas de diferentes colores: (1) rosado y celeste, (2) naranja y verde, (3) rojo y celeste y (4) amarillo-naranja.
- Las mujeres, por otro lado, visten: polleras y blusas de colores (azul-amarillo, naranja-amarillo, rojo-amarillo y verde-blanco). Usan también sombreros, lliklla y yanquis.

Todo ello, enriquece la estética de la performance y a la vez, genera un impacto visual, ya que usan diversos colores que llaman la atención del público. El uso de diversos colores crea un clima festivo que envuelve a todos, lo cual genera que el público se sienta parte de la festividad y a la vez, establezca una conexión con la experiencia escénica que se está dando.

Figura 44

Guías líderes generales presentes en el espacio escénico



Nota. Uno de los guías se encuentra entre la fila de los danzantes (medio) y el otro está dirigiéndose al medio entre las mujeres que usan faldas verdes y los varones (izquierdo). Adaptada de Distrito de Accomarca, Quena de Oro 2024 plaza de acho carnaval.ayacucho [Video de YouTube], por FILMACIONES SALVATIERRA23, 2024, https://www.youtube.com/watch?v=jWR02oG10_o&t=1s.

En esa misma línea, el uso de colores ayuda a poder apreciar las transiciones y las figuras que se realizan (tales como flecha, flor, círculo, aspa, rectángulo, bandera, sol, “S” e infinito⁴⁵). Ello a la vez evidencia la existencia de dos guías líderes en cada grupo, lo que

⁴⁵ Para ver las figuras que forman el grupo de la coreografía, recomiendo ver el siguiente video: https://www.youtube.com/watch?v=jWR02oG10_o&t=9s.

significa que hay cuatro grupos de mujeres y varones, en donde cada uno está conformado por catorce personas. Es decir, hay dieciséis líderes en total.

Menciono todo ello, debido a que son los líderes quienes se encargan de mantener el orden y de dar pie a que se realicen las transiciones y las figuras. A parte de ellos, hay otros dos guías más, quienes son el profesor Jhon y su asistente; ambos cumplen la función de líderes generales internos. Ello quiere decir que se encuentran al medio del espacio y/o yendo de un lado a otro para guiar en los pasos y en las transiciones a los participantes del grupo de la coreografía. Así mismo, hay dos guías líderes generales que se ubican en la parte externa; es decir, se encuentran principalmente en el contorno entre el grupo de la estampa y la coreografía. Estos no solo se encargan de estar ahí y marcar los pasos a los danzantes que se encuentran en la parte de atrás, sino también pueden ingresar al medio del espacio para corroborar que estén realizando correctamente los pasos.

Considero que el hecho de que hayan aumentado más guías genera que haya un óptimo rendimiento, ya que ayuda no solo a reducir errores, sino también a que los danzantes se mantengan sincronizados, no pierdan el ritmo, las figuras estén bien formadas, los danzantes no se separen mucho, etc. Dicho ello, es relevante exponer que para la presentación de este año (2024) lo que se ha buscado es mejorar, teniendo en cuenta los errores de la presentación del año pasado (2023). Según la Sra. Obdulia Janampa, los errores se debieron a que la mayoría de los participantes eran nuevos, no sabían los pasos como tampoco quién era el guía, lo cual hizo que se demoraran y se confundieran (comunicación personal, 28/02/2024). Al respecto, me parece interesante el afán que existe en la comunidad por mejorar, aprender y pulir sus presentaciones, ya que tienen un deseo de que el mensaje sea entendido y transmitido de forma clara. Entonces, se puede afirmar que para la comunidad accomarquina no se trata solo de ejecutar la presentación, sino de lograr que el público comprenda y conecte con el mensaje que quieren brindar y compartir.

A partir de lo mencionado, fiero que ese ha sido el motivo por el cual se han añadido más guías en la presentación de este año. Por ejemplo, en los ensayos lo que pude notar, en mi rol como observadora no participante, es que había dos personas que cumplían el papel de guía y ayudaban tanto al profesor como a su asistente. Pero, lo que no sabía era que el papel de guía se iba a mantener para el día de la presentación, debido a que estas personas cambiaban en cada ensayo.

Figura 45

Los danzantes realizan la figura de una flor en el espacio escénico



Nota. Adaptada de *Distrito de Accomarca, Quena de Oro 2024 plaza de acho carnaval.ayacuchano* [Video de YouTube], por FILMACIONES SALVATIERRA23, 2024, https://www.youtube.com/watch?v=jWR02oGI0_o&t=1s.

Tal como se observa en la imagen, el realizar figuras ayuda a que haya un mejor orden en el en el espacio escénico. Sin embargo, considero que realizarla, desde el inicio hasta el final, resulta agotador para el espectador, porque se vuelve monótona a lo largo de toda la presentación. Por tanto, tal vez podrían encontrar momentos en donde se tiene que romper con ella, con el fin de encontrar equilibrio y generar contrastes que ayude al espectador a mantener el interés.

Por otro lado, resaltar que los danzantes incluyen en la coreografía un desplazamiento con pequeños saltos, los cuales siempre los llevan a realizar movimientos laterales por inercia, ya que utilizan en cada tiempo musical para realizar los cambios de apoyo en cada pie. Esto también se puede dar para formar figuras y situarse en el mismo lugar.

Figura 46

La utilización de los brazos en los movimientos coreográficos



Nota. Adaptada de *QUENA DE ORO 2024 (DISTRITO DE ACCOMARCA)* [Video de YouTube], por Micky Lujan, 2024a, <https://www.youtube.com/watch?v=sbyIoWLo4gI&t=1s>

Así mismo, realizan movimientos que incluyen de manera recurrente el plano vertical y el nivel alto, generando a que los brazos de los danzantes se encuentren en estado de alerta y disposición. Se observa también que la corporalidad y movimientos de los varones es mucho más aperturado y grande que el de las mujeres, ya que ellas realizan movimientos más contenidos y estacionario.

Esto me remite al texto de Morella Petrozzi, llamado *Danza moderna más allá de los géneros: hacia el descubrimiento de un lenguaje corporal en la mujer*, donde se refleja las diferencias corporales entre lo femenino y masculino:

Es imposible para la mujer verse reflejada libremente en su cuerpo cuando el tamaño de sus movimientos ha sido limitado desde el día en que nació por los cánones sociales patriarcales que definen las imágenes ideales de la niña/mujer y del niño/hombre, como opuestas (1996, p. 59).

Esto quiere decir que las danzas andinas también se rigen por patrones sociales patriarcales de manera inconsciente, dándole así una corporalidad y movimientos establecidos a cada género, a la vez se le da un lugar en la coreografía en donde interactúan entre parejas.

Figura 47

La utilización de los brazos en los movimientos coreográficos



Nota. Adaptada de *Distrito de Accomarca, Quena de Oro 2024 plaza de acho carnaval.ayacuchano* [Video de

YouTube], por FILMACIONES SALVATIERRA23, 2024,

https://www.youtube.com/watch?v=jWR02oG10_o&t=1s.

Antes de acabar con la presentación se realiza una yunza, la cual relaciono con el clímax, dado que se observa a todos los participantes que conforman la coreografía en una atmosfera festiva y de algarabía. Incluso, en ese momento un encargado ingresa con una jaba de tunas, la cual lo esparce por el piso y eso da pie a que los danzantes cojan la fruta del piso

y se la lancen entre ellos. Así mismo, ello deriva a que se realicen enfrentamientos: (1) los hombres se dan látigos con la waraka en la pierna con el fin de saber quién es valiente y (2) las mujeres se agarran de la cintura y forcejean con su oponente hasta que una sea derribada. También observé que, en esta ocasión, los varones se enfrentan con las féminas; es decir, ellos cogen a las mujeres de las faldas y las derriban al suelo como parte del ambiente festivo. Cabe mencionar que todo ello sucede en un ambiente lleno de confianza, respeto y algarabía.

Teniendo en cuenta lo mencionado, infiero que representar la yunza da entender que están festejando el hecho de estar presentes en este momento, en el aquí y el ahora; es decir, celebran la vida, pero a la vez desde el presente los pobladores celebran a sus muertos, quienes en vida fueron parte importante de la comunidad. El cortamonte inicia finalizando la escenificación de la entrega de muertos, pero ello sucede de forma paulatina. Esto quiere decir que, cuando los actantes terminan de realizar la ceremonia de entrega de cuerpos, proceden a unirse al resto de los danzantes para así dar inicio a la parte coreográfica. El movimiento coreográfico se da forma gradual con el ingreso del árbol, pero los movimientos se intensifican hasta llegar al clímax que se visibiliza cuando tumban el árbol.

Por tanto, la yunza al igual que carnavales se puede entender como un puente que conecta a los vivos con los muertos, lo cual refleja un sentido de comunidad que se refirma en y con el tiempo. Esto quiere decir que las celebraciones trascienden lo festivo, ya que permite que la memoria de los antepasados siga viva tanto en el presente como en el futuro. De ese modo, se crea una memoria compartida en la que no solo las tradiciones y costumbres siguen vigentes, sino que también se fortalecen los lazos de generación en generación, lo cual asegura que el sentido de pertenencia de la comunidad se mantenga en el tiempo.

4.2. Fortaleciendo los lazos de la comunidad accomarquina

Para los pobladores accomarquinos, la performance *Comparsa Hijos de Accomarca* no es solo una expresión cultural, sino también una forma en la que fortalecen sus relaciones

interpersonales y comunitarias por medio de la realización de la performance misma. Esto se da en dos momentos: durante los ensayos, donde los lazos se estrechan a través de la convivencia; y después de la presentación, cuando se crean eventos y/o festividades culturales que refuerzan el sentido y el vínculo comunitario. Es relevante mencionar que en este caso se dan prácticas y dinámicas colectivas, tales como festividades y/o eventos culturales, en los cuales se incluyen a la memoria cultural y las necesidades de expresión con el fin de contribuir a la reparación simbólica.

En primer lugar, en el periodo de ensayos y realización de la performance, todos los pobladores accomarquinos están presentes y participan de forma activa, tanto en la preparación y organización como en la ejecución misma, lo cual genera una cohesión comunitaria. Es decir, que durante este proceso, los pobladores comparten sus tradiciones, costumbres, recuerdos y vivencias que genera un sentido de pertenencia.

Desde mi punto de vista, los pobladores tienen un compromiso profundo que los une con su comunidad, el cual se ve reflejado en la frase que constantemente mencionan: “siempre unidos a poner bien en alto el nombre de Accomarca”. Ello evidencia un sentido de unidad, ya que cada integrante de la comunidad cumple un rol activo en la preservación de la identidad accomarquina. A su vez, considero que dicha frase da a entender que los pobladores quieren proyectar una imagen positiva de Accomarca, tanto dentro de la comunidad como al público externo, a pesar del dolor y la injusticia que han vivido a lo largo del tiempo.

Entonces, este compromiso se entrelaza tanto con la identidad accomarquina como con la memoria que la comunidad carga, ya que cada integrante que la conforma la asume como propia, convirtiéndola en una experiencia compartida. Sobre ello, la antropóloga Teresa del Valle Murga (2011) menciona:

La memoria se asemeja al viento que trae y lleva olores, objetos y polen.

Cambia las cosas de lugar y, al mismo tiempo, las rescata del lugar donde se

encuentran. Con la edad se trastoca el tiempo y se acerca el pasado lejano al presente, en un intento por superar el miedo a que se acorte el futuro (p. 71).

Ello quiere decir que la memoria trae recuerdos que les hace sentir en cuerpo las vivencias pasadas en el presente, teniendo en cuenta las emociones que los pobladores albergan dentro de sí mismos. De ese modo, la memoria alberga un sentido de transmisión, ya que la comunidad accomarquina no solo se encarga de contar sus experiencias y vivencias a las generaciones siguientes, sino que también permite que se apropien de ese sentir que los marcó profundamente. Por tanto, la memoria cultural se concibe como una construcción que afirma y refuerza la identidad que un grupo de personas cultiva, mantiene y protege con el fin de asegurar la cohesión de la comunidad (Heller, 2003, p. 6). En el caso de la comunidad accomarquina, no es necesario que uno participe en la comparsa, ya que para ellos es suficiente con que otras personas asistan, compartan y sean observadores activos.

