

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Drama, historia y música: Creación de la obra musical histórica
Manco, concierto escénico

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Creación y
Producción Escénica

Gerson Crescencio Borja Huallpa

Asesor:

Rodrigo Benza Guerra


Lima, 2024

Informe de Similitud

Yo, **Rodrigo Benza Guerra**, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis de investigación titulada *Drama, historia y música: Creación de la obra musical histórica Manco, concierto escénico*, del autor **Gerson Crescencio Borja Huallpa** dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de **4%**. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 21-mar-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, 16 de agosto de 2024

Nombres y apellidos del asesor: Rodrigo Benza Guerra	
DNI: 40202098	Firma: 
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3386-5575	

Resumen

Esta investigación, realizada desde la creación y producción de una puesta en escena, tuvo como objetivo principal conocer procedimientos para crear una obra histórica musical a través de la práctica. Se buscó este objetivo a través de cuatro caminos. El primero fue conocer la cantidad de evidencia histórica que se debe investigar antes de abordar la creación. El segundo fue conocer cuanta libertad se puede ejercer para proponer ficción o alterar datos de la investigación temática sobre el suceso histórico. El tercero fue investigar formas para proponer relaciones entre la historia y la actualidad en la propuesta artística. Por último, el cuarto camino fue analizar los criterios utilizados en algunas decisiones dentro de la composición musical. Para este proyecto se llevó a cabo la creación de una obra histórica musical en formato concierto llamado *Manco, concierto escénico*. El proceso de creación, ensayos y montaje de la obra generaron respuestas en las que el autor concluyó que la investigación temática puede partir de un solo documento para ser complementado con otras fuentes. También encontró que la ficción puede ser planteada en una obra histórica cuando se mantiene la esencia de los hechos y cuando los motivos de las propuestas de ficción están en línea con los objetivos de la obra. Por otro lado, halló que la similitud sustancial entre el pasado y el presente está en el planteamiento del tema y subtemas de la obra y no necesariamente en detalles agregados en el texto que busquen intencionalmente este efecto. Y finalmente, el autor concluyó que, en caso de escoger ritmos musicales relacionados a la historia de un país, es recomendable investigar sobre el origen de estos géneros.

Palabras clave: investigación temática, ficción, evidencia histórica, actualidad y género musical

Agradecimientos

A mis padres Crescencio Borja Vega y Sofía Esperanza Huallpa por su incansable apoyo

A mi asesor Rodrigo Benza por su exigencia

Y a la familia que se formó durante el proceso de producción del concierto escénico, mis compañeros y amigos: María Paula Díaz, Camila Cartolín, Liz Navarro, Diego Neira, Avril Gil, Abigail Vizcardo, Oswaldo Mariño, Ximena Villacorta, Luis Carlos Reátegui, Alicia Aguirre y Armando Pérez por todo el amor y compromiso con el que asumieron su trabajo en este proyecto.



ÍNDICE DE CONTENIDO

Resumen.....	ii
Agradecimientos.....	iii
Índice de contenido.....	iv
Índice de tablas.....	vi
Índice de figuras.....	vii
Introducción.....	1
Capítulo 1. La investigación temática.....	9
1.1. Investigación temática en los referentes escénicos.....	9
1.2. Investigación temática para <i>Manco, concierto escénico</i>	10
1.3. Estructura de la obra.....	13
1.4. Inclusión de la investigación temática en <i>Manco, concierto escénico</i>	16
Capítulo 2. La historia y la ficción.....	21
2.1. Investigación previa.....	21
2.2. Planteamiento de ficción en <i>Manco, concierto escénico</i>	22
Capítulo 3. La historia y la actualidad.....	26
3.1. Investigación previa.....	26
3.2. Tema y subtemas de <i>Manco, concierto escénico</i> y el vínculo entre la historia y la actualidad en la obra.....	27
Capítulo 4. Criterios para la propuesta musical.....	33
4.1. Investigación previa.....	33
4.2. Elección de géneros y ritmos musicales en <i>Manco, concierto escénico</i>	35
4.3. La investigación del origen de los géneros musicales.....	37
4.4. Leitmotifs.....	38
Capítulo 5. El concierto escénico.....	42

5.1 Casting.....	42
5.2. Ensayos.....	44
5.3. Vestuario.....	45
5.4. Espacio.....	48
5.5. Presentaciones y recepción del público.....	49
Conclusiones.....	55
Referencias bibliográficas.....	61
Anexos.....	64



Índice de tablas

Tabla 1. Estructura de <i>Manco, concierto escénico</i>	14
Tabla 2. Estructura y descripción del monomito resumido en 12 etapas.....	15



Índice de Figuras

Figura 1. Elenco.....	44
Figura 2. Indumentos de Manco Inca y Cura Oello.....	46
Figura 3. Vestuario de Pizarro.....	46
Figura 4. Vestuario de Gonzalo Pizarro.....	47
Figura 5. Indumentos de Quiso Yupanqui y los soldados.....	47
Figura 6. Indumentos de las acllas.....	48
Figura 7. Distribución del espacio.....	49
Figura 8. A la mar barbudos 1.....	52
Figura 9. A la mar barbudos 2.....	52
Figura 10. Hijos del sol.....	53
Figura 11. Resistiremos.....	53
Figura 12. Canto Eterno.....	54
Figura 13. Proceso de creación.....	58
Figura 14. Afiche.....	59
Figura 15. Equipo completo.....	60

Introducción

En el año 2013, durante una clase de historia mientras me encontraba estudiando en la, aún entonces, escuela de Teatro de la Universidad Católica vi un episodio de la serie documental de la BBC *Los Conquistadores*, conducido por el historiador inglés Michael Wood llamado *La Conquista de los incas*. Fue ahí cuando conocí la historia de Manco Inca. La vida de este personaje me llamó poderosamente la atención. Manco fue el único inca que, a diferencia de Atahualpa, lideró una prolongada rebelión contra los españoles que lo llevó a estar cerca de tomar la ciudad de Los Reyes (actualmente Lima). Tras el fracaso de esta misión se refugió en Vilcabamba y estableció desde ahí una resistencia que duraría cuatro generaciones (Wallace, 2000). Dos ideas conectaron con mi sentir artístico. En primer lugar, la gesta heroica tanto de la rebelión como de la resistencia incaica me llevó a pensar que podría ser una gran historia para compartir. La segunda idea fue la última reflexión que Michael Wood hizo en el documental:

Hay una estructura mucho más profunda que aún se conserva, la cultura perdurable, tenaz y profunda del pueblo, de una región. Es algo que alienta en el clima y el suelo y que aquí en los andes, en las alturas y en el pueblo inca sobrevive. Casi 500 años después, la gente de los andes sigue venerando a los espíritus ancestrales de los incas (Wallace, 2000, min.00:45:52).

La resistencia era un término que podía hacer referencia no solo a la supervivencia de la estirpe y la organización incaica en Vilcabamba sino también a la entereza con la que los descendientes de la cultura y cosmovisión andina mantienen esta herencia con orgullo después de 490 años. Surgió en mí el deseo de escribir una obra teatral sobre este personaje. El problema que se me presentó en ese momento fue que encontré muy difícil la tarea de crear una obra histórica. Este objetivo me generaba mucha inseguridad y no me animaba a iniciar con ese proyecto. La primera pregunta que vino a mi mente fue: ¿Qué tanto debo

documentarme sobre el suceso histórico? Comencé a sentir una responsabilidad frente al público. Sentí que al ofrecer un espectáculo cuya temática estaba contextualizada en un hecho tan trascendental para la historia del Perú, como la conquista, sería una falta grave el no estar debidamente documentado. ¿Qué cantidad de libros o documentales serían apropiados para estar debidamente informado? ¿A qué autores debía recurrir? La conquista es un suceso que cuenta con mucha bibliografía y no iba a poder leer toda la información existente sobre este acontecimiento. Debía tomar decisiones y seleccionar. Comencé a investigar sobre el tema sin prisa, pero esta problemática hizo que pasen años sin poder iniciar la creación.

Por otro lado, desde joven tuve interés en la música. Entre los años 2007 y 2010 estudié la carrera técnica de ingeniería de sonido en el instituto Orson Welles, lugar donde aprendí sobre lectura musical, audio perceptiva, teclado y armonía. Durante esta misma época, también emprendí un proyecto musical en el que aprendí a escribir canciones. Tiempo después, en el año 2021, la Asociación Cultural Aranwa abrió un taller sobre escritura para teatro musical dictado por Mateo Chiarella y pensé que aquel podría ser un formato interesante para mi obra histórica. Para el trabajo final del taller debíamos presentar una estructura básica con doce momentos específicos de la historia establecidos en la obra. Aproveché este trabajo para realizar una escaleta de mi obra que ya tenía nombre. Se llamaría *Manco*¹. Posteriormente, me di cuenta de que tenía algunos dilemas para ser completamente fiel a los sucesos históricos que venía investigando. En mi afán por diseñar una escaleta que pueda cumplir con las características que tenía cada etapa de la estructura base, encontré que la serie de sucesos tal y como habían ocurrido restaban intensidad a algunos momentos de la obra. Manco Inca muere años después de su último enfrentamiento con los conquistadores. Este final no alcanzaba el clímax que me hubiera gustado que tenga la propuesta. En ese

¹ *Manco* es el nombre de la obra pensada como un musical convencional. El nombre de la versión creada para esta investigación es *Manco, concierto escénico*.

momento me surgió otra pregunta. ¿Debo ser fiel a la historia? ¿Qué tanta libertad puedo tener para proponer hechos y detalles ficticios en una obra histórica?

Al año siguiente, en el 2022, pensé en aprovechar la investigación de fin de carrera para responder una pregunta tan sencilla como básica: ¿Cómo se crea una obra histórica? Seguramente no habría una respuesta absoluta pero definitivamente la investigación nacida de esta iniciativa iba a aportar a mi proceso para poder realizar la creación. Al analizar los posibles temas y subtemas de mi obra encontré que existían muchos elementos en la historia de Manco Inca que podrían ser vinculados al contexto social político actual del Perú. Este factor fue determinante para tomar la decisión de abordar una investigación desde las artes escénicas e investigar sobre el proceso de creación de mi obra. Me interesó la posibilidad de que la obra pudiera compartir al público datos que podrían ser poco conocidos sobre la conquista. Sin embargo, sentía que debía tener cuidado para no confundir los objetivos del proyecto. El objetivo principal de la dramaturgia era contar una historia y no generar debate sobre temas políticos actuales. Este sería, en todo caso, uno de los objetivos secundarios. Debía tener cuidado para introducir contenido vinculado a la relación entre en la historia y la coyuntura actual con mucho tino y buen criterio. En ese momento surgió la tercera pregunta ¿De qué manera puedo presentar vínculos entre los hechos históricos y la actualidad?

Tomé la decisión de crear y producir *Manco, concierto escénico*. En la escaleta inicial que había trabajado para el taller dictado por Mateo Chiarella presentaba un musical de dos actos con una duración de aproximadamente dos horas y media. Este espectáculo involucraba una propuesta de teatro musical tradicional en formato grande con dieciocho canciones. Calculé que completar la obra bajo ese diseño implicaría un tiempo mayor al que tenía, considerando los plazos para cumplir con las fechas de presentación de los avances de la investigación. Por ese motivo, decidí crear una versión nueva y diferente. Sería un formato más corto con una duración de setenta minutos compuesta por nueve canciones. Por otro

lado, con el objetivo de economizar en recursos técnicos, decidí que la muestra final no sería una puesta en escena como un musical convencional, sino que se trataría de un concierto. Existen producciones en las que se ofrecen musicales al público en este formato. En estos conciertos los actores no se desplazan. Cantan en micrófonos instalados en pedestales. Para mantener la esencia dramática decidí incluir elementos escénicos que giraban alrededor del trabajo de dirección de actores e interpretación, la propuesta de vestuario e indumentos y algunos desplazamientos en el espacio. Por ese motivo, de manera intuitiva decidí utilizar el término *concierto escénico*. Sin embargo, no soy el primero en usar esta denominación. Este término ha sido utilizado en otras puestas en escena con características similares a mi proyecto como por ejemplo conciertos de ópera en los que principalmente se enfocan en la ejecución musical, obras teatrales en las que se combinan la interpretación musical en vivo y la performance o la danza, etc.² Otro ejemplo muy gráfico también puede ser el espectáculo del grupo humorístico musical Les Luthiers.

La mayoría del contenido y los diálogos son presentados en las canciones. Entre una canción y otra los actores, en personajes neutrales presentan textos hablados que complementan la información necesaria para comprender la historia. Si bien, inicialmente, mi pregunta de investigación solo involucraba una curiosidad por saber cómo se creaba una obra histórica, durante el proceso surgieron nuevas interrogantes relacionadas a la música. Una de ellas tenía que ver con el criterio de selección del género musical principal que usaría y de los sub-géneros o ritmos que incluiría en la propuesta. ¿Cuáles serían los criterios que me llevarían a escoger estos géneros? ¿Estarían relacionados con el contexto histórico?