Por ejemplo, cuando asistí a los ensayos de la comparsa no sentí una exclusión por parte de la comunidad hacia mí, ya que el ambiente que ellos propiciaron fue acogedor y cómodo, lo cual permitió que pueda relacionarme y sentirme parte de ellos. Entonces, el hecho de estar presente en el Complejo Santa Rosa, lugar donde se dieron los ensayos, contribuyó no solo a reforzar los lazos entre la misma comunidad, sino también con las personas externas, como yo, ya que permitió que vivenciemos su cultura y costumbres.

Por otro lado, desde mi rol como observadora no participante en los ensayos del grupo de la coreografía, he podido notar que la interacción y relación entre los danzantes ha variado de forma positiva en el desarrollo de los ensayos. Al principio, los danzantes solo se enfocaban en aprender los pasos y se limitaban a entablar una conversación solo con las personas que conocían. Sin embargo, conforme transcurrían los días de ensayos, noté que la dinámica del grupo varió, ya que los danzantes poco a poco se acercaban y compartían entre sí sobre sus vidas y su día a día.

El hecho de estar reunidos para la realización de la performance trasciende la mera preparación artística, ya que aquello crea un espacio significativo en donde los danzantes no solo ensayan, sino que comparten su día a día, sus anécdotas, etc. Ello permite que se construyan y fortalezcan los lazos afectivos entre ellos, lo cual genera un sentido de unidad y cohesión dentro del grupo como también un sentido de pertenencia dentro de la comunidad.

Así mismo, a medida que se forjan los vínculos interpersonales y comunitarios, se crea un sentido de confianza entre los participantes de la comparsa que les permite expresarse con mayor libertad y seguridad, tanto al bailar como al decir sus opiniones. Ello se evidenció cuando algunos de los danzantes se acercaron al profesor y su asistente, para que les estructurara los pasos y detalles que podían resultar difíciles para los demás compañeros. La intención que tenían era entender los pasos para luego enseñarles y/o pulirles a los demás compañeros.

De ese modo, se promovió el aprendizaje compartido, en donde todos se sintieron parte del proceso, ya que en un punto todos se juntaron e intentaron ayudarse. En efecto, puedo decir que ello enriqueció el proceso y desarrollo de los ensayos, ya que la cooperación no solo fomentó el sentido de identidad comunitaria, sino también fortaleció los vínculos entre todos.

Ahora bien, para la presentación de la *Comparsa Hijos de Accomarca* quedé sorprendida por la cantidad de personas que la conformaban, ya que en los ensayos no había visto a algunos de ellos. Sin embargo, noté que el clima festivo, que trae consigo el carnaval, ayudó a que la relación entre los participantes se diera de forma orgánica y fluida, lo cual permitió que todos se integraran de forma natural y espontánea, generando que la comparsa funcionara de forma cohesionada. Teniendo en cuenta ello, puedo decir que hay un sentido de identidad muy presente en cada integrante de la comunidad accomarquina, que se construye, mantiene y fortalece a través del compartir de sus costumbres y tradiciones.

Al respecto, la artista escénica Analucía Rodríguez menciona lo siguiente: “La identidad es aquello que nos permite definirnos a partir de representaciones que permanecen en el tiempo, y estas representaciones son las que conducen a los individuos a tomar decisiones (2020, p.14)”. Esto quiere decir que uno construye su identidad en base a la memoria compartida que surge de la pertenencia a una comunidad, la cual abarca las experiencias, tradiciones y costumbres que se transmiten a lo largo del tiempo de generación en generación. En ese sentido, el hecho de integrar un grupo social influye en las acciones que toman los pobladores, lo cual genera una imagen de cómo son percibidos.

En segundo lugar, los pobladores que conforman la comunidad se mantienen unidos una vez finalizado este hecho escénico, ya que su participación activa en la ejecución de la performance ha generado y movilizó emociones, así como también un claro sentido de pertenencia, lo cual actúa como un catalizador para mantener sus relaciones comunitarias vigentes. Ello se ve reforzado por la constante comunicación que siguen manteniendo con la Asociación Hijos del Distrito de Accomarca (AHIDA), por el grupo de WhatsApp y las páginas de Facebook que mantienen. A través de estos canales, se mantiene el lazo comunitario y se invita a participar de las actividades y/o eventos internos que se realizan a lo largo de los meses.

Por ejemplo, una vez finalizada la presentación de la performance, a través del grupo de WhatsApp⁴⁶ que tienen, los pobladores accomarquinos compartieron la satisfacción de haber entregado su mejor esfuerzo y de llevar siempre en alto el nombre de Accomarca. Así mismo, pude notar que los mensajes que intercambiaban entre ellos estaban llenos de felicidad, emoción y mucha algarabía, los cuales a su vez están impregnados de recuerdos que evocan momentos significativos para la comunidad.

⁴⁶ Es importante mencionar que, a pesar de ser un agente externo a la comunidad, logré que me incluyeran en su grupo de WhatsApp.

Uno de esos momentos es cuando la Comparsa Hijos de Accomarca ganó el concurso de Quena de Oro 2014. Dicho momento, quedó registrado en una fotografía, la cual fue compartida en el grupo de WhatsApp por el accomarquino César, en donde se observa a algunos integrantes de la comparsa caminando alegremente, mientras bailan y cantan a la vez. Asimismo, este tiempo de carnaval los llevó a rememorar momentos de esta festividad que se llevó a cabo años atrás, en donde se les ve a los integrantes mucho más jóvenes.

Según los mensajes de WhatsApp dejados por los pobladores que participaron en el concurso del carnaval del 2014, infiero que ellos recuerdan con mucho orgullo ese momento, ya que no solo simbolizó un reconocimiento a su esfuerzo, sino que también significó llevar el nombre de Accomarca en alto. Este triunfo generó que las generaciones actuales se sintieran motivadas a seguir participando en la comparsa, lo cual puede entenderse como un sentido de continuidad y pertenencia, en donde cada integrante de la comunidad se convierte en un portador activo de la preservación de su cultura y a la vez, refuerza el tejido comunitario.

Por otro lado, es importante señalar que la AHIDA cumple un papel fundamental para la comunidad accomarquina, ya que actúa como un espacio de encuentro que une y alberga a todos los pobladores a través de la realización de eventos culturales y sociales. A lo largo de todos estos meses, la asociación se ha encargado de realizar diversos eventos, tales como celebraciones comunitarias y actividades culturales, que unen y refuerzan los vínculos comunitarios, lo cual permite a los accomarquinos estar conectados con sus raíces, mantener viva su identidad y fortalecer la cohesión de la comunidad.

Figura 48

La AHIDA organiza evento para los pobladores accomarquinos que participaron y fueron al carnaval



Nota. Adaptado de *Hoy, hoy es nuestra fiesta*, de Asociación Hijos Del Distrito de Accomarca-

AHIDA, 2024, Facebook

(<https://www.facebook.com/AsociacionHijosDelDistritoDeAccomarcaAhida/videos/2148095795583241>).

A modo de agradecimiento, la AHIDA preparó un evento deportivo a los pobladores que participaron en la performance *Comparsa Hijos de Accomarca*, pero también se realizó una celebración cultural, como el cortamonte (yunza), para toda la comunidad. Es importante mencionar que este evento ya se había organizado para la fecha propuesta, pero a ello se le agregó la yunza, la cual se extendió para toda la comunidad e invitados. Incluso, realizaron un compartir, en donde los pobladores pudieron disfrutar de una chuleta y pollada, disfrutando de un ambiente festivo lleno de algarabía, música y experiencias que van a quedar en la memoria de la comunidad.

En ese sentido, los pobladores ven estas actividades culturales como una forma de definir el contexto que los identifica a sí mismos y al mismo tiempo pueden distinguir la diferencia de otros grupos sociales (Mendoza, 2014, p. 59). Por tanto, se puede afirmar que la memoria cultural se construye a partir de los eventos culturales, fiestas patronales, entre otros, con la finalidad de fortalecer una identidad y lazos comunitarios. Entonces, para ser parte de la comunidad no necesariamente se tiene que ser originario de la localidad, sino basta con ser partícipe y apropiarse de las costumbres, creencias, experiencias y vínculos afectivos compartidos.

Se puede concluir que la memoria cultural es una herramienta que está presente en el fortalecimiento de los lazos de los pobladores accomarquinos, ya que en las diferentes actividades que se realizan y participan se tiene como premisa preservar las tradiciones que vienen cargadas de hitos del pasado. Es relevante mencionar que la AHIDA cumple un papel crucial al funcionar como mecanismo de fortalecimiento y resistencia frente al olvido, ya que sin comunidad no hay memoria cultural.

Conclusiones

1. Se puede concluir que la performance está incluida en la memoria cultural, ya que alberga diversos elementos de archivos, tangibles (material audiovisual, fotográficos, textos, etc.) e intangibles (costumbres, tradiciones, experiencias, manifestaciones artísticas, entre otros.), que contribuyen a preservar y transmitir la identidad y el legado de una comunidad a las futuras generaciones. En ese sentido, puedo afirmar que la performance *Comparsa Hijos de Accomarca* se mantiene en el presente, con el propósito de seguir construyendo una identidad colectiva más sólida.
2. En cuanto a la metodología que plantea la presente investigación, afirmo que las entrevistas, autoetnografía y observación no participante fueron herramientas cruciales que me permitieron no solo identificar patrones de comportamiento de los pobladores, sino también conocer de primera mano sus vivencias y el dolor con el que han cargado a lo largo del tiempo. A la vez, me permitió conocer tanto la dinámica de la comunidad, así como los lazos que se crean y refuerzan en el transcurso de los ensayos y después de la presentación.
3. Por otro lado, considero que la autoetnografía ha sido una herramienta muy útil e importante en mi investigación, debido a que me permitió narrar desde mi punto de vista los desafíos que enfrenté para contactar y entrevistar a los pobladores de la comunidad, y a través de la narración y la reflexión puede comprender la naturaleza de la comunidad. Considero que esta herramienta me ayudó a integrar mis experiencias personales en la narrativa de la investigación, lo cual contribuyó a evidenciar de forma realista y cercana el proceso de recolección de información obtenida en las entrevistas y la observación no participante.
4. El *ayni* consiste en la reciprocidad, es decir brindarse ayuda y apoyarse mutuamente, lo cual fortalece un sentido de unidad en la comunidad. Al respecto, como

observadora no participante he podido notar la ayuda que la comunidad se brinda entre sí. Por ejemplo, algunas integrantes venían a ensayar con sus menores hijos y la comunidad se los cuidaba e incluso los encargados de la comparsa prestaban su carro para que estos puedan descansar, con el fin de que puedan participar en la comparsa. En ese sentido, puedo decir que el *ayni* está muy arraigada a las costumbres accomarquinas, las cuales determinan no solo el sentir comunitario e identidad frente a una situación o vivencia, sino también definen sus acciones ante ello. Es importante mencionar que esta práctica de reciprocidad impacta de manera positiva a la performance, ya que los danzantes pueden no solo enfocarse en el ensayo, sino también participar con total compromiso, entrega y disposición, gracias al apoyo incondicional de la comunidad.

5. El Perú es un país que aún se encuentra inmerso en conflictos sociales que afectan a su sociedad. Sin embargo, son estos quienes han encontrado en las artes escénicas una herramienta importante para no solo abordar temas difíciles, sino también cuestionar el accionar de los representantes del Estado y las malas decisiones que se han tomado respecto a lo político, económico, educación, salud, etc.
6. La música testimonial para los accomarquinos tiene un papel fundamental, dado que en el periodo del Conflicto Armado Interno era muy difícil expresar abiertamente las opiniones sociopolíticas. En ese contexto, la música testimonial se convirtió en una herramienta fundamental para los accomarquinos, ya que sirvió para poder contar sobre las injusticias que vivían a manos de Sendero Luminoso y las Fuerzas del Orden. Tras el fin de dicho periodo, la comunidad accomarquina continuó usando la música testimonial, pero esta vez dándole un enfoque distinto. En otras palabras, utilizaron ello no solo para seguir denunciando y manifestando su sentir y el dolor colectivo, sino también sirvió para mantener vivo el recuerdo de lo sucedido y no

olvidar a los seres queridos que perdieron. Entonces, la música testimonial se puede considerar parte de la memoria cultural, ya que actúa como un vehículo para preservar el pasado, con el fin de que las generaciones siguientes conozcan y comprendan lo ocurrido. De esta manera, se busca evitar que un acontecimiento como ello se repita y a la vez, que sean conscientes del sufrimiento que no solo causó sino también con el que cargó la comunidad. Por tanto, puedo afirmar que la música testimonial actúa como un mecanismo de sanación, resistencia y desfogue emocional, permitiendo procesar el dolor de toda una comunidad.

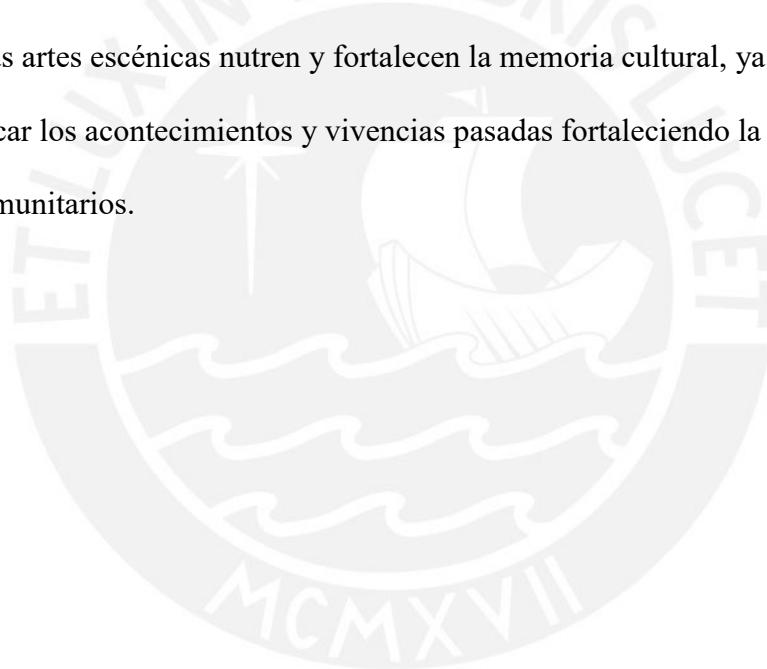
7. La performance *Comparsa Hijos de Accomarca* transforma el espacio festivo en el que se encuentra en un espacio político, donde los performers se convierten en agentes activos de resistencia. A través de la teatralidad, la música y el movimiento, no solo denuncian las injusticias y confrontan la impunidad, sino también recuerdan el pasado y a sus seres queridos. Por tanto, puedo afirmar que la comunidad por medio del arte fortalece y reafirma los lazos culturales e identitarios, a su vez activa la memoria colectiva que trasciende generaciones.
8. Sobre las tres versiones de la performance, afirmo que cada una se ha dado en diferentes contextos, momentos y circunstancias políticas-sociales específicas. En esa misma línea, el hecho de que haya una cronología visibiliza el compromiso intergeneracional que existe en la comunidad, con el fin de que las raíces culturales y la búsqueda de justicia se mantengan vivas con el tiempo. Desde mi punto de vista, cada una de las tres versiones de la performance ha tenido un impacto duradero, ya que ha trascendido el ámbito artístico para transformarse en actos de resistencia. Considero que las performances *masacre de Accomarca (2011)*, *el juicio de Accomarca (2016)* y *la entrega de cuerpos (2024)* visibilizan cómo el arte escénico contribuye a preservar y renovar la identidad y la memoria cultural de los

acomarquinos, generando que trascienda y se mantenga viva con el tiempo. Por tanto, puedo afirmar que el arte en general es una herramienta efectiva para preservar el recuerdo de lo sucedido y continuar buscando justicia, ya que esta se transforma y reinventa en cada performance que se crea y presenta.

9. Los carnavales y festividades accomarquinas afianzan los lazos comunitarios y refuerzan la identidad. Ello no solo une a los accomarquinos originarios, sino también a los que viven fuera de Ayacucho. De este modo, las tradiciones y creencias de las comunidades logran que los individuos se identifiquen y tengan un profundo arraigo.
10. Existen tres espacios en donde se refuerza la memoria y la identidad accomarquina: la AHIDA, espacio que alberga todos los accomarquinos en Lima; las festividades, como carnavales, que permiten expresar la emocionalidad de una la comunidad; y, la familia, en donde se enseñan de forma orgánica las tradiciones y costumbres.
11. Sostengo que la presente investigación me ha llevado a nuevos cuestionamientos que merecen ser respondidos en una futura investigación. Por ejemplo, me hubiera sido útil ser partícipe de la performance *Comparsa Hijos de Accomarca*, así como también entrevistar a las víctimas, a más pobladores que participan en la performance y a los encargados de la comparsa. Todo ello es necesario para conocer el proceso creativo de este acto escénico, así como el sentir individual y colectivo de los accomarquinos. Por otro lado, vivenciar las dinámicas familiares de los miembros de la comunidad me hubiera ayudado a entender cómo ellos traspasan las tradiciones y costumbres a las siguientes generaciones. Por todo lo mencionado, ahora comprendo que trabajar con una comunidad es un proceso delicado y sensible, más aún cuando esta ha pasado por un evento de esta magnitud, como lo es la masacre de Accomarca, el cual ha estado marcado por la violencia y la injusticia. Particularmente, hay acciones y actividades que hubiese querido hacer, pero que no he podido, debido a que no ha sido sencillo

acercarme a ellos, ni que se abran en sus respuestas, ya que muchos de los pobladores son herméticos y sienten temor. Cabe mencionar que esta experiencia me ha hecho entender que uno para acercarse a una comunidad debe de ir de forma gradual y respetuosa, pero a la vez teniendo en cuenta los límites que establezcan con el fin de poder crear una relación de confianza.

12. Desde mi perspectiva, las artes escénicas son una herramienta importante porque permiten abordar acontecimientos difíciles y dolorosos de expresar. En esa misma línea, las artes escénicas ofrecen un espacio seguro para expresar, cuestionar y manifestar de forma orgánica y creativa lo que sucede en una comunidad. De esta forma, las artes escénicas nutren y fortalecen la memoria cultural, ya que permiten resignificar los acontecimientos y vivencias pasadas fortaleciendo la identidad y los lazos comunitarios.



Referencias bibliográficas

- Aroni, R. (2006). Aprendiendo a convivir con los senderistas y militares: violencia política y respuesta campesina en Huamanquiya, 1980 - 1993. *Investigaciones sociales*, 10 (17), pp. 261- 284.
<https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/sociales/article/view/7065/6244>
- Aroni, R. (2015). Coreografía de una matanza: memoria y performance de la masacre de Accomarca en el carnaval ayacuchano en Lima, Perú. *Anthropologica*, 33(34), 119-146. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropologica/article/view/13088>
- Ágreda, S., Mora, J. & Ginocchio, L. (2019). *Guía de investigación en Artes Escénicas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú – Vicerrectorado de Investigación.
- Aguilar, M. (2002). Fragmentos de la Memoria Colectiva. *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social*, 1(2), 1-11.
<https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v1n2.52>
- Amnistía Internacional. (2023). ¿Qué es un conflicto armado? *Amnistía Internacional España*.
<https://www.es.amnesty.org/en-que-estamos/blog/historia/articulo/que-es-un-conflicto-armado/>
- Asociación Pro Derechos Humanos - APRODEH. (2022, 23 de mayo). *La masacre de Accomarca, hablan los familiares de las víctimas* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=tI4wvn8ghe4&t=180s>.
- Asociación para el Desarrollo Humano Runamasinchiqpaq. (2008). *Por la memoria de Accomarca. Aportes para la Verdad, la Justicia, y la Reconciliación Comunitaria*. ADEHR.
- Bajtín, M. (1974). Introducción. Planteamiento del problema. En Barral Editores (Ed.), *La cultura popular en la edad media y renacimiento* (pp. 7- 57). Biblioteca de Reforma.
- Baldeón, C. (2021). *Accomarca, ¿cómo llegamos a esto?* Ministerio de Cultura.

- Benza, R. (2017, 19 de enero). *Memoria y teatralidad andina: Carnaval de los Hijos del Distrito de Accomarca* [Ponencia en congreso]. IX Congreso de ABRACE - Asociación Brasileña de Investigación y Posgrado en Artes Escénicas - Poéticas y estéticas decoloniales - artes escénicas en un campo ampliado, Uberlandia, Brasil. <https://www.even3.com.br/anais/ixcongressoabrace/42763-memoria-y-teatralidad-andina--carnaval-de-los-hijos-del-distrito-de-accomarca/>
- Bernedo, K. (23 de junio 2016). El alma del verdugo. Telmo Hurtado y el caso Accomarca. *LAMULA.PE*. <https://imagenespaganas.lamula.pe/2016/06/23/el-alma-del-verdugo/kbernedo/>
- Boesten, J., & Gavilán, L. (2023). *Perros y Promos: Memoria, violencia y afecto en el Perú posconflicto*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Revista de Ciencias de la danza*, 1 (13), pp.25-46. <https://www.researchcatalogue.net/profile/download-media?work=129470&file=129476>
- Bossio, M. (2021). *Improvisa Segure: La improvisación teatral como medio para generar espacios seguros y mejorar el sentimiento de confianza en los jóvenes de la comunidad LGBTQ+*. [Tesis de bachiller, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio de tesis PUCP. https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/25855/BOSSIO_RAMOS_MARCELO.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Carles-Enric. & Riba, A. (2017). La observación participante y no participante en perspectiva cualitativa. En A. Riba, et al. (Eds.) *Análisis de datos en la Administración Pública II, febrero 2017* (pp. 5-75). Universidad Oberta de Catalunya. Análisis de datos en la Administración Pública II, febrero 2017

- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2017). *Reconstruir y recordar desde la memoria corporal. Guía metodológica*. [Guía]. https://www.saldarriagaconcha.org/wp-content/uploads/2019/01/reconstruir-y-recordar_guia-metodologica_accesible.pdf
- Comisión de la Verdad y Reconciliación. (2003). Informe Final [Informe]. <https://www.cverdad.org.pe/ifinal/>
- Comparsa Hijos de Accomarca. (29 de febrero de 2024). *Queridos familiares y amigos queremos comunicarles que ya empezamos con los ensayos RUMBO A QUENA DE ORO 2024* [Fotografía]. Facebook. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1112243326594275&set=a.102675540884397>
- Cristian. (26 de mayo de 2022). Después de 37 años, restos de las víctimas de la masacre de Accomarca son entregados a sus familiares. *Asociación Pro Derechos Humano (APRODEH)*. <https://www.aprodeh.org.pe/despues-de-37-anos-restos-de-las-victimas-de-la-masacre-de-accomarca-son-entregados-a-sus-familiares/>.
- Da Matta (Ed.). (2002). *Carnavales, malandros y héroes. Hacia una sociología del dilema brasileño*. Fondo de Cultura Económica.
- De Vivanco, L. (2018). Tres veces muerto: narrativas para la justicia y reparación de la violencia simbólica en el Perú. *Revista Chilena De Literatura* (97), pp. 127-152. <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/49092/51594>
- Durand, P. (2012). *Lo político en la obra teatral ADIÓS AYACUCHO del grupo YUYACHKANI y su relación con el periodo de violencia política 1980-2000*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio de Tesis PUCP. https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/1513/DURAND_SANCHEZ_PILAR_POLITICO.pdf?sequence=1&isAllowed=y

- El País. (2022, 18 de mayo). El regreso de los restos de las víctimas de Accomarca, la peor masacre en Perú. *El País*, <https://elpais.com/internacional/2022-05-19/el-regreso-de-los-restos-de-las-victimas-de-accomarca-la-peor-masacre-en-peru.html>.
- Ellis, C., Adams, T. & Bochner, A. (2019). Autoetnografía: un panoramal. En Bénard, S. (Ed.), *Autoetnografía. Una metodología cualitativa* (pp. 17-41). Dirección General de Difusión y Vinculación de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Erlil, A. (2012). La creación de la memoria colectiva: una breve historia de la investigación sobre la memoria que se ha desarrollado en el campo de los estudios culturales. En J. Córdoba, & T. Louis (Trad.), *Memorias colectivas y culturas del recuerdo. Estudio introductorio* (pp.17-52). Universidad de los Andes.
- Espinoza, S. (2016, 27 de abril). *Comparsa Hijos de Accomarca – Quena de Oro 2016* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=3c7i7L8FpkU>
- Fernández, D. (2016, 7 de abril). *Comparsa Hijos de Accomarca (Plaza de Acho, 3/4/2016)* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=qAfn09xAtwM>
- Fernández, J. (1986). *Terrorismo y guerra sucia en el Perú*. S.E.
- Filmaciones Salvatierra23. (2024, 20 de marzo). *Distrito de Accomarca ,Quena de Oro 2024 plaza de acho carnaval.ayacuchano.* [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=jWR02oG10_o
- FIPROVIL. (15 de marzo 2024a). *Concurso Provincial de Carnavales "Quena de oro" Vilcas Huamán, Ayacucho – Orden del pasacalle* [Fotografía]. Facebook. <https://www.facebook.com/photo?fbid=122127070838205778&set=pcb.122127070904205778>
- FIPROVIL. (15 de marzo 2024b). *Concurso Provincial de Carnavales "Quena de oro" Vilcas Huamán, Ayacucho – Orden del concurso* [Fotografía]. Facebook.