Mi objetivo al escoger el tema de investigación era conocer una manera para crear una obra que deseaba escribir durante casi diez años. Y si bien, en algún momento pensé que esta

² Ver los siguientes ejemplos:

<https://www.lanavedelduende.com/cuerpo-el%C3%A1stico-/picader%C3%B8---concierto-esc%C3%A9nico>
<https://www.redescena.net/espectaculo/32029/feedback-concierto-escenico/>

experiencia me generaría un aporte únicamente personal, pude darme cuenta que esta investigación también puede generar un aporte a cualquier creador que busque abordar un proyecto con contenido histórico.

Desde que era niño he sido fanático del cine. He consumido muchas películas históricas. La mayoría de ellas sobre historia europea. De esa manera, descubrí que conocía más datos sobre la historia de otros países que de mi propio país. Cuando comencé a investigar sobre la historia de la conquista me di cuenta de que la historia del Perú tiene episodios con alto contenido escénico. Considero que es importante conocer nuestra historia porque nos ayuda a construir una identidad como sociedad. Actualmente, en el país aún existen problemas como la discriminación, el racismo, entre otros, asociados al origen cultural y étnico. Estos son problemas que podemos estar arrastrando desde la época de la conquista y que como sociedad nunca hemos podido resolver. El escritor Víctor Carranza en su libro *Globalización y crisis social en el Perú*, manifiesta que la crisis que atraviesa el Perú es dramática e histórica ya que proviene de fracturas internas que involucran postraciones de sociedades subordinadas (2015). Y aunque esta fuente data de nueve años antes de la fecha de la redacción de este material, tomando en cuenta la última crisis política y social que el Perú atravesó desde el siete de diciembre del 2022 cuando el entonces presidente Pedro Castillo intentó cerrar el congreso y que continua hasta el momento con un lamentable saldo de aproximadamente sesenta fallecidos, considero que esta fuente aún mantiene relevancia.

¿Conocer nuestra historia puede ayudarnos a entender mejor nuestra actualidad? En mi caso en particular, puedo decir que investigar con más detenimiento sobre eventos, datos y detalles sobre la conquista fue algo revelador. Atravesé por sorpresas, algunas incómodas y también decepciones al descubrir sucesos y características que eran muy diferentes a como pensé que habían sucedido. La información me brindó nuevas maneras de analizar los conflictos del país en la actualidad.

El director teatral peruano Beto Romero, quien viene trabajando durante más de diez años su propuesta teatral histórica *Atahualpa, intentando otra mirada*, (2011) menciona lo siguiente:

Nosotros (los peruanos) llegamos aquí (a la actualidad) como producto de todo un proceso de cambios, revoluciones, una serie de cosas. Entonces, también es tratar de entender la historia para entender por qué somos de esta manera y no de otra. Para poder entender todas esas incógnitas que se vienen planteando desde hace muchísimo tiempo. Es necesario revisar nuestra historia porque ahí realmente están las causas de lo que hace que nosotros seamos de una u otra manera (Revista Lima Gris, 2010).

Durante el proceso de planteamiento de la obra *Manco, concierto escénico* pude darme cuenta no solo de que mi interés por abordar esta historia estaba altamente conectada a mi propia sensibilidad con la crisis social que el país atravesaba en esos momentos sino también a mis propias experiencias personales siendo víctima de racismo.

Finalmente, creo que el arte en general (el cine, el teatro, la literatura, etc.) puede ser una importante plataforma para que las personas se acerquen a conocer la historia. Representan también un espacio que no está estrictamente ligado al ámbito académico, sino que acoge al público desde su interés en propuestas de entretenimiento. Ofrecer un espectáculo teatral con contenido histórico puede generar curiosidad por conocer más a fondo detalles sobre el suceso histórico en el cual se contextualiza la obra. El público puede comprobar después si lo que observó en la puesta en escena es fiel a la evidencia histórica o no. Puede adquirir este nuevo conocimiento como nuevo tema de conversación. De esa manera, se puede generar mayor diálogo y debate sobre hechos históricos de un país.

Por otro lado, con respecto a la metodología de investigación, escogí algunas obras históricas como referencia para la creación de *Manco, concierto escénico*. Las obras fueron el

unipersonal *Atahualpa, intentando otra mirada* (2011) del grupo peruano Teatro de la Resistencia, obra que narra los días en los que el inca Atahualpa se enfrenta a los españoles, su encarcelación y ejecución; *Micaela* (2012) del grupo teatral peruano Maguey, obra sobre la vida de Micaela Bastidas; *Bolognesi en Arica* (2013) del dramaturgo peruano Alonso Alegría, obra que narra los días de abandono del coronel Bolognesi y su ejército en el morro de Arica; los musicales históricos *La Mariscala* (2022) de María Elena Arce, Claudia Núñez, Jorge Sabogal y Gonzalo Polar, obra sobre Francisca Zubiaga quien fue una mujer que ambicionó ejercer poder político y llegó a conducir el Perú de manera no oficial durante un período en la primera mitad del siglo XIX; *Hamilton* (2020), de Lin-Manuel Miranda sobre Alexander Hamilton, una de las figuras principales de la independencia de los Estados Unidos. Y finalmente la ópera ballet peruana *A kas kas, la promesa del guerrero* (2012) de Nilo Velarde y Celeste Viale.

La metodología durante la etapa de creación consistió en los siguientes seis pasos: En primer lugar, documentar el proceso de planteamiento y estructuración. Todo este proceso, cada uno de los borradores, fueron registrados en archivos escritos. El segundo paso fue documentar cada complejidad que surgía durante el proceso de creación del texto. El tercer paso fue crear otra carpeta con los planteamientos sobre las propuestas de géneros musicales y leitmotivs. El cuarto paso fue hacer un análisis final sobre la obra terminada basado en las preguntas de investigación. Finalmente, la última etapa consistió en hacer una evaluación sobre los aportes que el montaje brindó para responder las preguntas de investigación.

El documento que presento a continuación, está dividido en cinco capítulos. Los primeros cuatro presentan las preguntas de investigación. En el capítulo inicial comparto el proceso en el cual busco conocer cuán capacitado debo estar bibliográficamente antes de escribir una obra histórica. En el segundo capítulo narro el proceso en el cual tuve que tomar decisiones sobre las propuestas de ficción al momento de escribir la obra. En el tercer

capítulo explico el trabajo que realicé para buscar plasmar en la obra el vínculo entre la historia y la actualidad. El cuarto capítulo aborda el proceso en el cual estudié y resolví elegir cada género e idea musical para la obra. Finalmente, incluyo un quinto capítulo en el cual comparto el aporte que el proceso de montaje del concierto escénico sumó a la consolidación de la creación de la obra.

Para una mejor comprensión del documento, recomiendo leer el guion y ver el espectáculo. A continuación, encontrarán los links de la obra escrita y del registro en video.

Guion:

<https://drive.google.com/drive/folders/1IIJx1q7gM1KhUs7fIF0VasQPHFg-xmE>

Video:

https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1HOIEgmYamzKzJqx_1cJwCxNIIcgEDpa-



Capítulo 1. La investigación temática

Una de las preguntas que perduraron durante mucho tiempo y que me hizo sentir poco preparado para abordar una creación histórica fue la siguiente: ¿Cuánta bibliografía debo revisar para estar adecuadamente preparado antes de escribir esta obra? La cantidad de documentación histórica sobre la conquista es vasta. Una buena referencia fue investigar entrevistas a otros realizadores. Me referiré a la investigación realizada sobre el suceso histórico como investigación temática.

1.1. Investigación temática en los referentes escénicos

Antes de aventurarme a iniciar la creación revisé cómo se trató este tema en los referentes escénicos escogidos. Por un lado, el actor Daniel Zarauz quien interpretó a Atahualpa en la obra de Beto Romero del grupo Teatro de la Resistencia (2011), comenta que durante el proceso de creación de la obra trataron de conseguir la mayor cantidad de información posible sobre los acontecimientos sucedidos durante los días en los que se produjo el encuentro entre el inca y los españoles. Considera que recopilaron bastante información para luego poder trabajarla escénicamente (Revista Lima Gris, 2010). Por otro lado, la obra musical *La Mariscala* (2022), estuvo basada principalmente en la tesis de maestría de Claudia Núñez, quien también formó parte de la dramaturgia de la obra. Por lo tanto, si bien la dramaturgia se basó en una sola fuente principal, esta fue el producto de una investigación más profunda que abarcó otras diferentes fuentes. En el caso del musical *Hamilton* (2020), Lin-Manuel Miranda partió de un solo libro llamado *Alexander Hamilton* publicado en el 2004 escrito por el historiador estadounidense Ron Chernow. Miranda complementó su obra con otras fuentes de temas específicos sobre los cuales tenía que escribir como, por ejemplo, la historia económica de los Estados Unidos (ABC TV & iview, 2023). Por otro lado, María Luisa de Zela, a quien entrevisté exclusivamente para esta investigación, me compartió que la evidencia histórica investigada por su grupo, para escribir

sobre el personaje de Micaela Bastidas, estuvo basado principalmente en el libro *Habla Micaela* de la escritora cuzqueña Alfonsina Barrionuevo. De Zela comenta que adicionalmente también recurrieron a autores como Eduardo Galeano, José María Arguedas, José Antonio del Busto, Jorge Basadre, y a otros diferentes archivos históricos (Ver anexo 1).

Como se puede ver, la mayoría de los referentes parte de un solo material específico al que sumaron otras fuentes, aunque también se da el caso en que el equipo de creación hizo su propia investigación partiendo de los distintos aspectos del suceso histórico. Lo importante es que los creadores escojan fuentes que consideren confiables y afines a los temas y período que quieran abarcar en su creación.

1.2. Investigación temática para *Manco, concierto escénico*

Para la investigación temática decidí no partir de un solo documento sino realizar mi propia investigación, pero basada en una corta cantidad de libros y apoyada en algunos documentales.

- **Libro - *Manco Inca, el gran rebelde* de Juan José Vega**

Decidí escoger un libro cuyo contenido sea principalmente del personaje. Este libro narra la historia de Manco Inca desde la primera información que se tiene de su existencia hasta su retirada a Ollantaytambo en donde recibió el ataque de Hernando Pizarro. Comprende etapas importantes como la coronación del inca, el inicio de los conflictos con los españoles, el inicio de su rebelión, la toma de Cusco, la campaña de Quiso Yupanqui, el cerco de Lima y finalmente el retiro del inca hacia la selva cusqueña (Vega, 1932).

- **Libro - *Los Últimos Días de los Incas* de Kim MacQuarrie**

Escogí este libro para tener una visión foránea sobre los sucesos ocurridos en la conquista y también porque este material abarca diferentes aspectos de la primera década del período de conquista. En este libro, el escritor y antropólogo norteamericano Kim MacQuarrie tiene una mirada mucho más amplia de todos los acontecimientos. Uno de los

aspectos más interesantes es la información que comparte sobre la historia de Francisco Pizarro desde su niñez. Esta fuente es la que narra con más detalle la historia de la esposa de Manco Inca, Cura Ocllo. Por otro lado, MacQuarrie desarrolla la etapa en la que Manco Inca se repliega con su comitiva en la selva. Narra cada enfrentamiento de la resistencia incaica frente a las diferentes expediciones españolas que buscaban capturar al inca. Finalmente, MacQuarrie narra con detalles los últimos días del inca y su asesinato por parte de Diego Méndez quien era un almagrista aliado a quien Manco albergaba en Vitcos (MacQuarrie, 2010).

- **Libro - *Historia del Tahuantinsuyo* de María Rostworowski**

Escogí este libro para contextualizarme sobre la época incaica. *Historia del Tahuantinsuyo* (1988), de la historiadora especializada en temas relacionados al incanato María Rostworowski, es un libro que permite conocer la etapa previa a la conquista. La historiadora hace una investigación exhaustiva sobre el sistema general con el que funcionaba el imperio incaico y con el que se dio el fenómeno de expansión en poco más de un siglo. Da a conocer las verdaderas características del término reciprocidad como factor determinante para el dominio incaico sobre las demás comunidades del territorio a lo largo del Tahuantinsuyo y la relación de la élite cusqueña con los demás curacazgos. Este libro también narra las consecuencias que sufrían las comunidades indígenas que no aceptaban someterse al yugo incaico o que tenían algún tipo de problema con la gestión del sapa inca (Rostworowski, 1988).