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=122127070880205778&set=pcb.122127070904205778>

Fowks, J. (2022). *Misioneros. Revistas de los padres y hermanos Maryknoll.*

<https://misionerosmaryknoll.org/2022/05/indigenas-peruanos-entierran-restos-de-decenas-masacrados-en-1985/> [03 de octubre de 2024].

García, R. (2021). *Testimonios poéticos desde el cuerpo y el documento: Una memoria cultural del Conflicto Armado Interno 1980-2000 en Sin Título – técnica mixta del Grupo Cultural Yuyachkani.* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Facultad Artes Escénicas PUCP.

https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/20746/GARC%c3%8da_CHIOK_RENZO_GONZALO1.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Goldberg, R. (1988). Prefacio. En Mariani, H. (Trad.), *Performance Art. Desde el futurismo hasta el presente* (p. 7 -10). Ediciones Destino.

Gómez-Peña, G. (2005). En defensa del arte del performance. *Horizontes Antropológicos*, 11 (24), 199-226. <https://www.scielo.br/j/ha/a/X4xg9p4zVqFMdSC6q8Xvcfy/?lang=es>

Gómez-Urda, F. (2022). Documentar la experiencia cultural: autoetnografía como narración para proyector de investigación-creación en artes escénicas. *Escribir de arte / Escribir de expandida y práctica artística: conexiones, quiebres y desplazamientos*, 10 (1), 235-247. <https://ojs.ehu.eus/index.php/ausart/article/view/23577/21175>

Heller, A. (2003). Memoria cultural, identidad y sociedad civil. *Cultural Memory, Identity and Civil Society. Indaga. Revista Internacional de Ciencias Sociales y Humanas = International Review of Social and Human Sciences*, (1), 5-17.

https://red.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/biblioteca/Agnes_Heller_Memoria%20cultural_identidad_y_sociedad_civil.pdf

- Hualpa, C. (2018). *Memoria fotográfica: la comunidad afroperuana chinchana a través del lente de Lorry Salcedo*. [Tesis de licenciatura, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas]. Repositorio académico UPC.
https://repositorioacademico.upc.edu.pe/bitstream/handle/10757/625149/Hualpa_CC.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Instituto de Democracia y Derechos Humanos. (2009). *Yuyanapaq. Para recordar. Relato visual del conflicto armado interno en el Perú, 1980–2000*. Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial.
- Janampa, D. (2014, 19 de marzo). *CONPARSA DE ACCOMARCA CANPEON QUENA DE ORO 2014* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=gHfvn8QY-ec>
- Jelin, E. (2002). La memoria en el mundo contemporáneo. En Siglo veintiuno de España Editores, S.A. y Siglo veintiuno de Argentina Editores (Ed.), *Los traumas de la memoria* (9-16). Siglo XXI.
- Larios, K. (2019). *La música más allá del sendero: Los principales cambios en el contenido político de la música tradicional ayacuchana después del Conflicto Armado Interno peruano*. [Monografía]. <https://facultad.pucp.edu.pe/generales-letras/wp-content/uploads/2020/02/Larios-Pulido-Awqa-Del-Valle.pdf>
- Leigh, D. (2006). Intervenciones en el espacio público a través de la performance: Recuerdo, Crisis y Lava la bandera. *Mirando la Esfera Pública desde la Cultura en el Perú*, 1ª ed. (1), 171-186.
<https://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/172075/Mirando-la-esfera-p%3%bablica-LIBRO.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Loayza, F. (1992). Todos Somos Culpables. En R. Vento (Ed.), *Sendero, ideología y realidad. Juicio a Abimael* (pp.25-33). Agenda 2000 Editores.

- Lujan, M. (2024a, 21 de marzo). *QUENA DE ORO 2024 (DISTRITO DE ACCOMARCA)*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=sbyIoWLo4gI&t=1s>
- Lujan, M. (2024b, 22 de marzo). *Quena de Oro 2024 (CONCEPCION)*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=0-A9BKwwbWE>
- Manrique, N. (2007). Pensamiento, acción y base política del movimiento Sendero Luminoso. La guerra y las primeras respuestas de los comuneros (1964-1983). *Historizar el pasado vivo en América Latina*, 1 (1), pp. 1 -69. <https://historizarelpasadovivo.org/files/downloads/manrique.pdf>
- Mendoza, Z. (2010). La fuerza de los caminos sonoros: caminata y música de Qoyllurí. *Anthropologica*, 28(28), pp.15-38. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropologica/article/view/1314/1267>
- Mendoza, J. (2014). El transcurrir de la memoria colectiva: La identidad. Recuperado de: http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/17_iv_mar_2009/casa_del_tiempo_eIV_num17_59_68.pdf
- Milton, C. (2018). El arte desde el pasado fracturado. En Cynthia E. Milton (Ed.), *El arte desde el pasado fracturado peruano* (pp. 15-52). Instituto de Estudios Peruanos.
- OVEJAS MUERTAS (13 de marzo de 2019). JORGE DUBATTI: Cultura teatral y convivio. *OVEJAS MUERTAS*. <https://ovejasmuertas.wordpress.com/2019/03/13/jorge-dubatti-cultura-teatral-y-convivio/>
- Pariona, T. (2022). *Cayara, ¿es posible el camino a la reconciliación?*. Ministerio de Cultura.
- Pérez, N. (2010). Análisis teórico de la noción de memoria cultural y su importancia para las identidades actuales. *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, (9), 1-8. <https://www.eumed.net/rev/cccs/09/nps.htm>

- Petrozzi, M. (1996). La danza moderna más allá de los géneros: hacia el descubrimiento de un lenguaje corporal en la mujer. *Márgenes*, 1(15), 57-72.
<https://cedoc.sisbib.unmsm.edu.pe/public/pdf/revistas/margenes/Margenes%20Nro%2015.pdf>
- Rodríguez, D. (2014). *CONPARSA DE ACCOMARCA CANPEON QUENA DE ORO 2014* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=gHfvn8QY-ec>
- Rodríguez, A. (2020). *ELLAS, NOSOTRAS. Estrategias de la autoficción y su interacción con el archivo familiar en escena para la reconstrucción de memorias familiares sobre experiencias de migración andina a la ciudad de Lima*. [Tesis de licenciatura]. Repositorio de Licenciatura de la Facultad de artes escénicas PUCP.
https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/16923/RODRIGUEZ_VALDIVIA_ANALUCIA.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Rondón, G. (2024). La memoria corporal y el cuerpo archivo en la acción escénica unipersonal Re- Vuelto. Pensar: desde la experiencia de una actriz. [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio de Tesis PUCP.
https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/28517/RONDON_CARBONE_GIANNINA_ZENAIDA.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Roldán, J. (2018). Cuerpo, dolor y memoria: usos sociales y políticos del cuerpo en la performance Latinoamericana, Andrea Reinoso Egas, 2015. *Antropología. Cuadernos de investigación*, 1ª ed. (20), 126-129. <https://www.cuadernosdeantropologia-puce.edu.ec/index.php/antropologia/article/view/236/167>
- Rubio, M. (2008). *Cuerpo ausente (performance política)*. Yuyachkani.
- Rubio, M. (2009, noviembre). *En busca de la teatralidad andina* [Ponencia congreso]. Encuentro para la Promoción y Difusión del Patrimonio Inmaterial de Países Iberoamericanos: Fiestas y Rituales, 10th, Lima, 2009, Bogotá, Colombia.

<https://www.infoartes.pe/wp-content/uploads/2014/12/En-busca-de-la-teatralidad-andina.-Por-Miguel-Rubio.pdf>

- Salas, M. (2015). *Memoria colectiva a través del arte en adolescentes de la agrupación Arena y Esteras*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Facultad de Letras y Ciencias Humanas PUCP.
https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/7333/SALAS_FRANCO_MARIANA_MEMORIA_COLECTIVA.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Sanders, E. (2015). *La danza como espejo de la dualidad andina*. XXV Coloquio Internacional de Estudiantes de Historia PUCP.
<https://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/133568/8.%20LA%20DANZA%20COMO%20ESPEJO%20DE%20LA%20DUALIDAD%20ANDINA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Santos, P. (22 de septiembre de 2024). El arte como herramienta de catarsis. *Psicología Online*. <https://solo-ser.com/blog/el-arte-como-herramienta-de-catarsis-61dcb444cb564>
- Saona, M. (2017). La CVR y la demanda de memoria. En Pontificia Universidad Católica del Perú (Ed.), *Los mecanismos de la memoria. Recordar la violencia en el Perú*. (pp. 11). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Saldaña, M. (2005). Trauma social y memoria colectiva. *Revista de Historia Actual Online*, (6), 169- 175. <https://doi.org/10.36132/hao.v0i6.82>
- Sibilia, P. (2013). El artista como espectáculo: autenticidad y performance en la sociedad mediática. *Dixit*, 1ª ed. (18), 4-19.
<https://revistas.ucu.edu.uy/index.php/revistadixit/article/view/360/335>

- Taylor, D. (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. R. Rubio & A. Bixio & A. Cancino & S. Peláez (Trad.), *Estudios avanzados de performances* (1ª ed., p. 7 – 30). Fondo de cultura económica.
- Ulfe, M. (2004). Carnaval en la provincia de Víctor Fajardo. En Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú (Ed.). *Danzando en Ayacucho. Música y ritual del rincón de los muertos* (pp. 29–34). Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP)
- <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/134557/Danzando%20en%20Ayacucho.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Vásquez, C., & Vergara, A. (1988). *¡CHAYRAQ!: CARNAVAL AYACUCHANO*. Centro de Desarrollo Agropecuario.
- Villegas, J. (2005). Algunos fundamentos teóricos. *Historia del teatro y las teatralidades en América Latina* (pp.15-28). Galerna.

Anexos

Anexo 1. Reglamento del Carnaval de “Quena de Oro 2024”

“Año del Bicentenario, de la consolidación de nuestra Independencia, y de la
Commemoración de las heroicas batallas de Junín y Ayacucho”

REGLAMENTO DEL CARNAVAL DE “QUENA DE ORO”, VILCAS HUAMÁN - AYACUCHO VERSIÓN XXXIII – 2024

CAPÍTULO I NOMBRE, LEMA Y LUGAR

- ART. 1 El presente evento se denomina Carnaval de “QUENA DE ORO”, Vilcas Huamán Ayacucho Patrimonio Cultural de la Nación.
- ART. 2 El lema del evento es: “XXXIII AÑOS DEL CARNAVAL VILQUINO CONMEMORANDO EL BICENTENARIO DE LA BATALLA DE AYACUCHO Y LA LIBERTAD AMERICANA”.
- ART. 3 El lugar del evento será en la “PLAZA DE ACHO” – LIMA.
- ART. 4 El evento se llevará a cabo el día DOMINGO 17 DE MARZO DE 2024.

CAPÍTULO II DE LOS OBJETIVOS

- ART. 5 Rescatar, revalorar y difundir la autenticidad y originalidad del carnaval de la Provincia de Vilcas Huamán en Lima.
- ART. 6 Elevar el nivel de calidad del Gran Concurso de Carnaval “QUENA DE ORO” promoviendo la participación de todos los residentes de los pueblos de la Provincia de Vilcas Huamán en Lima, para generar el interés de nuestro carnaval de otras esferas sociales.
- ART. 7 Promover que el Carnaval “QUENA DE ORO” sea símbolo y orgullo de todos los Residentes Vilquinos de los 8 distritos, Centros Poblados y anexos.
- ART. 8 Promover la unidad fraterna de los residentes de nuestra jurisdicción a través de la práctica de nuestro arte de origen.
- ART. 9 Mantener viva la genuina identidad del carnaval de los pueblos de la Provincia de Vilcas Huamán.
- ART. 10 Reconocer y estimular el esfuerzo y sacrificio de cada uno de los comparsistas, así como de los intérpretes y ejecutores, a través de sus respectivas instituciones bases.
- ART. 11 Orientar para la conformación de una poderosa Comparsa Provincial que nos garantice una participación meritoria en el Gran Encuentro del Carnaval “VENCEDORES DE AYACUCHO” que organiza la FEDIPA.

CAPÍTULO III DE LA ORGANIZACIÓN

- ART. 12 El ente organizador del evento es la FEDERACIÓN DE INSTITUCIONES DE LA PROVINCIA DE VILCAS HUAMÁN – FIPROVIL.
- ART. 13 Las distintas comisiones responsables para el evento estarán a cargo de los miembros de la Junta Directiva de FIPROVIL, y contarán con el apoyo de los delegados designados por las instituciones Bases y por personal contratado.

**CAPÍTULO IV
DE LOS PARTICIPANTES**

- ART. 14 Participarán con carácter obligatorio en concordancia con el Estatuto las comparsas de los Ocho (8) Distritos y anexos de la Provincia de Vilcas Huamán residentes en Lima bases de la FIPROVIL. Su participación se debe confirmar el día viernes 23 de febrero de 2024.
- ART. 15 a) Podrán participar comparsas provinciales como invitadas.
b) Si no participa la comparsa Distrital, las comparsas de las instituciones bases del distrito podrán participar en representación de su Distrito.
- ART. 16 a) El número de participantes será de 150 comparsistas como mínimo en la Plaza San Martín para la calificación de puntualidad.
b) El máximo de comparsistas para el ingreso a Plaza de Acho será de 250 y los delegados responsables deberán realizar una lista de todos sus integrantes y acreditarán a cada uno de ellos con su respectivo número de DNI y su brazaletes correspondiente.
- ART. 17 El tiempo de actuación de cada comparsa será de 20 minutos.
- ART. 18 El orden de Desfile y Concurso de las comparsas será según el sorteo en el orden siguiente:

DESFILE: será de acuerdo al orden de mérito del Concurso "QUENA DE ORO 2023":

1. CONCEPCIÓN
2. POMACOCHA
3. VISCHONGO
4. ACCOMARCA
5. VILCAS HUAMÁN
6. CARHUANCA
7. HUAMBALPA
8. SAURAMA
9. INDEPENDENCIA

CONCURSO:

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.

- ART. 19 Las comparsas o comparsistas e integrantes del marco musical no podrán participar por más de una institución, caso omiso, las dos instituciones que lo permitan serán descalificadas.
- ART. 20 Cada comparsista deberá utilizar **vestuario típico** de su jurisdicción o de la comunidad de origen:
MUJERES: blusa, falda, manta o lliclla, ojota o zapato chato de color negro, sombrero, **prohibido zapatos con taco alto y zapatillas.**
VARONES: Pantalón oscuro, camisa, ojota o zapato color negro, poncho, sombrero, **prohibido zapatillas, polos y pantalón jean.**

ART. 21 Las comparsas participantes impulsarán la presentación de estampas auténticas de su jurisdicción, con la finalidad de mantener viva nuestra costumbre ancestral.

ART. 22 El marco musical de las comparsas participantes utilizará instrumentos musicales típicos de la zona, quenás, esquelás, campanillas, cascabeles, tinyas, silbatos, guitarra, mandolina, arpa, violín y charango.

ART. 23 Participación, prohibiciones de los Dirigentes, Delegados, Instituciones entre otros:

Dirigentes: Utilizarán pantalón oscuro, camisa blanca, zapato color negro, poncho y sombrero y/o vestuario típico de su jurisdicción.

Delegados: Utilizarán pantalón oscuro, camisa blanca, zapato color negro, poncho y sombrero y/o vestuario típico de su jurisdicción.

Filmación: Dentro del coso sólo estará presente la empresa autorizada para la filmación, de forma obligatoria portará su distintivo y fotocheck, utilizarán pantalón oscuro, camisa blanca, zapato color negro, poncho y sombrero. No pueden interrumpir la coreografía.

Certamen Gastronómico: Cada participante deberá un día antes del concurso: adecuará los mobiliarios correspondientes y hará uso del uniforme de forma obligatoria y cada equipo deberá cumplir con las normas mínimas de salud – Carnet de Sanidad (vestimenta costumbrista, calzado apropiado, mandil y gorra). El color clásico es el blanco, sin embargo, se aceptan otros colores, de acuerdo con las costumbres y tradiciones de cada distrito.

Prohibido: Estará prohibido el ingreso a la plaza principal del personal, sin la vestimenta costumbrista y autorización del organizador.

Canción: Por tratarse de XXXIII versión, bajo participación y/o sugerencias de instituciones participantes, escogerán una canción de carnaval, para ser cantado con público en general.

CAPÍTULO V DE LA SEDE Y CRONOGRAMA DEL EVENTO

ART. 24 La sede del evento será en Lima en **PLAZA DE ACHO**, de acuerdo con el orden y cronograma señalado en el Art. 18.

CAPÍTULO VI DE LA EVALUACIÓN

ART. 25 La calificación para las comparsas será de acuerdo a los siguientes criterios:

- a) Puntualidad - Presentación de 0 a 10 puntos
- b) Pasacalle de 0 a 10 puntos
- c) Vestuario típico de 0 a 20 puntos
- d) Coreografía de 0 a 20 puntos
- e) Escenificación (Estampas) de 0 a 20 puntos
- f) Ejecución, interpretación y mensaje de 0 a 20 puntos

ART. 26 El puntaje total es de 100 puntos y las comparsas podrán alcanzar dentro de esta escala el puntaje respectivo para su ubicación en el orden de mérito correspondiente.

ART. 27 Bajo ningún concepto habrá empate en los puntos a asignarse según la evaluación.

CAPÍTULO VII DE LOS PREMIOS

- ART. 28 Se otorgará los siguientes premios:
- PRIMER PUESTO S/ 6,000.00 más el Trofeo de "QUENA DE ORO".
 - SEGUNDO PUESTO S/ 4,000.00
 - TERCER PUESTO S/ 2,000.00
 - OTROS PARTICIPANTES S/ 1,000.00, siempre en cuando que cumplan con el mínimo establecido en el Art. 26 del presente Reglamento.
- ART. 29 Los precios de las entradas serán: Para los **COMPARSISTAS: S/ 15.00 POR PERSONA, PÚBLICO EN GENERAL: S/ 35.00**, el ingreso de comparsistas será con vestuario completo establecido en el Art. 20 del presente Reglamento y solo podrá ingresar a la hora establecida, 1:00 p.m.
- a) Los menores de **12 años** y ancianos de **70 años** tendrán ingreso libre.

CAPÍTULO VIII DE LA RESEÑA

- ART. 30 Cada distrito entregará oportunamente una glosa con el resumen de estilo y las canciones a interpretar, las mismas que podrán ser inéditas o de dominio público, cuya presentación del citado documento será antes de las 48 horas del inicio del evento en hoja A4, más CD, en caso contrario se le descontará cinco (5) puntos al puntaje general, será evaluado por el Comité de Apoyo.

CAPÍTULO IX DEL JURADO CALIFICADOR

- ART. 31 El Jurado Calificador estará integrado por tres especialistas o por personas conocedores del Carnaval de la Provincia de Vilcas Huamán en sus diferentes matices.
- ART. 32 Una vez instalado el Jurado Calificador, sus miembros procederán a elegir al Presidente, Secretario y Vocal.
- ART. 33 Cada miembro del Jurado Calificador anotará en tablas de calificación individual los puntajes de los criterios de calificación.
- ART. 34 Podrá presentar reclamo debidamente sustentado por el delegado autorizado, dentro de los 30 minutos, Comité de Apoyo conformado por: un (1) representante del Distrito de cada distrito nombrado por su base quienes centralizan los reclamos y evaluarán los veredictos correspondientes en la que participará con voz y voto el Secretario de Cultura y Deportes, y Fiscal quienes alcanzarán el veredicto al Jurado Calificador, los puntos a descontarse será de diez (10) puntos.
- ART. 35 Al final de la presentación cada miembro del Jurado Calificador asignará los puntajes en una hoja de resumen ubicando a cada comparsa en el orden de mérito correspondiente con los comentarios, apreciaciones y/o recomendaciones de todos los concursantes. Luego concluido la evaluación por los jurados, el Presidente del Jurado procederá a sumar la puntuación con los descuentos y/o reclamos si hubiese, que deberá estar firmado por los miembros del Jurado.
- ART. 36 El veredicto en conjunto del Jurado Calificador es **INAPELABLE**, el resultado se entregará en sobre cerrado al Presidente de la FIPROVIL una vez concluido todos los actos y luego se dará la lectura correspondiente de los puntajes obtenidos por cada comparsa participante.

CAPÍTULO X
DISPOSICIONES COMPLEMENTARIAS

- ART. 37 Los aspectos no contemplados en el presente Reglamento serán resueltos por el Consejo Directivo.
1. Las cuatro (4) primeras comparsas serán la base para la participación y la conformación de la **COMPARSA PROVINCIAL DE VILCAS HUAMÁN** que nos representará en el carnaval **"VENCEDORES DE AYACUCHO"** el 31 de marzo de 2024. Previa selección de los encargados.
 - a) La Comisión se encargará de contratar al profesor, alquilar lugar de ensayo, ver sobre los vestuarios y preparar las costumbres y melodías de los Distritos que conforman la Provincia de Vilcas Huamán.
 2. El lugar y hora de concentración de las comparsas para el desfile del pasacalle hasta la Plaza de Acho, será en la **PLAZA SAN MARTÍN DE LIMA** a las 09:00 a.m.
 3. La puntualidad a la hora del inicio del pasacalle: 10:00 a.m. (hora exacta) que será verificado por el Jurado Calificador, y Secretario de Cultura y Deportes.
 4. Habrá presentación de artistas de la Provincia de Vilcas Huamán a partir de la 1:00 p.m., solo con dos canciones, él o la mejor según los aplausos del público, será el o la representante en el Carnaval de "Vencedores de Ayacucho" organizado por la FEDIPA.
 5. La hora de inicio del concurso será a las 2:30 p.m. (hora exacta).
 6. No se permitirá la participación de comparsistas y/o integrantes de otras provincias. Caso contrario será descalificado.
- ART. 38 El presente Reglamento se aprobará en la Asamblea General de delegados el día viernes 23 de febrero de 2024.