- **Documental - *La Conquista de los incas* de la BBC**

El documental *La Conquista de los Incas*, pertenece a una serie de la BBC llamada *Los Conquistadores*. Este es el material que inició la chispa de interés para crear la obra *Manco* y que vi en una clase de historia en el año 2013. El episodio es conducido por el historiador inglés Michael Wood. La mitad de este documental trata sobre la historia de

Manco Inca y su heroica resistencia. Un factor clave de este material es la reflexión final en la que Wood sostiene que la conquista solo se ha dado en las esferas políticas, pero la cultura heredada de los incas aún persiste (Wallace, 2000).

En la historia, las cosas tienen lugar en distintos niveles y los imperios son tan solo la superficie de la historia. Cuando muera el último inca, dijo Pizarro, la gente se cansará de resistir y nos apoyará. Pero la Conquista aún no ha terminado (Wallace, 2000, min.00:47:54).

- **Documental - *Esqueletos de la rebelión inca de la National Geographic***

En este documental se analiza el evento llamado El cerco de Lima. Se sustenta en restos arqueológicos, específicamente restos óseos. La conclusión final de la investigación arqueológica fue que los cadáveres descubiertos podrían tratarse de antiguos guerreros incas que perecieron durante el suceso llamado “El cerco de Lima”.

En el documental, el historiador peruano Efraín Trelles y la historiadora María Rostworowski son entrevistados y mencionan que Pizarro había hecho una alianza con el curacazgo de Huaylas al casarse con la hija del curaca, una joven hija de Huayna Cápac llamada Quispesisa, y que Pizarro bautizó con el nombre de Inés Huaylas. Rostworowski (1988) menciona que encontró en el Archivo de Indias de Sevilla un documento que indicaba que la joven Inés Huaylas pidió ayuda a su madre. El ejército que finalmente acudió a la defensa de la ciudad de Los Reyes fue un contingente Huaylas. Al ser una investigación reciente, esta fuente brinda información reveladora que no pude encontrar en los libros y que fue crucial para comprender mejor los sucesos del cerco de Lima en el año 1536 y que conforma un momento muy importante de la obra (Townsend, 2007)

- **Documental - *Los Incas de Vilcabamba de Sucedió en el Perú***

Este documental, conducido por el historiador Antonio Zapata, inicia desde Puruchuco, que es el lugar donde se hicieron las excavaciones explicadas en el documental

anterior. Este material se enfoca en los cuatro incas de Vilcabamba que fueron Manco Inca, Sayritupac, Tito Cusi Yupanqui y Túpac Amaru I. La mayor parte del relato abarca la vida de Manco Inca (Sucedió en el Perú, 2009).

1.3. Estructura de la obra

Una vez que recopilé la información sobre la evidencia histórica de los materiales seleccionados tenía que diseñar una nueva estructura y escoger qué sucesos ubicaría dentro la misma.

Partí del trabajo que había realizado en el taller sobre escritura para teatro musical que llevé con Mateo Chiarella en el año 2021. En dicho taller pude conocer el monomito de Joseph Campbell como base para diseñar una escaleta. Este autor postula que muchos cuentos e historias podrían corresponder a una misma estructura la cual llamó mito único. El periplo del héroe es la base desde la cual, según el autor, podrían partir muchos relatos, desde un cuento infantil hasta los mitos griegos más conocidos (Campbell, 1956). Dicho mito tiene una estructura con diecisiete pasos. El profesor Mateo Chiarella nos compartió una versión reducida. Esta nueva versión incluye los siguientes doce pasos:

Tabla 1*Estructura y descripción del monomito resumido en 12 etapas*

	Etapas del monomito	Descripción de la etapa
1.	El mundo ordinario	La historia inicia mostrando cómo es la vida del héroe en su cotidianidad. Es la presentación de las circunstancias dadas antes de que inicie cualquier conflicto.
2.	El llamado a la aventura	La normalidad de la vida del héroe es alterada por algún acontecimiento o grupo de eventos.
3.	El rechazo a la llamada	El héroe no siente la confianza para emprender su camino o enfrentar un desafío y evita la aventura.
4.	Conociendo al mentor	El maestro o mentor es un personaje sabio que interactúa con el héroe y le aconseja
5.	Cruzando el umbral	El héroe toma la decisión de emprender su viaje y comienza su aventura.
6.	Pruebas, aliados y enemigos	El héroe enfrenta una serie de pruebas. En el camino recluta aliados a su causa y enfrenta a algunos enemigos.
7.	Preparación para la prueba suprema	El héroe se prepara para su primera prueba determinante.
8.	La prueba suprema	Es el desafío más grande hasta el momento. Esta prueba puede poner en peligro la vida del héroe. El éxito o fracaso de este reto determina la transformación o renacimiento del héroe.
9.	Recompensa	En esta etapa el héroe enfrenta los resultados de la prueba suprema. Es una etapa reflexiva. Aunque la prueba haya sido superada de manera exitosa, en esta etapa se dan a conocer nuevas complicaciones en la historia.
10.	El camino de regreso	En esta etapa, el antagonista (llamado también <i>sombra</i>) hace sentir su presencia. El héroe es perseguido por la sombra y se da cuenta de que debe enfrentar un último y definitivo desafío.
11.	El conflicto final o resurrección	Este es el momento climático de la obra. El héroe enfrenta y resuelve los desafíos que habían surgido desde la prueba suprema y aplica todo lo aprendido del mentor y durante su viaje.
12.	Regreso a la estabilidad	El mundo del héroe vuelve a ser estable. Puede ser el mismo mundo inicial o una nueva realidad, pero en cualquier caso el protagonista incorpora el aprendizaje que el viaje le ha dejado.

Nota. Este cuadro se elaboró a partir de información que recogí en el taller de escritura para teatro musical dictado por Mateo Chiarella el 17 de febrero del 2021).

Como ya mencioné antes, adapté la estructura de dieciocho canciones a una versión con sólo nueve para el formato concierto escénico. Era necesario condensar toda la información recogida en menor cantidad de canciones. Inmediatamente, hallé una solución para estructurar esta nueva propuesta. Escogería nueve de las etapas del monomito y esas serían las escenas escogidas para hacer las canciones.

Tabla 2*Estructura de Manco, concierto escénico*

	Etapas del Monomito	Descripción de la escena en <i>Manco, concierto escénico</i>
1.	El mundo ordinario	En esta etapa, presento el inicio de la obra. Mi propuesta fue el nombramiento de Manco como nuevo sapa inca. En esta misma canción se presenta la amable bienvenida que le dieron a los españoles en el Cuzco y la alianza que estos tuvieron con el inca.
2.	El llamado a la aventura	Cura Ocllo advierte a Manco sobre los abusos de los españoles, le incita a que corte su alianza con ellos y los enfrente.
3.	Cruzando el umbral	En esta escena presento el motivo por el cual Manco decide finalmente rebelarse a los españoles, que es el ultraje sufrido por Cura Ocllo.
4.	Pruebas, aliados y enemigos	Manco tiene una reunión en Yucay donde solicita a algunos curacas de otras comunidades andinas unirse a la rebelión inca
5.	Preparación para la prueba	El general Quiso Yupanqui comanda al ejército español. Se narra la toma del Cuzco y las victorias frente a las expediciones españolas hasta la llegada a Jauja
6.	La prueba suprema	El cerco de Lima.- el general Quiso Yupanqui, por órdenes de Manco intenta tomar la ciudad de Los Reyes.
7.	El camino de regreso	Decidí incluir el motivo por el cual Manco recibiría un gran golpe por parte del villano, en este caso, Francisco y Gonzalo Pizarro. Este golpe sería la muerte de Cura Ocllo. Pizarro da órdenes a su hermano de buscar al inca y acabar con la rebelión.
8.	El conflicto final	La resistencia en Vilcabamba. Esta escena incluye a Manco llorando la muerte de Cura Ocllo, el enfrentamiento entre los incaicos contra los españoles y la muerte de Manco
9.	Regreso a la estabilidad	Los sobrevivientes de Vilcabamba manifiestan la resistencia de la identidad andina.

Una vez armada la escaleta, realicé una primera propuesta de dramaturgia para todas las escenas. Sólo escribí los guiones como si se tratase de una obra de teatro sin pensar en que se convertirían en canciones. Esta propuesta involucró únicamente el conocimiento de datos históricos que mantenía en mi memoria. Luego, desarrollé un documento que llamé “entrecruzado”. El entrecruzado consiste en tomar la escaleta y ubicar en cada una de las escenas todos los datos históricos relevantes para cada una de las etapas. Fue una especie de

fusión entre la escaleta y la bitácora de investigación temática. Luego, escribí una segunda versión de la obra incluyendo datos y detalles históricos guiándome del entrecruzado. Finalmente, escribí la versión final de las canciones y los textos intermedios entre cada canción.

Durante la creación de la dramaturgia, al momento de agregar los datos históricos en el guion, me di cuenta de que el temor que tenía por no encontrarme debidamente documentado ya no era un problema, ya que había mucha información que quedaría fuera de la obra.

1.4. Inclusión de la investigación temática en *Manco, concierto escénico*

A continuación, compartiré algunos análisis resaltantes sobre la inclusión de datos históricos. En ese momento, debía tener un buen criterio para escoger la información adecuada que estaría incluida en la obra.

Para iniciar la obra era necesario contextualizar temporalmente al público. Debía escoger un punto desde donde partir a contar la historia y decidí iniciar desde la muerte de Huayna Cápac en el año 1527. En los textos iniciales incluí la guerra fratricida entre Huáscar y Atahualpa, así como la victoria de este último. Decidí ubicar la primera canción en el Cusco. Los pobladores de dicha ciudad se encontraban bajo el control del general atahualpista Rumiñahui. Cuenta la crónica de Tito Cusi Yupanqui, que, al ver a los españoles, observaron características en ellos similares a las que en el conocimiento popular tenían sobre el dios Huiracocha, quien era la deidad creadora del cielo y la tierra desde tiempos anteriores a los incas y que, según algunas crónicas, tenía la piel blanca (Vega, 1932). La primera canción incluye también la escena de coronación de Manco, suceso que tiene mucha información. También aproveché para incluir una conversación amistosa entre Pizarro y Manco Inca. El título y coro de la canción hacen notar la esperanza con la que el pueblo cuzqueño recibe a los españoles. La frase que da título a la canción “Allillanchu Huiracochas” (canción 1) es un

saludo amistoso. La frase “Nuestras puertas les abrimos” es una manera clara de hacer notar su estado de ánimo.

Una información importante que recogí en el libro de Kim MacQuarrie (2010) fue la obsesión de Gonzalo Pizarro (hermano menor de Francisco Pizarro) por Cura Ocllo, la coya. Gonzalo logró secuestrar a Cura Ocllo, ultrajarla y mantenerla junto a él como su concubina. El proceso mediante el cual el menor de los Pizarro consiguió su objetivo fue largo y comprendió varias etapas. Decidí plasmar este suceso en la canción “Quiero ver al cielo” (canción 3) que incluye la escena en la que Gonzalo se acerca a la coya con el objetivo de consumir sus deseos.

Tanto Juan José Vega como MacQuarrie escriben sobre el inicial comportamiento pusilánime que Manco Inca tenía frente a los españoles. Luego del ultraje contra la coya, el inca decidió enfrentar a Gonzalo y Juan Pizarro, pero fue abofeteado y encarcelado. Efraín Trelles menciona que en prisión es donde su “personaje” transmuta y se vuelve un hombre de acción y sin temor (Sucedió en el Perú, 2009). Manco aprovecha su buena relación con Hernando Pizarro y consigue engañarlo para que lo deje libre. Ubiqué toda esta información en el texto narrado previo a la canción “Los hijos del Sol” (canción 4). Para este tema, decidí incluir el nombre de muchas de las comunidades indígenas que se encontraban bajo el dominio del Tahuantinsuyo antes de la llegada de los españoles como, por ejemplo: Los conchucos, los tallanas, los chinchas, los huancas, los chachapoyas, los huánucos, los jaujas, etc. Muchos de estos estuvieron presentes en la reunión que convocó Manco Inca en Yucay. Manco pronunció dos discursos en diferentes días. Algunos fragmentos de estos discursos son compartidos con mayor detalle en el libro de MacQuarrie (2010). El inca muestra su vulnerabilidad y comparte lo que ha vivido mientras convivía con los españoles. Pude plasmar estos discursos en dos estrofas de esta canción.

La canción “A un lado el miedo” (canción 5), busca incluir la etapa en la que la gran rebelión inca inicia y logra sus más grandes triunfos. Llegaron a ser alrededor de cien mil guerreros los que llegaron al Cusco de todas partes del Tahuantinsuyo (Vega, 1932). Se presenta al personaje del general Quiso Yupanqui. Aproveché para presentar en esta canción la toma del Cuzco y el fallecimiento de Juan Pizarro. Esta escena también incluye la exitosa campaña de Quiso Yupanqui frente a las expediciones españolas que Pizarro enviaba a quienes logró derrotar emboscándolos y atacándolos con rocas gigantescas desde la cima de montañas cercanas.

La canción “A la mar barbudos” (canción 6) está cargada de información. Desde un inicio sabía que esta escena incluiría varios sucesos. En primer lugar, el personaje de Francisco Pizarro brinda mucha información. Fueron varias las expediciones que Pizarro envió al Cusco para apoyar a sus hermanos, mismas que nunca regresaron:

Mogrovejo, De Gaete, Tapia y sus expediciones
no han vuelto y mis hermanos no han enviado más noticias

En estas líneas pude incluir a los españoles que lideraron dichas expediciones y el temor que tenían en Lima al no tener noticias sobre los hermanos Pizarro en el Cuzco. Por otro lado, en la canción se deja en evidencia que el ejército de los españoles estaba conformado por indígenas de centro-américa y esclavos africanos:

Cinco mil indios cañaris y también nuestros esclavos
juntos la primera línea adelante han de formar.

También, se puede notar la influencia que Pizarro tenía de Hernán Cortés, quién en México aprovechaba la animadversión que algunas comunidades tenían con los aztecas (MacQuarrie, 2010):

La estrategia que a Cortés le ha servido más al norte
nos está rindiendo frutos, si divides vencerás.

Precisamente, el punto crucial de esta escena se revela cuando las tropas de Huaylas, quienes debían llegar a apoyar al ejército incaico, se suman a las fuerzas conquistadoras. El grito de “Qocha maman kunka sapa kuna”, cuya traducción aproximada es “Vamos a echar a los barbudos al mar” (Sucedió en el Perú, 2009) es una orden que, en la propuesta, Manco Inca da desde la ciudad del Cusco.

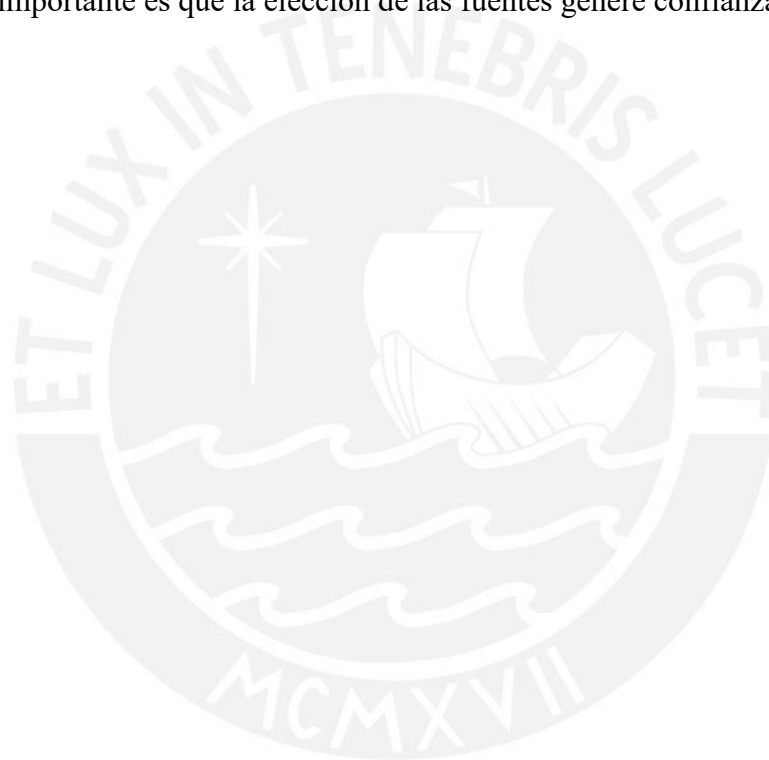
Luego del fracaso de la toma de Lima, mucha información, como el retiro de Manco Inca hacia la selva y el inicio de los conflictos entre los españoles, son incluidos en los textos narrados. Una información muy importante que también está incluida en estos textos es la presentación del personaje Diego Méndez, un almagrista que posteriormente sería quien mataría a Manco Inca (MacQuarrie, 2010).

Otro suceso importante de la historia es la lamentable tortura y asesinato de la coya Cura Ocllo, quien fue ultrajada y torturada en reiteradas ocasiones por los cañaris aliados a los españoles en Ollantaytambo. La coya tomó la decisión de no quejarse de dolor y desafió a sus torturadores. Su cuerpo fue arrojado al río Vilcanota y los sirvientes de Manco Inca pudieron interceptar el bulto con su cadáver (MacQuarrie, 2010). Incluyo estos acontecimientos en la canción “Esta es mi verdad” (canción 7).

Finalmente, el asalto a Vilcabamba es el último intento que tuvo Gonzalo Pizarro para capturar a Manco Inca. Cuentan las crónicas que cuando los españoles intentaban subir una barricada para llegar al establecimiento incaico comenzaron a escuchar detonaciones de armas de fuego. Se trataba de arcabuces que los incaicos habían recogido de sus rivales vencidos y que habían aprendido a utilizar. Este fue un dato interesante para incluir en la obra (MacQuarrie, 2010):

Resistan al ataque español, hoy el Dios Illapa está en nuestras manos
Preparen los arcabuces, apunten contra estos castellanos

Puedo concluir que la investigación temática debe ser escogida tomando en cuenta fuentes que generen confianza al autor. Es necesario que el creador esté empapado del tema, pero nunca se podrá plasmar toda la investigación realizada dentro de la obra ni mucho menos toda la evidencia histórica existente. La experiencia me ayudó a dejar de sentirme intimidado por la cantidad de documentación histórica posible a investigar. Se puede partir de un solo libro o investigación y complementar con material adicional o realizar una propia investigación tomando como base una cantidad corta de libros, pero como ya se ha mencionado, lo importante es que la elección de las fuentes genere confianza al creador.



Capítulo 2. La historia y la ficción

Cuando inicié la creación de diálogos de los personajes, era claro que debía ficcionarlos, debido a que no existen registros exactos de los textos mencionados en las situaciones descritas en cada una de las escenas. Sin embargo, uno de los desafíos más grandes a los que me enfrenté tuvo que ver con la variación de la información encontrada en la evidencia histórica. Al ubicar un suceso histórico dentro del clímax en la estructura, específicamente en la etapa llamada “el conflicto final”, sentí la necesidad de concluir con la muerte del inca. Pero dicho suceso no tenía características que pudieran dar matices climáticos, ya que fue un hecho aislado que ocurrió años después de los últimos enfrentamientos de Manco contra los españoles. En ese momento, se me ocurrió una propuesta que involucraba varios eventos que sí ocurrieron, pero en diferentes momentos. La propuesta sería ubicarlos en una sola escena. Esa sería una propuesta de ficción que alteraría la exactitud de la investigación temática realizada. ¿Podía hacer esto?

2.1. Investigación previa

Para resolver esta pregunta tenía que identificar mis prioridades creativas. Mi principal intención al escribir esta obra no era contar los hechos de forma fiel a como se habían registrado en las crónicas. En diálogo con esto, según Alberto Gonzáles Troyano, Marieta Campos y Alberto Romero, el escritor de ficción no tiene como objetivo primordial la exactitud entre la información de la documentación histórica y lo que escribe. Su propuesta y discurso va más allá de lo considerado verdad en los libros de historia (1999). Sin embargo, ¿Qué tanta libertad podía tener para proponer ficción en una obra histórica? Lo ideal sería encontrar un equilibrio entre la investigación temática y la propuesta de ficción. En esta línea, la profesora de la Universidad de Extremadura, Iolanda Ogando González, sostiene que muchas veces el teatro histórico ha sido analizado poniendo en la mira la fidelidad o carencia de ella en la puesta en escena y que tanto los autores como la crítica

hacen a un lado un aspecto muy importante como es la significación política y social que carga el contenido del teatro histórico. Ogando considera que un autor debe tomar una posición al elaborar su obra (Ogando, 2002, pp. 345-362). Para tomar la decisión sobre tener la libertad para proponer ficción debía primero plantear mi objetivo principal al escribir la obra. Posteriormente, debía aterrizar cuáles eran las ideas que deseaba que se aborden en la creación.

Al revisar los referentes escénicos, encontré que en la obra *Atahualpa, intentando otra mirada* (2011) de Beto Romero, el autor se toma la libertad para proponer ficción en los textos del inca, pero no altera en ningún momento lo que le sucede al personaje durante su etapa en prisión ni los datos sobre su ejecución. Caso similar sucedió en *Micaela* (2012). La escena final era climática, no se mostraba la muerte del personaje ni la de su familia, pero sí el dictado de su sentencia de muerte. La solución fue escénica, la actriz cambiaba de personaje y asumió el rol de uno de los miembros del juzgado mientras dictaba el veredicto.

Finalmente, tras realizar un trabajo de análisis sobre mis prioridades al escribir la obra, identifiqué mis objetivos. Deseaba dar a conocer esta historia. Deseaba crear una obra con contenido histórico peruano. Deseaba que más personas conozcan estos sucesos históricos. Tenía una postura y la quería plasmar en la obra. Para mí, era más importante hablar sobre la valoración de la herencia cultural andina y quería compartir este mensaje transmitiendo emociones al público. Por lo tanto, contar la historia con una fidelidad absoluta no era mi prioridad.

2.2. Planteamiento de ficción en *Manco, concierto escénico*

A continuación, presentaré los momentos que considero más significativos para analizar las diferencias entre la información de la evidencia histórica y la propuesta ficcional.

Decidí darle un mayor peso al personaje de Cura Ocllo. La historia de la coya está nutrida de acontecimientos dramáticos. Mi idea fue la de convertir a Cura Ocllo en un

personaje determinante en la historia. La coya sería quien solicitaría a Manco que reaccione frente a los abusos de los españoles. En la evidencia histórica no hay registros que indiquen este comportamiento. Un personaje no incluido en el formato concierto escénico es el Villa Uma quien es el sumo sacerdote incaico. El Villa Uma sí tuvo una injerencia en la decisión final de Manco para revelarse. Sin embargo, quise asignar esta función a Cura Ocllo y convertirla en el personaje que tendría esta intervención frente al protagonista en la segunda escena, en la canción “No debemos temer” (canción 2).

Conforme la obra se va acercando al final comencé a tener algunos problemas para diseñar la estructura. Según el modelo que utilicé para armar la escaleta (el monomito de Joseph Campbell) necesitaba un final climático. Tenía que asignar un momento de finalización de la obra. La muerte de Manco Inca se dio años después del enfrentamiento en Vilcabamba. En orden cronológico, la investigación temática arrojó que Gonzalo Pizarro, por órdenes de su hermano Francisco, viajó a Vilcabamba para tomar prisionero a Manco Inca. Esta misión no tuvo éxito, ya que el inca logró escapar. Sin embargo, lograron tomar prisionera a Cura Ocllo. Durante su regreso a Lima, Gonzalo y su expedición volvieron a pasar por Ollantaytambo y en ese lugar torturaron y ejecutaron a la coya. Su cuerpo fue echado al río Vilcanota para que sea encontrado por el inca y así sucedió. El inca lamentó profundamente la muerte de su esposa. Manco se instaló en Vitcos y ahí se establecería la que sería conocida como la resistencia de los incas de Vilcabamba. Años después, Francisco Pizarro moriría en Lima a manos del hijo de Diego de Almagro y algunos de sus hombres. Poco tiempo después, Manco Inca comenzaría a albergar a almagristas enemigos de Pizarro en Vilcabamba. Uno de ellos era Diego Méndez. Este almagrista tuvo la idea de ser él quien lograría cumplir la misión que los Pizarro no habían conseguido hasta ese momento, que era acabar con la vida de Manco Inca. Pensó que de esa manera sería aceptado en la ciudad de Los Reyes. Y aunque sí consiguió matar a Manco, él y dos de los almagrista que lo

acompañaban fueron alcanzados por los sirvientes del inca y fueron ejecutados. Ese fue el final de Manco Inca (MacQuarrie, 2010).

Entre el asalto a Vilcabamba y la muerte de Manco Inca pasaron varios años. En medio de ese tiempo ocurrió la ejecución de la coya. Debía escoger un clímax y una finalización para la obra. Luego de pensarlo bien, tomé la decisión de alterar la información que encontré en la investigación temática. Decidí ubicar en una misma escena el lamento del inca al ver el cadáver de su esposa y el asalto de Gonzalo Pizarro a Vilcabamba. ¿Vale la pena alterar la evidencia histórica por la estructura dramática? Finalmente, tomé la decisión de hacerlo así y estaría dispuesto a asumir la responsabilidad por los comentarios que esta decisión pudiera generar. La biografía de Manco Inca no es tan conocida como la de otras figuras de la historia del Perú. Si conseguía compartir al público una obra intensa con un clímax que pueda generar emociones en el público de tal modo que pueda causar curiosidad por conocer más sobre este personaje estaría dispuesto a asumir las consecuencias por la decisión de haber alterado los datos históricos. También propuse que Francisco Pizarro sería el autor intelectual del ataque a Vilcabamba. El plan del personaje antagónico consistía en que el cuerpo de la coya sería enviado por el río Vilcanota para que el inca pueda interceptarlo. Mientras Manco se encontraba afectado por el dolor, Diego Méndez lo atacaría. Inmediatamente, el ejército de Gonzalo Pizarro tomaría el campamento incaico. En la canción “Esta es mi verdad” (canción 7), Pizarro manifiesta todo este plan a su hermano Gonzalo.