Lima, 23 de febrero de 2024

Anexo 2. Guía de entrevistas

Guía de entrevista a sobrevivientes

1. Presentación: nombre completo, cuándo nació, cuántos años tiene, ocupación, etc.
2. ¿Cuándo se celebra el carnaval ayacuchano?
3. ¿La comparsa Hijos de Accomarca se presenta en el marco del Carnaval ayacuchano?
4. ¿En qué lugar suele presentarse/hacerse el carnaval ayacuchano?
5. En caso ya no formen parte del carnaval ayacuchano, se presentan solos. ¿En qué lugar lo suelen hacer?
6. ¿Cómo se llama la organización/asociación que los incentivó a mostrar lo que vivieron en la época de violencia política?
7. ¿Cuántos años tenía cuando pasó lo de Accomarca?
8. ¿A qué familiares perdió?
9. ¿A qué provincia/distrito migró?
10. ¿Cómo se siente ahora que ha pasado bastante tiempo desde lo acontecido el 14 de agosto de 1985?
11. ¿Hacen algunas actividades para incentivar la unión entre las personas que conforman la asociación?
12. ¿Me podría contar un poco sobre cómo fueron los hechos del 14 de agosto de 1985?
13. ¿En dónde queda la asociación?
14. Quisiera saber si usted participa en el sketch de la comparsa. ¿En qué sketch ha participado? ¿de quién participa/interpreta?
15. ¿Cómo se siente al representar al militar? ¿Cómo se siente al presentar lo del juicio?
16. Sienten que esta comparsa logra algo/ sienten que es importante presentar esta comparsa

17. El año pasado entregaron los cuerpos de los familiares que perdieron en la masacre de Accomarca. Quisiera saber: ¿cómo se sintieron al enterarse de que ya habían identificado a las personas? ¿Recibieron el cuerpo de su pariente? ¿Cómo se sintieron? (en caso digan sí o no)
18. ¿Sienten que ya se obtuvo justicia? Si responden no, preguntar: ¿por qué sienten que todavía no se ha obtenido justicia?



Guía de entrevista a performers

1. ¿Cuál es su nombre completo?
2. ¿Cuántos años tienen?
3. Desde que edad están que participan en la comparsa
4. ¿Tienen alguna conexión directa con las víctimas/ sobrevivientes?
5. La presentación de la comparsa ha tenido algún cambio desde la última vez que presentaron el juicio. ¿Qué tipo de cambio se dio?
6. En pandemia siguieron presentándose (presencial/virtual)
7. Ahora que han entregado los cuerpos de los familiares que perdieron, quisiera saber si ello lo incorporarán en su comparsa el próximo año.
8. ¿Con cuánto tiempo de anticipación se preparan para la presentación?
9. En cuanto a los ensayos, ¿cuánto duran?
10. ¿Cómo es su preparación para la presentación de la comparsa?
11. ¿Qué los motiva a participar en la comparsa?
12. ¿En la comparsa hay cargos/rangos?
13. ¿Cómo es la etapa de creación para la presentación de la comparsa? ¿Se juntan con los sobrevivientes y ellos les cuentan cómo fueron los hechos y ustedes lo incorporan en sus danzas?
14. ¿Qué tipo de música cantan?
15. ¿Cómo crean las letras de las canciones?
16. ¿Qué quieren mostrar en sus letras?
17. En cuanto a la música, ¿cómo crean las letras de las canciones? o se juntan con los sobrevivientes para poder crear?
18. En cuanto a la danza, ¿tienen alguna restricción a rango de edad para que participe?
19. ¿Ustedes proponen libremente o hay ciertas restricciones o lineamientos?

20. Quería saber si lo que hacen sienten que es importante o valioso para la comunidad de sobrevivientes



Guía de entrevista personalizada del Sr. Florián Palacios

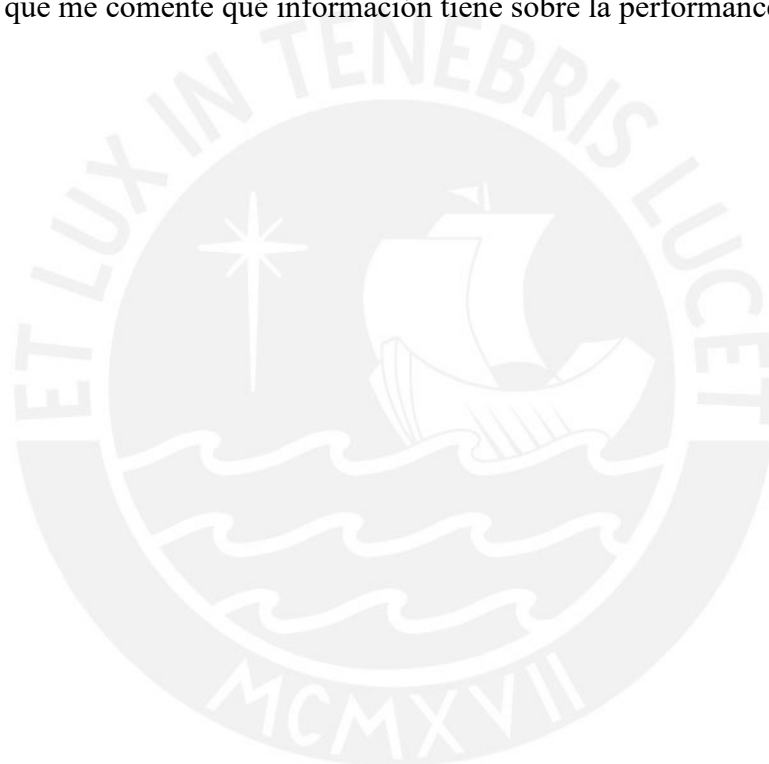
1. Presentarse: Quisiera saber su nombre completo, su edad y en qué trabaja actualmente
2. ¿Cuándo se realiza el carnaval ayacuchano?
3. ¿La comparsa Hijos de Accomarca se realiza en el marco del carnaval ayacuchano?
4. ¿En qué lugar suele hacerse?
5. ¿Cuánto dura el carnaval?
6. ¿Cuánto dura la comparsa
7. ¿Qué distritos participan en la comparsa?
8. ¿Usted participó desde el inicio en la comparsa Hijos de Accomarca? ¿Desde cuándo comenzó a participar en la comparsa?
9. ¿Qué le motivó a participar en la comparsa
10. ¿Cuántos años tenía cuando pasó este hecho
11. ¿A qué familiares perdió?
12. ¿Cómo se sintió al perder a sus familiares?
13. ¿Cómo se siente actualmente?
14. ¿Cómo sucedieron los hechos?
15. ¿Recuerda en dónde se encontraba cuando pasó esta masacre?
16. ¿Cómo se salvó?
17. ¿A los cuántos años migró a Lima?
18. ¿Qué extraña de Ayacucho?
19. ¿En la comparsa, participaba bailando o solo participaba en la representación de la matanza y/o del juicio
20. ¿A quién o quiénes ha representado?
21. ¿Qué significó representar a Telmo Hurtado/juez, etc.?
22. ¿Ha participado continuamente desde que inició la comparsa en el año 2011?

23. ¿Qué les motivó a realizar la comparsa Hijos de Accomarca por primera vez
24. ¿Qué significa la comparsa Hijos de Accomarca?
25. Todos los sobrevivientes participaron y cómo participaron (apoyo en la danza, música y representación, explicando a la nueva generación, creación de la música, danza y representación, etc.)
26. ¿Con qué finalidad crearon esta comparsa, querían lograr algo?
27. ¿Con cuántos meses de antelación se preparan para la presentación de cada año?
28. ¿Qué elementos componen la comparsa? (si tiene danza, música, representación, etc.)?
29. Me comentó que era dirigente, ¿qué función cumplía / dirigente de qué era usted?
30. ¿La comparsa se repite igual o tiene variaciones con los años? Y, si la respuesta es SÍ, ¿con qué fin lo hacen? (reclamo, protesta, etc.)
31. Por las noticias sé que el año pasado algunas personas recibieron la partida de defunción de los parientes que perdieron en la masacre. Quisiera saber si usted recibió el de su familia
32. ¿Cómo se sintió al recibir la partida de difusión / cómo se sintió al no recibir la partida de defunción?
33. ¿Viajó a Ayacucho para acompañar a los demás o Viajó a Ayacucho para recibir el cuerpo de su pariente?
34. ¿La comunidad celebró el haber recibido los cuerpos de sus familiares? Si fue así, ¿cómo celebraron?
35. ¿Cómo se sintió al recibir la noticia que iba a ser entregado algunos de los cuerpos?
36. ¿Recibió el cuerpo de sus familiares? Si fue así, ¿cómo se sintió? / En caso diga que no, ¿cómo se sintió?
37. ¿Siente que ya se obtuvo justicia?

Guía de entrevista personalizada al investigador ayacuchano Renzo Aroni

1. Diferencia de las primeras veces que escenificaron la masacre de Accomarca con los siguientes años: Menciona que antes era más teatral. En ese sentido, quisiera saber las diferencias sobre lo que tenía antes y luego lo que tuvo. ¿Qué es para usted lo teatral?
2. ¿Por qué usted considera a la comparsa Hijos de Accomarca como performance?
3. Tengo una duda sobre si dentro del carnaval ayacuchano realizan la comparsa del pumpin porque tenía entendido que es una celebración aparte.
4. ¿Por qué se le llama ritmo pumpin?
5. ¿Sabe qué género es la música que aparece en la Comparsa Hijos de Accomarca? ¿La música que está en la comparsa es pumpin? (en caso la respuesta sea sí, pasar a la pregunta 7)
6. En caso la respuesta sea no. Entonces, ¿cuál sería en este caso la diferencia entre las canciones de la comparsa y el ritmo pumpin?
7. Quisiera saber si por si acaso tiene la letra completa de las canciones de la Comparsa Hijos de Accomarca. Quisiera tenerlo para un mayor análisis. Antes había encontrado una página donde estaba la letras y canciones que ponían en las comparsas, pero ya no están.
8. ¿Ha tenido la oportunidad de ver las otras comparsas que se presentan en el carnaval ayacuchano? Si la respuesta es sí, ¿qué diferencia encuentra entre esas comparsas y la Comparsa Hijos de Accomarca? (su forma de bailar es diferente)
9. En la coreografía de la matanza (Comparsa Hijos de Accomarca) a qué hacen referencia sus movimientos corporales, de dónde nacen, ¿qué representan sus movimientos?

10. Por lo que leí, usted ha compartido con los de la asociación, por eso quería saber si usted sabe si al terminar la comparsa o el carnaval se reúnen y hablan sobre cómo se sintieron o capaz realizan actividades en comunidad o se dan feedback/comentarios.
11. Por qué cree usted que el carnaval ayacuchano y la comparsa refuerzan/fortalecen la identidad de los ayacuchanos o accomarquinos migrantes en lima.
12. Cuando realizó su investigación sobre la Comparsa Hijos de Accomarca, quisiera saber si tuvo algunos inconvenientes para poder acercarse o contactarlos
13. Quisiera que me comente qué información tiene sobre la performance de Ocos.



Guía de entrevista personalizada a la Sra. Flora Baldeón Ochoa

1. Presentación: nombres y apellido, cuántos años tiene y dónde nació
2. ¿Qué cargo ocupa en la Asociación Hijos de Accomarca?
3. ¿Qué labores realiza como presidenta de asociación?
4. En caso me diga que nació en Ayacucho, ¿en qué distrito nació?
5. ¿Usted es hija o pariente de algún sobreviviente de la masacre de Accomarca?
6. En caso me diga que SÍ, ¿a qué familiar perdió y cuántos años tenía cuando pasó eso?
¿A qué lugar migró y cuántos años tenía?
7. En caso tenga un familiar fallecido (masacre de Accomarca), sé por las noticias que el año pasado algunas personas recibieron la partida de defunción de los parientes que perdieron en la masacre, quisiera saber si usted recibió el cuerpo de su familiar.
8. En caso diga que SÍ recibió, ¿cómo se sintió al recibir la partida de defunción? / en caso diga NO, ¿cómo se sintió al no recibir la partida de defunción? / En caso no tenga un familiar fallecido (masacre de Accomarca), ¿cómo se sintió como accomarquina al ver que los pobladores recibieron la partida de defunción de sus familiares?
9. ¿Usted estuvo presente el día que entregaron los cuerpos?
10. ¿Cuándo sucedió ello, se juntaron en comunidad y conversaron sobre ello o se volvieron más unidos o realizaron una festividad o homenaje para las personas fallecidas?
11. ¿Cuántos días duró esa conmemoración/festividad/homenaje? En caso diga que SÍ ¿realizaron un homenaje, se llegó a representar algún número en memoria de los fallecidos?
12. ¿Cuándo se realiza el carnaval ayacuchano y qué lugares?
13. ¿En pandemia se llegaron a presentar la comparsa Hijos de Accomarca?
14. En caso diga NO, ¿cuándo se llegaron a presentar?