El resultado fue un final con varios acontecimientos sucediendo en la misma escena. Este diseño resultó ser el más adecuado para la estructura y ayudaba a que el desenlace tenga mayor sentido con la acción dramática de la obra. El personaje debía dejando un mensaje que pueda quedar para la posteridad:

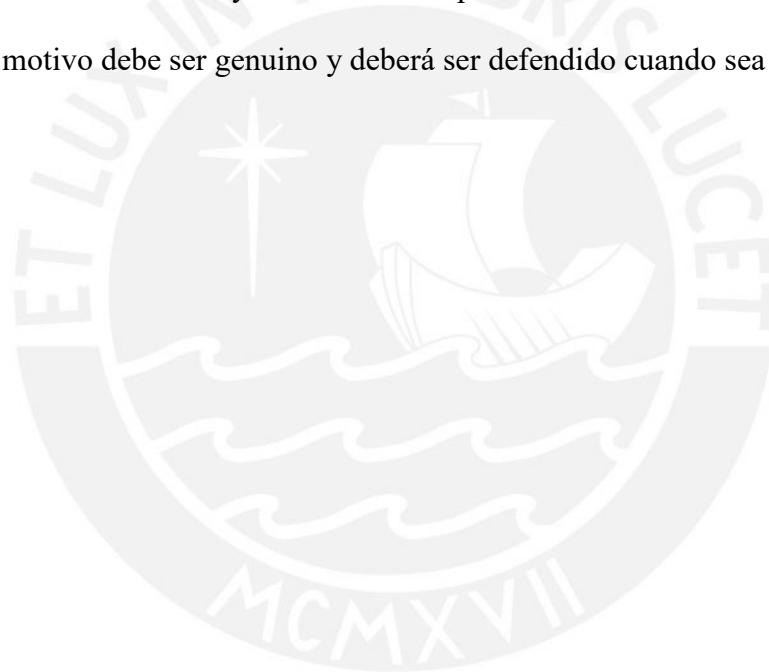
Hermanos míos, abandono esta tierra

Pero ustedes nunca dejen de luchar

Y aunque las armas no nos brinden la victoria en esta guerra

Nuestras costumbres siempre deben continuar

En suma, llegué a la conclusión de que toda libertad de ficción sobre un suceso histórico implica asumir la responsabilidad de las consecuencias por haber decidido ejercer dicha libertad. Es comprensible y hasta necesario agregar información de la que no se tiene registro. Sin embargo, sobre la alteración de información, es posible realizar algunos cambios si es que estos no afectan la esencia de los hechos contradiciendo de manera deliberada la evidencia histórica. Mientras se mantenga la esencia de los hechos, se puede proponer cambios y será necesario tener muy claro el motivo por el cual se desea realizar esta aplicación. Este motivo debe ser genuino y deberá ser defendido cuando sea necesario.



Capítulo 3. La historia y la actualidad

Al indagar en la historia de cualquier país se puede reconocer una característica cíclica. Es decir, con el pasar de los años, los acontecimientos parecen estar destinados a suceder nuevamente. Cambian las circunstancias, los personajes y el contexto, pero las historias parecen siempre repetirse como si la humanidad estuviese condenada a no poder escapar de los errores del pasado. Al investigar sobre la historia de Manco, me di cuenta de que eran numerosos los aspectos que guardaban similitud con nuestra actualidad. Tenía la necesidad de partir desde ahí para generar conexión con el público. Sin embargo, no sabía cómo hacer evidente estas similitudes en la creación y cómo dosificar su inclusión.

3.1. Investigación previa

El director Beto Romero sostiene que su deseo de trabajar la figura de Atahualpa no surge a raíz de un deseo de ensalzar la figura de un inca de manera romántica. Él considera que este personaje incorpora más conceptos relacionados al peruano de hoy en día. Romero menciona: “Él (Atahualpa) es un símbolo de algo mucho más grande y es un personaje que nos debe llevar a seguir reflexionando sobre algunos puntos, pero en un sentido más contemporáneo” (Revista Lima Gris, 2010). Por otro lado, Alonso Alegría menciona que su obra, *Bolognesi en Arica* está altamente ligada a la actualidad política del país:

La frase - aquellos que fugaron y aquellos que tomaron el poder han dictado la sentencia de la cual los chilenos son solamente los verdugos -. Quiere decir que quienes son responsables de la muerte de Bolognesi y de todos los suyos, son los políticos por su ineptitud. En mi obra, Bolognesi dice que la guerra no la están ganando los chilenos, sino que la están perdiendo los políticos peruanos. (Hoy en día) Son los campeones de la falta de conciencia de lo que les corresponde y hablan de temas totalmente banales e intrascendentes siguen en su ineptitud (Willax Televisión, 2013).

Por otra parte, sobre el contenido de la obra *La Mariscala* (2022), en palabras de su director Mateo Chiarella, el enfoque de la obra es buscar que el público actual revise su mirada hacia la mujer y su papel en la historia del Perú, ya que por lo general el porcentaje de personajes históricos son principalmente hombres. Para esto, revelan la historia de una mujer que manifiesta ambiciones de poder político en una sociedad dominada por hombres (PUCP, 2022). Por otro lado, además de la búsqueda del diálogo en la actualidad sobre un tema importante en el presente recurriendo a un suceso histórico, pude distinguir en esta obra que la alusión a la actualidad puede ser abordada desde el planteamiento de la misma o a través de algunos diálogos específicos que pueden evocar detalles de la coyuntura actual. En *La mariscala* (2022) se hace uso de alguno de estos detalles en la canción *Quién se queda y quién se va* en la que se menciona la palabra “faenón” en alusión a un escándalo de corrupción en la reciente política peruana en el cual se usaba el término para referirse a la magnitud de algún arreglo ilícito. Por otro lado, en la canción *La voluntad popular* se usa la frase “Sube, sube PPB” para referirse a la campaña electoral del candidato Pedro Pablo Bermúdez en clara alusión al ex presidente Pedro Pablo Kuczynski durante su campaña electoral (Elenco Original de *La Mariscala*, 2020). La inclinación de un autor por tratar temas de la actualidad de su país en una obra histórica es muy natural como por ejemplo en el caso del grupo Yuyachkani quienes sintieron la necesidad de relacionar sucesos investigados por la comisión de la verdad y reconciliación en el año 2003 al evento histórico de la guerra con Chile en la obra *Sin Título* (Diéguez, 2014).

3.2. Tema y subtemas de *Manco, concierto escénico* y el vínculo entre la historia y la actualidad en la obra

Al iniciar la creación estaba convencido de que debía incluir durante toda la obra guiños que vinculaban la historia con la actualidad. Sin embargo, al final solo utilicé pocas intervenciones de este tipo. Con el transcurrir del desarrollo de la creación me di cuenta de

que el vínculo más valioso era la elección del tema de la obra, así como los subtemas. Estos aspectos tenían la conexión sustancial que existía entre el pasado y el presente.

- **Tema de la obra**

La rebelión de Manco Inca contra los españoles.

- **Temática General**

La lucha por mantener viva una cultura.

- **Subtemas**

- La complejidad de las decisiones políticas ante una crisis social.
- La mujer y su lucha histórica por enfrentar el abuso.

- **Acción dramática**

Manco Inca busca que su cultura siga prevaleciendo en el Tahuantinsuyo.

Por otro lado, uno de los aspectos que más me interesaba transmitir era la complejidad para tomar decisiones en medio de una crisis política y social tan álgida. Manco Inca fue un gobernante que atravesó por una mutación. Pasó de ser un inca pusilánime a un líder radical. Durante su rebelión llegó a ejecutar a indígenas, únicamente por haber apoyado alguna vez a los españoles. Sin embargo, el personaje que he planteado muestra su vulnerabilidad ante el público. Se puede notar su dificultad para tomar decisiones al inicio de la obra. En la canción “No debemos temer” (canción 2) manifiesta sus dudas ante su esposa Cura Ocllo, se puede notar en la frase “La decisión por tomar no es nada fácil en verdad” o en el siguiente diálogo:

Cura Ocllo: Tal vez mis palabras te incomodan más

Manco Inca: Una necesaria incomodidad

Cura Ocllo: Una solución idónea encontrarás

Manco Inca: Hallarla es mi responsabilidad

Un objetivo de la propuesta dramática y el planteamiento del personaje era reflejar la complejidad que puede experimentar cualquier persona del público frente a una crisis social.

Aunque exista mucha gente cuya ideología social y política está muy marcada, la obra es un aliciente para re analizar conflictos actuales cuyos inicios posiblemente pudieron generarse hace 490 años.

Por otro lado, una frase interesante que pude incluir en la canción “Allillanchu Huiracochas” (canción 1) es alusiva a la inestabilidad política que el país está viviendo actualmente desde hace varios años. Cuando Manco asumió el cargo de sapa inca, el Tahuantinsuyo había tenido cinco incas en un período de cuatro años (Vega, 1932). La propuesta en la canción fue un diálogo entre los pobladores:

Mujer 4: Se acabó tanta inestabilidad

Hombre 1: Que no vuelva a suceder nunca más

Mujer 1: Cinco gobernantes en cuatro años

Mujer 3: Huayna Cápac, Atahualpa, Huáscar, Túpac Huallpa, Manco Inca

Otro tema importante que pude incluir en la obra fue el racismo. Pedro Pizarro, primo de los hermanos Pizarro, era un joven soldado cuando llegó al Tahuantinsuyo y además era cronista. Pedro escribió un texto describiendo el comportamiento del ejército incaico durante la toma del Cusco cuando los cuzqueños recuperaron temporalmente la ciudad. El texto fue el siguiente: “Lo que tienen estos indios es que cuando te atacan lo hacen entre todos, pero cuando tú los atacas, escapan como gallinas” (MacQuarrie, 2010). No pude evitar relacionar esta frase con comentarios despectivos y racistas que se pueden oír hoy en día. La palabra “indio” como un término despectivo era muy fuerte para mí. Sin embargo, decidí incluirla en un texto de Francisco Pizarro en la canción “A la mar barbudos” (canción 6). Pizarro menciona:

El general incaico será nuestro objetivo

Ya verán cómo estos indios luego se han de retirar

Esta es una orden que Pizarro da a sus soldados describiendo el comportamiento del ejército inca en batalla. También, en la canción *Resistiremos*, Gonzalo Pizarro menciona el siguiente texto:

No se desesperen ni tampoco retrocedan

Estos indios no los deben asustar

Durante los ensayos pude notar que este término era fuerte y generaba reacciones entre los actores, pero sí reflejaba la discriminación con la que, lamentablemente, muchas personas se comportan en la actualidad, así que decidí mantenerla y también quería que quede bien establecida la intención del actor.

Por otro lado, otro aspecto que me interesaba tratar era la lamentable continuidad de los peligros que significa ser mujer en la obra y lamentablemente también en la actualidad. Como ya quedó claro, el personaje de Cura Ocllo es ultrajada por Gonzalo Pizarro. En la canción “Quiero ver al cielo” (canción 3), incluyo a los demás personajes femeninos Sayac, Nina y Suyana, quienes son acllas³ acompañantes de la coya. En el coro, las acllas manifiestan su deseo porque algún día puedan dejar de sentir el miedo a correr con la misma suerte que en ese momento sufrió la coya Cura Ocllo. El planteamiento era que, sin importar la época, ni el contexto, ni la cultura, ni el color de piel ni el dios al que le estén rogando lamentablemente el temor de una mujer por sufrir un abuso por parte de un hombre existe hasta nuestros días. Este canto fue incluido no solo como la manifestación de un grito que data de hace más de 490 años, sino que es parte de la historia de toda la humanidad hasta la actualidad.

Quiero ver al cielo

Sin esperar que un Dios

Acabe con un miedo

Que nunca debió haber existido

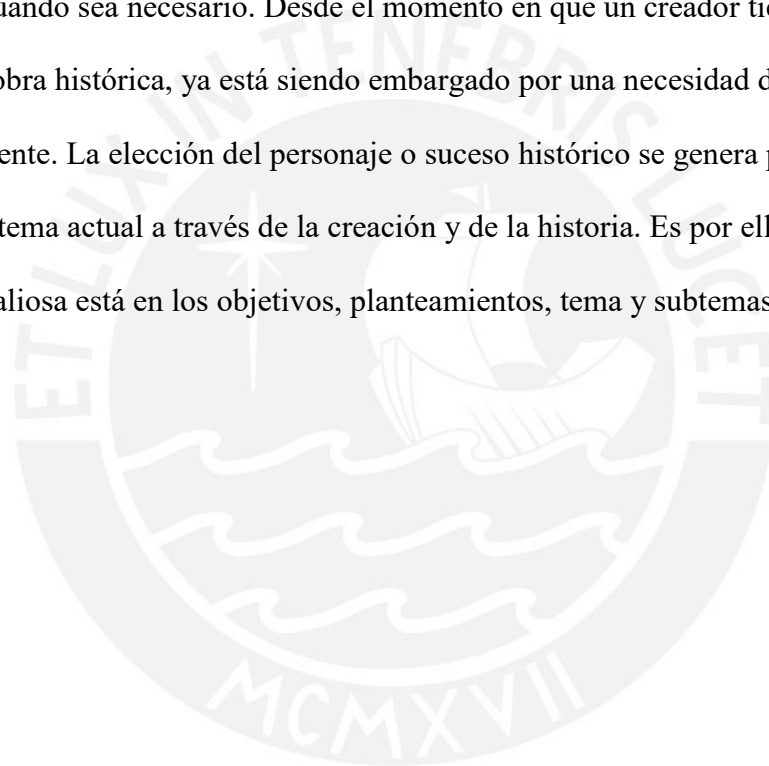
³ Las acllas eran mujeres reclutadas de diferentes sitios del Tahuantinsuyo para servir al inca

En la canción *Esta es mi verdad*, escena en la que asesinan a la coya, las acllas vuelven a cantar este coro. Esta vez, Cura Ocllo se suma a este lamento.

Finalmente, otro aspecto muy importante tiene que ver con el tema de la obra y la acción dramática. Manco Inca busca mantener la continuidad de su cultura. Al iniciar la obra, su objetivo era mantener el control político en el Tahuantinsuyo. Para esto, su primera estrategia fue aliarse con los españoles. Al reconocer que sus intenciones eran apoderarse de todo el territorio, su estrategia pasó a ser buscar alianzas entre comunidades indígenas y revelarse contra los españoles. Es al final de la obra, donde se da cuenta de que la verdadera resistencia que su gente siempre podrá mantener es cultural. El inca le da la orden a su pueblo de continuar con sus costumbres, aunque sea de manera clandestina. De esta manera, la acción del personaje queda como una tarea a cumplir por la población andina de la época. Y también, durante la obra, el elenco sobre el escenario está transmitiendo esta misión al público 490 años después. Uno de los principales aspectos que busqué plasmar en la propuesta fue relacionar la resistencia cultural en nuestra actualidad. La obra busca reconocer la fortaleza de quienes valoran la herencia andina. A través de los años, esta herencia pudo haber cambiado, pudo haber mutado y haber sido influenciada por la cultura europea. Sin embargo, parte de su esencia aún mantiene latente una característica mística propia de esta región. En la canción “Canto eterno” (canción 9), se menciona la frase: “De alguna forma siempre podrá perdurar”. Incluso la música folklórica de nuestros tiempos tiene alta influencia extranjera, pero mantiene características andinas que no existe en ninguna otra parte del mundo. *Canto eterno* es una manera de acercar a los sobrevivientes de Vilcabamba al público mismo que está oyendo la canción durante la función. De alguna manera, esta obra es una continuidad de la misión que encargó el personaje protagónico a su gente.

Para concluir, recién al finalizar la obra, pude darme cuenta de que los guiños que había planteado y que relacionaban la historia y la actualidad no eran realmente necesarios

para cumplir con los objetivos de la obra. Se puede prescindir de ellos. María Luisa de Zela mencionó que ese aspecto nunca fue una prioridad para su trabajo en *Micaela* (2012) y que ese resultado ya estaría en el terreno de la percepción del público (Ver Anexo 1). Yo tuve que terminar la creación e incluso observar la reacción del público para darme cuenta de cuál fue el efecto de estas intervenciones. Estos textos, pueden generar risas en el público, entre otras reacciones. Pueden ser incluidos, pero bajo el conocimiento de que se está usando como un factor estético mas no fundamental. Y en este caso, es recomendable usarlo con mucho criterio y solo cuando sea necesario. Desde el momento en que un creador tiene la iniciativa de abordar una obra histórica, ya está siendo embargado por una necesidad de conectar el pasado y el presente. La elección del personaje o suceso histórico se genera por el deseo de hablar sobre un tema actual a través de la creación y de la historia. Es por ello que la conexión más valiosa está en los objetivos, planteamientos, tema y subtemas de la obra.



Capítulo 4. Criterios para la propuesta musical

Al iniciar la composición de canciones debía escoger el género musical que identificaría a la obra y los subgéneros que incluiría en las canciones. Revisar el criterio usado en otros referentes escénicos, también me ayudó para este trabajo.

4.1. Investigación previa

En el caso de *Hamilton* (2020), el género del musical es el rap. El proceso de elección de este género musical fue debido a una conexión que Lin-Manuel Miranda hizo entre el personaje de Alexander Hamilton y algunos artistas del género hip hop. El autor, explica cómo hizo esta relación:

El hecho de que Hamilton escribiera lo que terminó siendo su salida de la isla (Charlestown), para mí, suena como una historia prototípica del hip hop porque eso es lo que nuestros artistas favoritos de hip hop hacen. Hablan de sus luchas. Cuentan sus historias de manera tan real que trascienden sus circunstancias y hacen que el público las sienta cuando escuchas la canción, incluso cuando no has compartido nada de su experiencia de vida. Hacen que tú las sientas y dices, bueno, esta es una historia hip hop porque él ha cambiado su vida al escribirla (ABC TV & iview, 2023).

El autor decidió utilizar un género que no estaba vinculado al contexto histórico ni a alguna herencia cultural del personaje que haya perdurado hasta la actualidad. Miranda encontró una similitud entre el personaje y artistas que se dedicaban a un estilo musical actual.

Por otro lado, el musical peruano *La Mariscala* (2022) es presentado como una ópera pop. El compositor Gonzalo Polar había trabajado anteriormente con artistas peruanos del género pop y también habían hecho creaciones de su propia autoría en este mismo género. Por otro lado, esta obra, tiene una particularidad interesante, ya que inserta varios géneros musicales con un criterio geográfico; es decir, para contextualizar el lugar donde se desarrolla

la escena. El personaje principal inicia su historia en Cusco, lugar donde nació y creció. Por este motivo, muchos de los temas iniciales tienen una influencia andina. La música fusión presentada en el musical es una amalgama del pop con algunos ritmos de influencia andina como el huayno. Conforme se avanza en la obra, la protagonista se traslada a Lima y se comienzan a presentar canciones con géneros musicales criollos más contemporáneos como la polca o el vals criollo (Elenco Original de *La Mariscala*, 2020).

Por otro lado, en la ópera ballet *A Kas Kas, la promesa del guerrero* (2012) escrita por Celeste Viale y con la música de Nilo Velarde, la historia está ubicada en la época del apogeo del imperio Mochica en el norte del actual Perú. En esta ocasión, el compositor sí quiso tener influencia del contexto temporal de la historia. Para cumplir este objetivo revisó un trabajo de investigación realizado entre los años 1782 y 1785 por el obispo de la ciudad de Trujillo de aquel entonces, Baltazar Jaime Martínez de Compañón. En este trabajo llamado *Códice Martínez de Compañón* se registró una melodía llamada *La tonada del chimo*. Nilo Velarde se influenció de esta referencia para acercarse a la música que posiblemente podría identificar a la cultura Mochica (Revista Chimboter, 2012).

Para resumir, en uno de los casos mencionados, el género musical (rap) no tenía relación alguna con la etapa histórica. En otro de los casos, el género principal era un género estándar y dominado por los compositores (el pop) y que incluía otros ritmos que podían fusionar al pop. Estos ritmos no tenían conexión con la etapa histórica pero sí eran géneros que actualmente son identitarios de las zonas donde transcurre la escena. Finalmente, en el tercer caso, el autor sí investigó un documento que lo llevó a acercarse a un sonido parecido a la época en la que ocurrían los hechos históricos.

Para mi creación, decidí inclinarme a un criterio similar al de la obra *La Mariscala* (2022), el género que identificaría al musical sería una fusión entre el pop y la música andina

contemporánea y alternaría las canciones con otros ritmos influenciados de otros géneros andinos.

4.2. Elección de géneros y ritmos musicales en *Manco, concierto escénico*

Para la obra *Manco, concierto escénico*, decidí que la conexión entre el contexto histórico de la obra y el tipo de música escogido sería la influencia andina en algunos de sus ritmos. A lo largo del territorio del Perú, este tipo de música tiene muchos géneros. Cada región del país tiene sus propios subgéneros. Decidí lanzarme a secuenciar una propuesta para reconocer a qué estilo con influencia andina se asemejaba más mi música. Es decir, analicé mis primeras composiciones y sus características. Llegué a la conclusión de que mi propuesta no se asemejaba a ningún ritmo folklórico tradicional, aunque sí mantenía el ritmo del huayno en 2/4 con sus acentuaciones características. Tuve dificultades para definirlo. No era del estilo de la música andina contemporánea. Tampoco era estrictamente pop. El estilo de la progresión de acordes y el estilo de la melodía no eran característicos de ninguna música folklórica. Hice escuchar mi música a amigos ejecutantes de música pop y me dijeron que no era pop, que era un huayno. Luego, se lo hice escuchar a mi padre (gran aficionado de música folklórica). Él me dijo que mi sonido no tenía nada de huayno. Este estilo musical resultante era una mezcla de varias influencias generadas en mí durante toda mi vida como músico y como oyente. La descripción más cercana que encontré para definirla fue una música pop con influencias andinas, muy similar a la música andina contemporánea. Bajo el consejo de mi asesor decidí abrazar ese género, ya que es la música que orgánicamente emerge de mi inspiración y que es un reflejo del tipo de mezcla que yo mismo era como artista y como persona.

La primera canción “Allillanchu Huiracochas” (canción 1) tiene este estilo de pop andino contemporáneo con influencia del huayno clásico. Las canciones “Quiero ver al cielo” (canción 3), “Los Hijos del Sol” (canción 4) y “Esta es mi verdad” (canción 7) tienen el

mismo estilo, pero en tempo más lento. Por otro lado, la canción “No debemos temer” (canción 2) está en un ritmo de 6/8 también en un tempo lento, incluí percusión andina, guitarra de nylon y charango. Para la canción “A la mar barbudos” (canción 6), decidí utilizar una marcha militar en una velocidad intermedia. Corría el riesgo de volverse monótona pero la canción, a pesar de que acontecen muchos eventos en el desarrollo de la escena, resultó de corta duración. Decidí modular en dos ocasiones subiendo dos semitonos por cada modulación conforme se intensificaban los hechos. La primera vez fue en la segunda ocasión en que Pizarro se dirige a sus soldados y la segunda modulación fue cuando el ejército incaico observa que los refuerzos de Huaylas se han aliado al enemigo.

Para la canción “Resistiremos” (canción 8), tanto el inicio como el final de la canción; es decir, el lamento del inca y la muerte del inca tienen un estilo melódico en 4/4 suave y melancólico en tempo lento. La parte central de la canción se desarrolla sobre una marcha militar y el coro tiene una fusión de influencias que incluyen el estilo pop andino contemporáneo en el ritmo del huayno clásico con una variante en la ejecución de la tarola. La batería no sigue el ritmo ni hace redobles en tarola característicos del huayno, sino que sigue el ritmo y en la acentuación del huayno en el hi-hat. y ejecuta un solo toque de tarola por cada compás. Esta variante la realicé intencionalmente para que exista una congruencia entre la letra y el arreglo, ya que en ese momento el inca está asumiendo estrategias militares aprendidas de los españoles. Para ese momento Manco Inca ya cabalgaba y usaba armamento español. También incorpora el texto leitmotiv que es característico del personaje antagónico de Pizarro. Es decir, hace suya la frase que tanto mencionaba su rival. Me pareció buena idea aplicar una fusión diferente a la del resto de las canciones. El inca demuestra un mestizaje. De igual manera, la música muestra una fusión de influencias al momento del coro de “Resistiremos”. Finalmente, para la canción “Canto eterno”, el ritmo es de 4/4 en una progresión de 3 acordes que se repiten.