15. ¿Cuándo se presentó la comparsa Hijos de Accomarca, siguieron presentando la representación de la masacre y el juicio o representaron otra situación /suceso?
16. En caso diga SÍ CAMBIAMOS, sabe: ¿por qué decidieron cambiar la representación?
17. ¿Alguna vez participó en la comparsa Hijos de Accomarca?
18. En caso diga SÍ, ¿qué le motivó a participar en dicha comparsa?
19. ¿Qué extraña de Ayacucho?
20. ¿Cómo creen que son los pobladores limeños ayacuchanos y los pobladores ayacuchanos?
21. ¿Cómo se identifica, como limeña o ayacuchana o ambos?
22. ¿Qué significa para usted ser limeña criada con costumbres ayacuchanas o ayacuchana criada en Lima o ambos?
23. Por último, quisiera saber si llegó a conseguirme el número de teléfono del encargado de la comparsa y del presidente de las víctimas.

Guía de entrevista a los participantes en la performance Comparsa Hijos de Accomarca

1. ¿Qué sentimientos han surgido mientras danzaban/ cantaban/realizaban la representación?
2. ¿Cómo se sienten ahora que han terminado de realizar la comparsa?
3. ¿Qué sentimientos han surgido después de realizar la comparsa?
4. Después de esto, ¿qué planes tienen (pasarlos en familia, en comunidad, etc.)?
5. Terminando de realizar la comparsa, ¿se reúnen o conversan sobre lo que han presentado para ver si hacen algunos cambios, para ver si todo salió bien?
6. Ahora que ha acabado toda la organización para la presentación, ¿realizarán algo en comunidad a modo de cierre de esta etapa?
7. Este año, ¿con qué fin han realizado la comparsa Hijos de Accomarca?
8. En caso hayan añadido o cambiado la escenificación/el sketch: ¿qué les ha motivado a cambiar la escenificación / qué les ha motivado a añadir tal escenificación?
9. ¿Qué reacciones sintieron del público?
10. ¿Sienten que la presencia del público influyó en la representación de la comparsa Hijos de Accomarca?

Anexo 3. Guía de observación no participante del ensayo y presentación

Observación no participante: ensayo y presentación

Ensayos de la performance

1. ¿Cuánto dura el ensayo?
2. ¿Qué elementos usan?
3. ¿Cómo distribuyen el tiempo?
4. Calientan antes de ensayar / ¿Existe algún tipo de preparación previa para generar la performance?
5. ¿Cuánto dura su calentamiento?
6. ¿En qué espacio ensayan?
7. ¿Cómo es su proceso de ensayo?
8. ¿Quiénes forman parte del grupo?
9. ¿Quiénes participan? ¿Proponen ideas nuevas o siguen lo establecido en otros años?
10. ¿Existen roles? – ¿qué roles cumplen los miembros del grupo?
11. ¿Cómo es la relación los miembros del grupo?

Presentación de la performance

Lugar:

1. ¿En qué lugar lo realizan?
2. Describir el lugar (grande o pequeño, abierto o cerrado, etc.)
3. Describir el espacio donde se realiza la comparsa
4. ¿Por dónde ingresa la comparsa?
5. ¿Cómo ingresa la comparsa al espacio?
6. ¿Ingresan al espacio con elementos o utilería o los elementos/utilería ya están en el espacio?
7. ¿Cómo salen la comparsa del espacio?

8. ¿Cómo se distribuyen las personas en el espacio?

Espectador:

1. ¿Ha venido antes?
2. ¿Qué esperaba que presentara la comparsa Hijos de Accomarca?
3. ¿Qué expectativas tenía usted ante este espectáculo?
4. ¿Cómo reacciona el público?
9. ¿Qué personas asistan?
10. ¿El lugar está lleno o no lo está?

Tiempo:

11. ¿Cuánto dura el carnaval ayacuchano?
12. ¿Cuánto dura la presentación de la comparsa Hijos de Accomarca?
13. ¿Cuánto dura el ingreso?
14. ¿Cuánto dura la salida?
15. ¿Cuánto dura el sketch/escenificación?
16. ¿Cuánto dura la danza?
17. ¿Existe una diferencia entre la comparsa Hijos de Accomarca y otras comparsas (ritmo)?

Participantes:

- **General:**

1. ¿Cuáles son los momentos fuertes, débiles o aburridos de la comparsa Hijos de Accomarca?
2. ¿Tienen un orden para presentarse: primero música y luego entra danza, luego se une la estampa y ahí entra el sketch?

- **Música/canto**

1. ¿Existe algún líder que guía?

2. ¿Aproximadamente el rango de edad de los participantes?
3. ¿Cuántas personas participan en el marco musical (cantan y tocan instrumentos)?
4. ¿La música de la Comparsa Hijos de Accomarca es diferente a la de las otras comparsas?
5. ¿Los músicos tocan y cantan desde el inicio?
6. ¿En qué momento dejan de tocar y cantar?
7. ¿Los músicos tocan y cantan hasta el final?
8. ¿Lo que cantan es en español o en quechua o en ambos?
9. ¿Si es en ambos, qué letra de la canción se resalta en español?
10. ¿Si es en quechua, exactamente qué información de la letra de la canción se resalta en quechua?
11. ¿Cuántas personas tocan instrumentos?
12. ¿Qué tipo de instrumento tocan?
13. ¿Cómo es la música que tocan (triste, feliz, etc.)?
14. ¿Cómo es el canto (triste, feliz, etc.)?
15. ¿Cuántas personas cantan?
16. ¿Cómo son las personas que tocan instrumento y cantan (descripción física: alto o bajo, flaco o delgado, joven o mayor, etc.)?
17. ¿Hay alguien que guía. Si es así, ¿quién es?
18. ¿Qué tipo de vestimentas usan?
19. ¿Dónde se encuentran ubicados las personas que tocan y cantan?
20. ¿Cómo se el ritmo de la música de la comparsa Hijos de Accomarca a comparación con otras comparsas?

- **Danza**

1. ¿Existe algún líder que guía?

2. Aproximadamente el rango de edad de los participantes
3. ¿Cuántas personas participan en la danza?
4. ¿Cómo son las personas que danzan (descripción física: alto o bajo, flaco o delgado, joven o mayor, etc.)?
5. ¿Qué tipo de vestimentas usan?
6. Los movimientos que realizan lo asocio con algo (ejemplo: cotidianidad)
7. ¿Los danzantes también cantan o solo bailan?
8. ¿Dónde se encuentran ubicados las personas que realizan la danza?
9. ¿Forman figuras en la coreografía al desplazarse?
10. ¿Con qué pasó se desplazan los bailarines?
11. ¿Cómo es el pasó que usan para desplazarse los bailarines?
12. ¿Cómo se relacionan las personas que danzan y las personas que realizan el sketch/escenificación?
13. ¿Cómo es el ritmo de las personas que danzan?
14. Su ritmo es diferente al de otras comparsas

- **Escenificación:**

1. ¿Existe algún líder que guía?
2. Aproximadamente el rango de edad de los participantes
3. ¿Cuántas personas participan en el sketch/la escenificación?
4. ¿Cómo son las personas que participan en el sketch (descripción física: alto o bajo, flaco o delgado, joven o mayor, etc.)?
5. ¿Cómo es la entrada de las personas que realizan los sketches/la escenificación?
6. ¿De qué va el sketch o escenificación / qué tema aborda el sketch o la escenificación?

7. ¿Hay un inicio-desarrollo-desenlace en la realización del sketch/ de la escenificación?
 8. ¿Qué tipo de vestimentas usan?
 9. ¿Qué historia cuenta/aborda el sketch/la escenificación?
 10. ¿Cómo entran las personas que realizan el sketch/la escenificación?
 11. ¿Dónde se encuentran ubicados las personas que realizan el sketch/la escenificación?
 12. Cuando realizan el sketch/la escenificación hay música
 13. Cuando realizan el sketch/la escenificación hay voz en off
 14. ¿Qué dice la voz en off?
 15. ¿Cuántas personas realizan la voz en off?
 16. ¿Quién realiza la voz en off (hombre o mujer o ambos)?
 17. ¿En qué idioma lo realiza (español o quechua o ambos)?
- **Estampa:**
1. ¿Existe algún líder que guía?
 2. Aproximadamente el rango de edad de los participantes
 3. ¿Cuántas personas participan en la estampa?
 4. ¿Cómo son las personas que participan en la estampa (descripción física: alto o bajo, flaco o delgado, joven o mayor, etc.)?
 5. ¿Qué tipo de vestimentas usan?
 6. ¿Qué actividad realizan en la estampa (cotidianidad, etc.)?
 7. ¿Dónde se encuentran ubicados las personas que realizan la estampa?
 8. Cuando danzan, las personas que están en la estampa qué realizan
 9. Las personas de la estampa siempre están en el mismo lugar o también se mueven por el espacio

10. Se llegan a relación las personas que participan en la estampa con las personas que danzan y realizan el sketch

Utilería:

1. ¿Qué elementos y utilerías usan en la danza?
2. ¿Qué elementos y utilerías usan en el sketch/la escenificación?
3. ¿Qué elementos y utilerías usan en la estampa?
4. ¿La utilería para realizar el sketch está en alguna parte del escenario o sale de atrás (lugar que no se ve)?
5. ¿La utilería para realizar la estampa está desde el inicio o es que las personas entran con las cosas?
6. ¿Los danzantes usan alguna utilería?

Iluminación:

1. ¿Usan luces o no?
2. ¿En qué parte de la comparsa Hijos de Accomarca usan luces (músicos, danza, sketch/la escenificación y estampa)?

Anexo 4. Texto de escenificación del mensaje

TEXTO 1

Hoy el Ministerio Público y el Instituto de medicina legal y ciencias forenses cumple su compromiso con la población de Accomarca, en especial con las víctimas de aquel trágico 14 de agosto de 1985.

Entregando 47 ataúdes con restos identificados, 6 ataúdes con prendas de vestir y 26 ataúdes de manera simbólica de los 114 restos exhumados tras el genocidio.

Sabemos que ese gran avance no es suficiente para los deudos del pueblo de Accomarca, pero seguiremos trabajando para que puedan despedir a sus familiares y las almas de estos puedan descansar en paz.

TEXTO 2

Persona 1:

Hermano, no te han encontrado, pero aquí traje tu ponchito, tu huaraca y tu esquila con la que ibas a los carnavales.

Persona 2:

Hijo mío, no te logré conocer, malditos militares, hoy te llevarás esta pelota de trapo y este ponchito que había tejido para tí.

Observación:

- Recuerda que uno de los textos lo puedes cambiar a quechua.
- Cómo hemos quedado tiene que ser un varón y una mujer y lo tienen que decir llorando.

TEXTO EN EL LUGAR DE LA MEMORIA

VOZ: "EDGAR PULIDO BALDEÓN " Todos: Presente

VOZ: "ALBINO PALACIOS " Todos: Presente

VOZ: "JULIANA BALDEÓN GARCÍA " Todos: Presente

VOZ: "AGUSTIN CHAVEZ BALDEÓN " Todos: Presente

VOZ: "TOMASA CHUCHÓN CASTILLO " Todos: Presente

VOZ: "EUCEBIO SULCA" Todos: Presente

VOZ: "SILVESTRE LIZARBE SOLIS" Todos: Presente

VOZ: "GERTRUIDIS DE GANBOA GARCÍA PALACIOS" Todos: Presente

VOZ: "LORENZA JANAMPA DE LA CRUZ" Todos: Presente

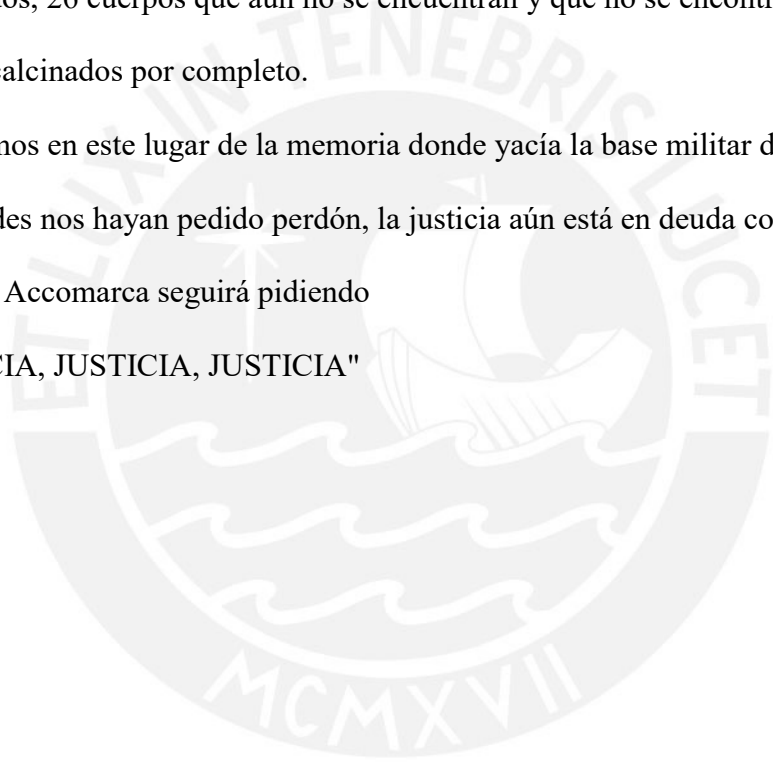
VOZ: "JUANITA PEREZ " Todos: Presente

33 niños fallecidos, 26 cuerpos que aún no se encuentran y que no se encontrarán, ya que sus cuerpos fueron calcinados por completo.

Hoy los enterramos en este lugar de la memoria donde yacía la base militar de Accomarca.

Así las autoridades nos hayan pedido perdón, la justicia aún está en deuda con nosotros. Por eso el pueblo de Accomarca seguirá pidiendo

Todos: "JUSTICIA, JUSTICIA, JUSTICIA"



Anexo 5. Letra de la canción⁴⁷

I

SIRINALLAY CARNAVALES ACHOPLAZAMAN CHAYAYKAMUN
SIRINALLAY CARNAVALES ACHOPLAZAMAN CHAYAYKAMUN
MAYTATAQ KAYTA APAMUWAN TALKUYPUYUPA CHAUPILLANTA
MAYTATAQ KAYTA APAMUWAN TALKUYPUYUPA CHAUPILLANTA

Sirena Carnavales viene o llega a Plaza de Acho

Sirena Carnavales viene o llega a Plaza de Acho

A dónde me está trayendo por medio de talco

A dónde me está trayendo por medio de talco

KAYQAYA KUNAN KUTIMUNI KAYQAYA KUNAN CHAYAMUNI
KAYQAYA KUNAN KUTIMUNI KAYQAYA KUNAN CHAYAMUNI
ACHOPLAZAPI TAKINAYPAQ QUENA DE OROPI TUSUNAYPAQ
ACHOPLAZAPI TAKINAYPAQ QUENA DE OROPI TUSUNAYPAQ

Ahí estoy devuelta, ahí estoy llegando

Ahí estoy devuelta, ahí estoy llegando

Para cantar en plaza de acho y para bailar Qena de oro

TINTIRKACHAY TINTIRKACHAY MORADOSISAQ TINTIRKACHAY
TINTIRKACHAY TINTIRKACHAY MORADOSISAQ TINTIRKACHAY
MORADUCHATA SISASPACHUM WAQACHISAQMI NIWACHKANKI
MORADUCHATA SISASPACHUM WAQACHISAQMI NIWACHKANKI

⁴⁷ La letra de la canción la tradujo Sonia Pulido Quispe, hermana del Sr. Abel Gómez Quispe y del Sr. Epifanio Pulido Quispe, quien es vocalista del marco musical.

Plantita plantita das fruto morado

Plantita plantita das fruto morado

Porque das fruto morado me quieres hacer llorar

Porque das fruto morado me quieres hacer llorar

HABERKUNAM WAQACHIWAY HABERKUNAM LLAKICHIWAY

HABERKUNAM WAQACHIWAY HABERKUNAM LLAKICHIWAY

TAYTAMAMAYPA QAYLLACHAMPI MAMATAYTAYPA PUNTACHAMPI

TAYTAMAMAYPA QAYLLACHAMPI MAMATAYTAYPA PUNTACHAMPI

A ver ahora hazme llorar, a ver ahora hazme sufrir

A ver ahora hazme llorar, a ver ahora hazme sufrir

Delante de mi papá y en presencia de mi mamá

Delante de mi papá y en presencia de mi mamá

(SALUDO)

ACCOMARCA, MI PUEBLO QUERIDO MI PUEBLO AMADO, NUNCA TE HE

OLVIDADO

ACCOMARCA, MI PUEBLO QUERIDO MI PUEBLO AMADO, NUNCA TE HE

OLVIDADO

DONDE ME ENCUENTRE, DONDE YO ME VAYA SIEMPRE POR SIEMPRE TE

TENGO PRESENTE

DONDE ME ENCUENTRE, DONDE YO ME VAYA SIEMPRE POR SIEMPRE TE

TENGO PRESENTE

II

SOMBRERUCHAYKIPIM PUKACHIWANWAYCHA SOMBRERUCHAYKIPIM

SUMAQPAVOREAL

CHAYNAMQAMPASKANKI PUKA UYACHAYUQ CHAYNAMQAMPASKANKI

SUMAQ KUYAYCHAYUQ

CHAYNAMQAMPASKANKI PUKA UYACHAYUQ CHAYNAMQAMPASKANKI

SUMAQ KUYAYCHAYUQ

En tu sombrero florecita roja, en tu sombrero bonito pavorreal

Tú también así eres carita roja, tú también así eres bonito sentimiento

Tú también así eres carita roja, tú también así eres bonito sentimiento

ACCOMARQUINITA, CHIQUILLA BONITA ACCOMARQUINITA, CHIQUILLA

BONITA

MI CORAZONCITO TÚ ME ESTAS ROBANDO DE TU CARIÑITO NO PUEDO

OLVIDARME

MI CORAZONCITO TÚ ME ESTAS ROBANDO DE TU CARIÑO NO PUEDO

OLVIDARME

KUYASPAKUYAWAY WAYLLUSPAWAYLLUWAT KUYAYPAKUYAWAY

WAYLLUSPAWAYLLUWAY

ÑUQASAPALLAYTA WIÑAWIÑAYLLAPAQ QAMTAMKUYASQAYKI

TUKUYSUNQULLAYWAN

ÑUQASAPALLAYTA WIÑAWIÑAYLLAPAQ QAMTAMKUYASQAYKI

TUKUYSUNQULLAYWAN

Quiéreme ámame, quiéreme ámame

A mí solita para siempre yo también te amaré con todo mi corazón

A mí solita para siempre yo también te amaré con todo mi corazón

III

AYTUKUSCHAS TUKUSCHALLAY CHIKISIMIMA QAMQAKALLASQANKI

AYTUKUSCHAS TUKUSCHALLAY CHIKISIMIMA QAMQAKALLASQANKI

YACHALLASQANKIM MUSIALLASQANKI LLAQTAMASILLAY

CHINKARILLANANTA

YACHALLASQANKIM MUSIALLASQANKI LLAQTAMASILLAY

CHINKARILLANANTA

Hay buo buo que mala huero habías sido

Hay buo buo que mala huero habías sido

Tú sabías y presentías que mi paisano iba a desaparecer

Tú sabías y presentías que mi paisano iba a desaparecer

FLORIAN PALACIOS AURELIA SULCA QUNQAYLLAMANTAM

CHINKARILLANKICHIK

FLORIAN PALACIOS AURELIA SULCA QUNQAYLLAMANTAM

CHINKARILLANKICHIK

LLAQTAMASIKI KUYALLASQAYKITA LLAKISQALLATAM SAQIYKUWANKIKU

LLAQTAMASIKI KUYALLASQAYKITA LLAKISQALLATAM SAQIYKUWANKIKU

FLORIAN PALACIOS AURELIA SULCA de un de repente han desaparecido

FLORIAN PALACIOS AURELIA SULCA de un de repente han desaparecido

De tu pueblo amaste triste nos dejastes

De tu pueblo amaste triste nos dejastes

SUERTILLANCHIKTA DESTINULLANCHIKTA MANASAVIDAY

YACHAKULLACHWANCHU

SUERTILLANCHIKTA DESTINULLANCHIKTA MANASAVIDAY

YACHAKULLACHWANCHU

WAÑUYRIPUYLLA QAPILLAWAPTINCHIK QUNQAYLLAMANTACH

CHINKARILLACHKASUN

WAÑUYRIPUYLLA QAPILLAWAPTINCHIK QUNQAYLLAMANTACH

CHINKARILLACHKASUN

Nuestra suerte ni destino no sabemos

Nuestra suerte ni destino no sabemos

Cuando nos agarra la muerte de un de repente desaparecemos

Cuando nos agarra la muerte de un de repente desaparecemos

(YUNZA - CHIQULLU)

H: YUNZA YUNZA QAQNIQTAM SAYANKI

Árbol árbol párate bien

M: MIENTRAS MIENTRAS KAYPIKANAYKAMA

Yo estoy aquí

H: WATACHUM KILLACHUM QAMTASAQIRIQAYKI

Un año o un mes no te dejé

M: ISKAYÑA KIMSAÑA SUYALLAWANAYKIPAQ

Dos tres para que me esperes

H: WATAPAS QUILLAPAS SAQIKIMANCHAKARQA

Te hubiese dejado un mes o un año

M: MAÑAYKI QUNIUYKI AYPANALLAYRAYKU

Para saber cómo eres

H: WARAKATACHUM MUNACHKANKI CHIQUILLUTACHUM MUNACHKANKI

KAYQAYA WARAKACHIQUILLU CARNAVALISPA APAMUSQAN

AÑALLAU WARAKA AÑALLAU CHIQUYU

AYSAYPAQÑAM AYSALLAWACHKAN CHUTAYPAQÑAM CHUTALLAWACHKAN

Quieres waraca o chiquillo (quieres honda o látigo)

Aquí está honda y látigo lo que trajo carnavales

Qué rico waraca que rico chiquillo (quieres honda o látigo)

Me está jalando, me está jalando

IV

HAY CARNAVALES INGRATA SAQILLAWANKICH VIDALLAY

Me dejarás viva mía

HAY CARNAVALES INGRATA SAQILLAWANKICH VIDALLAY

Me dejarás viva mía

SUYAYKULLAWAY CARNAVAL PASIARISAQRAQ YANAYWAN

Espérame todavía voy a pasear con mi amada

SUYAYKULLAWAY CARNAVAL PASIARISAQRAQ YANAYWAN

Espérame todavía voy a pasear con mi amada

HAY CARNAVALES INGRATA POR QUE ME DEJAS TAN PRONTO

HAY CARNAVALES INGRATA POR QUE ME DEJAS TAN PRONTO

LLEVAME CONTIGO CARNAVAL NO QUIERO QUEDARME SOLITO

LLEVAME CONTIGO CARNAVAL NO QUIERO QUEDARME SOLITO

TAKIRIKUSUN PAYACHA TUSURIKUSUN MACHUCHA
TAKIRIKUSUN PAYACHA TUSURIKUSUN MACHUCHA
ICHAYA KUNANCHALLAÑAPAS CARNAVALISPI TAKINKI
ICHAYA KUNANCHALLAÑAPAS CARNAVALISPI TAKINKI

Hay que cantar viejita hay que bailar viejito

Hay que cantar viejita hay que bailar viejito

Quizás este año no más ya cantemos carnaval

Quizás este año no más ya cantemos carnaval