4.3. La investigación del origen de los géneros musicales

Incluyo este subcapítulo como uno de los aspectos más interesantes que surgieron durante la investigación. Al llegar a la quinta canción llamada “A un lado el miedo” (canción 5), decidí continuar explorando con nuevos subgéneros. En esta ocasión, incluí dos géneros adicionales como son la muliza en ritmo de 2/4 y carnaval central en 6/8. Al inicio de la composición, cuando estaba creando las primeras canciones, mi asesor me preguntó por qué escogía los ritmos y los arreglos. Mi respuesta fue que el criterio era según las sensaciones que cada ritmo me generaba y cómo creía que podía asentarse adecuadamente en la escena escogida. Por ejemplo, el ritmo de 6/8 en tempo lento de la canción “No debemos temer” (canción 2), fue escogido porque me causaba una sensación de calidez e intimidad, características necesarias para la escena de la conversación del inca y la coya. En “A un lado el miedo” (canción 5), decidí que el coro sería el carnaval central porque era un ritmo más vertiginoso y consideré que resultaría adecuado para transmitir la fuerza que necesitaba el texto del inca y del general Quiso Yupanqui en una situación de efervescencia y llamado a las armas. Elegir las canciones solo por las sensaciones que los géneros musicales me ocasionaban fue un factor que tuve que reconsiderar. Mi asesor me preguntó si quería continuar usando un criterio guiado por sensaciones o si prefería investigar el origen de los géneros escogidos. Al tratarse de géneros folklóricos, podía tener mayor interés en conocer la historia de estos géneros y no solo servirme de ellos. Al conocer que la muliza era una danza que emulaba una caminata al momento de ejecutar sus pasos, incluí este ritmo durante un momento de la escena en la que los ejércitos indígenas de todas partes del Tahuantinsuyo se trasladaban hacia el Cusco respondiendo a la convocatoria del inca. Sin embargo, sentí que esta aproximación fue muy tímida. Definitivamente podría haber un mayor trabajo de investigación. Culminé la creación de las canciones reconociendo mi deseo por dedicarle un mayor tiempo y compromiso a la investigación del origen de los géneros folklóricos

escogidos para cuando tenga la oportunidad de escribir la versión extendida de la obra musical. Este fue uno de los mayores descubrimientos en aspectos musicales durante el proceso de creación.

4.4. Leitmotivs

Los leitmotivs son frases melódicas asociadas a algún elemento de la obra que pueden ser los personajes o algunas situaciones. Su uso fue popularizado por el compositor alemán Richard Wagner. Se trata de un arreglo musical que se utiliza para reforzar la acción dramática. También puede ser usado para darle una identidad a los personajes y también propone motivos que el público puede asociar con un evento dramático (Molina, 2021). Los leitmotivs son elementos musicales. Sin embargo, pueden ir acompañados de una letra. Inicialmente, pensé prescindir de los leitmotivs. Gracias al consejo de mi asesor, decidí incorporarlos en la creación. Con el pasar de las semanas no podía imaginar cómo en algún momento se me ocurrió no contar con ellos. A continuación, explicaré algunos leitmotivs de personajes y de situaciones con algunas descripciones.

- **Yo soy Manco Inca**

El personaje Manco Inca tiene un leitmotiv de presentación. El sustento está basado en la investigación temática. Cuando Gonzalo Pizarro atacó Vilcabamba y Manco logró escapar se le oyó gritar la frase “Yo soy Manco Inca, he asesinado a cuatrocientos cristianos y también los mataré a ustedes” (Wallace, 2000). En la obra, Manco menciona esta frase al momento de enfrentar a Gonzalo Pizarro. Aproveché este factor para componer el leitmotiv del personaje a partir de esta frase. Aparece cuatro veces en la obra. En la primera canción no lo canta el personaje. Es el pueblo quien lo presenta mientras su figura aparece en escena. Este leitmotiv es fuerte y contundente, ya que las ocasiones en las que el personaje lo menciona es para dar anuncios importantes. La última vez que lo ejecuta es al final de la obra, al momento de su muerte y es el único momento donde el sonido es débil:

Yo soy Manco Inca

Y en estas tierras

Mi sangre dejo.

- **Discurso de Manco Inca**

Este leitmotiv es únicamente musical. Aparece primero cuando Manco se dirige a sus súbditos en Yucay en la canción “Los hijos del Sol” (canción 4). Todo su monólogo está sobre ese leitmotiv. Esta línea melódica es estrictamente pentatónica. El personaje vuelve a utilizar esta melodía en sus intervenciones en “A la mar barbudos” (canción 6) y en la canción “Resistiremos” (canción 8) para indicar la defensa frente al ataque de Gonzalo.

- **Cura Oclo**

Este leitmotiv también es musical. El personaje de la coya tiene una melodía característica que es el coro de “No debemos temer” (canción 2) aunque solo la canta una vez, esta melodía aparece en un ritmo mucho más lento e intenso ejecutado por un violín en el momento en que su cuerpo es traído en brazos mientras el inca la observa y se lamenta al inicio de la canción “Resistiremos” (canción 9). Es una melodía melancólica que conmemora el diálogo que el inca tuvo con la coya, ya que será exactamente eso lo que Manco recordará en sus próximas líneas.

- **Texto de Quiso Yupanqui**

El general Quiso Yupanqui tiene un leitmotiv claro muy enérgico mencionando la siguiente frase:

Esta es mi misión, la tarea que el inca me encomendó

Este personaje se aferra a esta frase en gran parte de las dos canciones que interpreta “A un lado el miedo” (canción 5) y “A la mar barbudos” (canción 6). Propuse que el personaje de Quiso Yupanqui podía no estar de acuerdo con alguna de las órdenes de Manco, pero su prioridad era cumplir con el mandato del inca.

- **Gonzalo Pizarro**

El personaje de Gonzalo Pizarro tiene una melodía característica en la canción “Quiero ver al cielo” (canción 3). Su registro es grave y descendente. Este leitmotiv aparece también, aunque con algunas variaciones, en los diálogos que el personaje tiene en la canción “Resistiremos” (canción 8). La melodía de este leitmotiv se mantiene.

- **Acllas**

Las acllas interpretan un canto característico en dos canciones. Se trata del coro de la canción “Quiero ver al cielo” (canción 3) el cual es interpretado también en la canción “Esta es mi verdad” (canción 7). Las estrofas de la primera canción también son incluidas nuevamente en la segunda canción. Durante la tortura de la coya, las estrofas de las acllas también mantienen las mismas melodías que en las estrofas de “Quiero ver al Cielo”.

- **Muerte**

Este motivo es interpretado por Cura Ocllo en el solo final de la canción “Esta es mi verdad” (canción 7) y acompaña a la siguiente frase:

Ahora resulta que soy un objeto

Que soy un mensaje para mi señor...

En ese momento, la orden de Gonzalo ya ha sido ejecutada y la coya está mal herida. En la canción “Resistiremos” (canción 8) vuelve a aparecer cuando Manco Inca se da cuenta de que la herida que tiene es mortal y se da cuenta de que no va a sobrevivir.

Herido de muerte en el peor momento

Resulta que el plan español funcionó...

- **Vulnerabilidad del inca**

En la última canción el inca tiene dos momentos en los que muestra su vulnerabilidad. Primero sospecha la muerte de Cura Ocllo y ruega al dios Inti que no se cumplan sus sospechas. Es una melodía bastante triste y conmovedora. Y finalmente, aparece por última

vez en la despedida del inca. Sus últimas palabras muestran su lado más humano y pide a su gente resistir a través de sus costumbres. Da sus últimas órdenes y se despide.



Capítulo 5. El concierto escénico

En este último capítulo presentaré información relacionada a la propuesta creativa de la puesta en escena.

5.1. Casting

Durante la investigación temática, me di cuenta de que la gran mayoría de protagonistas de la historia eran hombres. No es difícil darse cuenta de que esta realidad se repite al analizar hechos históricos de todos los países del mundo. Gran parte de los libros de historia se centran principalmente en la política y en acontecimientos bélicos. La política y las guerras han sido protagonizada principalmente por hombres durante gran parte de la historia. Los sucesos de la conquista no son la excepción. En *Manco, concierto escénico* solo había un personaje femenino que tenía participación fundamental en la trama. Sin embargo, yo deseaba tener un elenco mixto. Durante todo el tiempo que me he dedicado al teatro siempre he visto más alumnas de actuación mujeres que varones, y también más personajes varones que personajes femeninos. Intencionalmente, decidí adaptar la obra a ocho personajes de los cuales cuatro serían varones y cuatro mujeres. Por un lado, creé a los personajes de Sayac, Nina y Suyana quienes serían acllas que acompañarían a la coya y tendrían una mayor participación en las canciones “Quiero ver al cielo” (canción 3) y “Esta es mi verdad” (canción 7). También sería prescindible cumplir con la exactitud de género para roles como sirvientes o militares. Es decir, tranquilamente podría haber actrices interpretando a guerreros incas. Por otro lado, otro de los aspectos que decidí no considerar con exactitud según las características del verdadero personaje histórico fue la edad. Ya había visto en propuestas como *Bolognesi en Arica* (2013) y *Hamilton* (2020), que los realizadores se habían tomado la libertad de utilizar actores que no necesariamente cumplían con la edad del personaje histórico. En algunos casos ni siquiera se acercaban. Por ejemplo, algunos personajes adultos mayores o algunos niños eran interpretados por jóvenes. De igual manera,

la asignación de personajes no tuvo en consideración los rasgos biotípicos ni el color de piel. Esta fue una decisión que había tomado en cuenta desde antes de hacer las audiciones. El principal criterio para escoger al elenco serían sus características actorales para asumir los papeles que tenía asignados y sus habilidades musicales. El elenco seleccionado después del casting abierto estuvo conformado por Liz Navarro, actriz profesional egresada de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático y del Centro Universitario de Folklore de la UNMSM; Diego Neira, cantante popular egresado de la especialidad de música de la Facultad de Artes Escénicas PUCP; Avril Gil, alumna de la especialidad de teatro de la Facultad de Artes Escénicas PUCP; Ximena Villacorta, alumna de la especialidad de teatro de la Facultad de Artes Escénicas PUCP; Oswaldo Mariño, actor de teatro musical formado en la escuela D'Art; Abigail Vizcardo, actriz profesional egresada de la carrera de comunicación escénica del Instituto Charles Chaplin; Luis Carlos Reátegui, actor licenciado de la especialidad de teatro de la Facultad de Artes Escénicas PUCP y finalmente yo mismo, Gerson Borja, actor y cantante a punto de egresar de la carrera de Creación de Producción Escénica PUCP con formación musical en el Instituto Orson Welles y dos años de formación en el Teatro de la Universidad Católica. El elenco completo se muestra en la figura 1.

Figura 1

Elenco



Nota. Nombres de los actores de izquierda a derecha: Diego Neira, Ximena Villacorta, Abigail Vizcardo, Avril Gil, Gerson Borja, Liz Navarro, Oswaldo Mariño y Luis Carlos Reátegui.

5.2. Ensayos

Decidí que los ensayos se dividirían en musicales y actorales. Durante los ensayos actorales, trabajamos la acción de cada personaje en cada canción. Con el tiempo me di cuenta de que era necesario trabajar mucho la presencia escénica. Fue importante asignar fechas de ensayos de trabajo corporal. Un aspecto que sí se volvió crucial fueron las conversaciones. Los actores no tenían todo el conocimiento sobre la investigación temática. Decidí dedicarle tiempo a la capacitación del elenco en todo lo relacionado al contexto en el cual ocurrieron los sucesos de la historia que estábamos contando. Para este trabajo fue fundamental la información recogida en el libro de María Rostworowski (1988). Todas las fuentes consultadas ayudaron a este propósito. Pude explicar al elenco todos los detalles necesarios para que puedan interiorizar la obra escena por escena. Los actores se mostraron siempre interesados en sumergirse en este universo. Hicimos un trabajo similar con el tema y

la acción dramática de la obra. También fue muy útil el diálogo. Era interesante escuchar lo que los miembros del equipo pensaban sobre los eventos históricos ocurridos y ver cómo aprovechaban estas ideas para la composición de sus personajes. Uno de los aspectos más interesantes fue oír las diferentes opiniones que tenían. No siempre todos pensaban igual, pero este fue un factor que volvió más interesante el trabajo. La conversación, en general, fue fundamental y enriquecedora. Hubo mucha escucha y propuesta. De esta manera, los actores no solo eran un medio para transmitir la obra a un público, sino que también demostraron conciencia sobre los acontecimientos históricos que estaban conociendo y vincularon estos sucesos con nuestra coyuntura actual. Los actores ejercieron agencia en sus propuestas para asumir los textos.

5.3. Vestuario

Al iniciar los trabajos de la creación de *Manco, concierto escénico* tenía la idea de caracterizar a los personajes con un vestuario lo más parecido posible a las figuras que había visto en ilustraciones durante la investigación temática. En ese momento me di cuenta de que el vestuario era un aspecto aparte a considerar porque debería tener su propia investigación. Si mi deseo era conseguir o confeccionar trajes buscando que sean lo más fieles posible a la historia, no podía sencillamente hacer un diseño sin conocer al detalle las características del vestuario de la época. En el camino, mi asesor me sugirió utilizar solamente una base de ropa negra para todos los actores y, adicionalmente, indumentos que ayuden a la caracterización de cada uno de los personajes en los momentos en los que los actores tengan que ejercer roles. De esa manera, pudimos conseguir dos prendas alusivas a los personajes españoles proporcionados por la Facultad de Artes Escénicas como se puede apreciar en las figuras 3 y 4. Decidí encargar la confección de los atuendos relacionados a los personajes andinos los cuales fueron una capa y una mascaypacha para el inca y una lliclla para la coya como se puede apreciar en la figura 2, la capa del general Quiso Yupanqui y los cascos para los

guerreros incaicos como se ven en la figura 5, y otras tres llicllas para las acllas que se pueden apreciar en la figura 6.

Figura 2

Indumentos de Manco Inca y Cura Ocllo



Figura 3

Vestuario de Pizarro



Figura 4

Vestuario de Gonzalo Pizarro



Figura 5

Indumentos de Quiso Yupanqui y los militares



Figura 6

Indumentos de las acllas



5.4. Espacio

Otra decisión importante fue diseñar la distribución del espacio. En el momento en que tomé la decisión de que el espectáculo sería un concierto escénico, la propuesta escenográfica se volvió más sencilla. Ya no tendría que dirigir una obra constituida por desplazamientos en el espacio. Habría micrófonos instalados en la parte frontal del escenario. Los actores estarían sentados metros atrás de los micrófonos como se ve en la figura 7. Los intérpretes se pondrían de pie cada vez que tuvieran que intervenir en la escena. Los textos intermedios serían dichos en los micrófonos de los extremos. Este formato implicó una dificultad que era la falta de contacto visual entre los actores cuando les tocaba interlocutar en sus canciones. Sin embargo, era una convención válida que se suele dar en los formatos de concierto que se realizan de algunos musicales. A cada lado de la fila de los asientos se

ubicaron un bastidor con los indumentos y una mesa con la utilería para cuando los actores necesitaban cambiarse de ropa o usar los elementos.

Figura 7

Distribución en el espacio



5.5. Presentaciones y recepción del público

Se tuvieron tres presentaciones durante la primera semana de agosto del 2023 y dos más en la primera semana de febrero del 2024 en el Festival Saliendo de la Caja.

Durante las presentaciones pudimos darnos cuenta de que el formato escogido con la nueva estructura se podía entender. A pesar de haber reducido la obra a solo nueve canciones, la esencia principal de la historia se pudo comprender. El público se mantuvo conectado con la historia de principio a fin. Aquello me hizo depositar confianza en la estructura trabajada. Con una buena escaleta se puede tener un buen cimiento para proponer el resto del contenido de la obra.

Las convenciones funcionaron. La escasez de recursos nos llevó a proponer el formato de concierto escénico con micrófonos en pedestales y un vestuario neutral color negro con indumentos. A pesar de esta propuesta, se pudo conseguir el objetivo de trasladar al público hacia la época en cuestión. La música ayudó mucho. Y en las funciones del festival Saliendo de la Caja, hizo lo propio también el diseño de iluminación. Algunas personas del público manifestaron incluso que sus escenas favoritas fueron las canciones de batalla a pesar de que dichas escenas no contaban con el desplazamiento que hubieran requerido.

Durante las funciones se pudo entender mejor la idea de que la puesta en escena estaba sostenida por ocho peruanos y peruanas contando una historia. Esta propuesta se entiende desde que los actores reciben al público sentados en el escenario con cuerpo, rostro y vestuario neutral. Entre cada texto de narración todos los actores asumen personajes. La canción final es cantada por los sobrevivientes de Vilcabamba. Sin embargo, es un excelente momento para que los entes sobre el escenario sean una especie de mezcla entre los personajes y sus herederos 390 años después. Pude notar el poder de la idea de que esta obra se trata de un grupo de peruanos que dialogan, que discrepan, que proponen y que juntos cuentan esta historia.

La preocupación por ejercer libertad para proponer ficción sobre la evidencia histórica pasó a un segundo plano. Al tratarse de un personaje no muy conocido para la mayoría del público, las personas no salieron contrariadas por haber visto una versión diferente a la que ellos conocían, ya que posiblemente no conocían ninguna versión de esta historia. Durante la escena climática de “Resistiremos” (canción 8) el público se conmovió al ver el cadáver de la coya y al presenciar la muerte del inca. Algunos manifestaron animadversión por el personaje de Gonzalo Pizarro e incluso por el personaje de Diego Méndez. Esta es la escena en la que más datos me atreví a alterar, principalmente en cuanto a los momentos en los que ocurrieron.

La estrategia de ficcionar en busca de conseguir un objetivo estético para conseguir un clímax adecuado había funcionado.

La reacción del público a cada canción demostraba que sus sensaciones eran diferentes para cada escena. Un detalle muy interesante y conmovedor que sucedió durante las funciones en el teatro del Centro Cultural de la PUCP fue después de que terminaba la tercera canción “Quiero ver al cielo” (canción 3). El público se quedó en completo silencio. No aplaudieron. La escena que acababan de presenciar era aquella en la que Gonzalo Pizarro violaba a Cura Ocllo.

La obra mostraba una primera escena muy festiva y una segunda escena íntima, conmovedora y romántica. Inmediatamente después, comienza la tragedia en la que se sumerge el resto de la historia. Durante tres escenas seguidas, tres personajes incaicos importantes mueren uno tras otro, Quiso Yupanqui, Cura Ocllo y Manco Inca. Alguno de los asistentes manifestó sentir culpa. Esta es una historia llena de tragedia y las propuestas en cuanto a criterios de dramaturgia y de elección de música estuvieron orientados a generar emociones. Por ese lado, el trabajo de creación fue por buen camino.

Figura 8

A la mar barbudos 1



Figura 9

A la mar barbudos 2



Figura 10

Hijos del sol



Figura 11

Resistiremos



Figura 12

Canto Eterno



Conclusiones

En primer lugar, creo que para escribir una obra histórica se puede partir incluso de un solo material bibliográfico. Pero se debe escoger bien la fuente. En el caso de Lin-Manuel Miranda o el grupo Maguey, ellos conectaron con un libro específico. En mi caso, yo tuve que complementar la información basada en el personaje con otros dos libros. A partir de ahí, es necesario seguir complementando la información con otras fuentes. No es necesario leer todo un libro por cada aspecto que aborde la obra, se puede investigar capítulos específicos. El objetivo es recolectar información sobre un tema puntual abordado en la escena que demande esta investigación. Los materiales pueden ser bibliográficos o audiovisuales. Lo más importante es que la elección de las fuentes le de confianza al creador para iniciar su camino creativo.

Otro aspecto importante es definir cuál es el objetivo principal al escribir la obra ¿Por qué motivo decide uno escribir sobre un suceso histórico o personaje histórico? ¿Qué es lo que principalmente uno quiere transmitir? También es necesario definir si el objetivo de la creación es tratar de brindarle al público la información lo más fiel posible a la evidencia histórica investigada. A partir de ahí, se debe comenzar a hacer un planteamiento que incluya el tema de la obra, la temática general, los subtemas, la acción dramática, los personajes junto a sus acciones y objetivos y finalmente, realizar una estructura que cumpla con todos los objetivos deseados. Una vez que se conozca y domine bien todo este planteamiento, se podrá conocer qué información de la investigación temática no se debe modificar y qué otra información sí podría ser alterada y porqué.

Otro aspecto que descubrí es que la conexión entre la etapa histórica y la actualidad es un tema que se hace presente desde la elección del personaje o suceso. No es necesario enfocarse en la manera en la que se puede buscar hacer esta conexión para plasmarla en la obra porque ese resultado se genera como una consecuencia del proceso. En mi caso, llegué a

vincular la obra con varios aspectos sociales de la actualidad e incluso con varias experiencias personales. No es necesario plasmar estas conexiones de manera tan explícita. Puede resultar una aplicación forzada. Algunos detalles de esta conexión pueden brindarse a través de algunos textos, pero en la medida que sean pocos y de manera sutil. La mejor forma de conseguir transmitir que el contenido de la obra, a pesar de ser histórica, tiene mucha relación con la actualidad es siempre tomando en cuenta el planteamiento del tema y los subtemas al momento de escribir los textos.

En cuanto al aspecto musical, se debe escoger un género que defina la obra y aunque no es necesario que esté relacionado al contexto histórico sí es recomendable que el criterio de elección de este género tenga un sustento en el que el escritor realmente crea. De igual manera es preferible que los subgéneros escogidos no sean agregados a la obra de manera arbitraria.

Por otro lado, es necesario tener cuidado con la congruencia al momento de tomar decisiones. Uno de los objetivos de la obra *Manco, concierto escénico* era valorar la herencia cultural andina. Sin embargo, me encontré utilizando ritmos folklóricos sin hacer el trabajo de investigación sobre estos géneros. Esta situación me sorprendió y llegué a sentir que estaba desarrollando un procedimiento contradictorio. Mi recomendación es investigar sobre el origen de los géneros que se están considerando usar y tomar esto en cuenta para los criterios de su inclusión en la obra.

Otro tema interesante que resultó de la propuesta fue el plantear que desde un inicio la obra sería contada por un grupo de ocho actores peruanos con diferentes características y diferentes maneras de pensar, quienes comparten una historia al público. Las conversaciones constantes entre el director y el elenco hicieron que todos se conocieran un poco más y asumieran juntos la misión de contar esta etapa de la historia del Perú asumiendo personajes.

En este formato, nunca dejamos de ser un grupo. No se trataba de actores que encarnaban a un único personaje, sino que asumían roles conforme la historia avanzaba.

La hegemonía masculina en roles protagónicos de obras históricas puede ser contrarrestada creativamente. Existen opciones para no tener la necesidad de prescindir de una buena cantidad de participación femenina en el elenco.

La conversación, el diálogo, las sesiones de capacitación sobre datos históricos y sobre todo la escucha del equipo son aspectos que enriquecen de manera sustancial todo el trabajo.

Finalmente, puedo compartir que me siento con la total confianza de comenzar con el proceso de creación de la versión teatral musical de *Manco* y de otras ideas de proyectos histórico musicales que ya tengo en mente. Quería saber cómo se escribía una obra histórica musical. La mejor manera de aprender a crear un tipo de teatro es animándote a crearlo. Los ensayos teóricos son un complemento muy favorecedor, pero principalmente me sirvieron las referencias escénicas. Al investigarlas pude observar cómo sus creadores pasaron por las mismas tribulaciones. Mientras la mayor responsabilidad que se asuma sea con la exigencia en el trabajo de uno mismo, importará menos la inseguridad por no sentirse preparado para abordar un capítulo importante de la historia en una creación. Es necesario, un exhaustivo y sincero trabajo de planteamiento antes de comenzar con el guion. Todos los aspectos textuales y musicales que al inicio parecen no poder encajar, con el tiempo se van engranando. El compromiso que asumí por encarar una labor tan demandante, finalmente generó una agradable satisfacción por haber tomado la decisión de involucrarme con la historia de mi país a través de mis armas de oficio como son la música y el teatro.

Figura 13

Proceso de creación



Figura 14

Afiche

Obra creada y producida
en el curso de Proyecto I

OBRA
PREMIADA
POR EL FONDO
EXTRAORDINARIO
DE APOYO A LA
INVESTIGACIÓN
PARA ESTUDIANTES
FARES
FEAPE 2023

Creada y dirigida por
Gerson Borja
Asistente de dirección
Alicia Aguirre
Producida por
Maria Paula Diaz
Camila Cartolin

MANCO

OBRA HISTÓRICA | CONCIERTO ESCÉNICO
4 Y 5 AGOSTO 8 PM. / 6 AGOSTO 7 PM.
EL GALPON ESPACIO - AV.CIPRIANO DULANTO 949, PUEBLO LIBRE
ELENCO_ ABIGAIL VIZCARDO, AVRIL GIL, DIEGO NEIRA, GERSON BORJA, LIZ NAVARRO,
LUIS CARLOS REÁTEGUI, OSWALDO MARIÑO, XIMENA VILLACORTA.

Vicerrectorado
de Investigación

Especialidad de Creación
y Producción Escénica

El Galpon

FEAPE 2023

Figura 15

Equipo completo



Nota. Nombres de los integrantes del equipo de izquierda a derecha en la parte posterior: Ximena Villacorta, Diego Neira, Abigail Vizcardo, Avril Gil, Gerson Borja, Liz Navarro, Oswaldo Mariño, Luis Carlos Reátegui (en la parte posterior), María Paula Díaz, Alicia Aguirre, Camila Cartolín (sentadas en la parte frontal).

Referencias bibliográficas

- ABC TV & iview. (2023, 16 de abril). *Lin-Manuel Miranda Hamilton interview with Leigh Sales | In The Room: Full Episode | ABC TV + iview* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=SCBbkB2oV4c&t=186s>
- Alegría, A. (2013, julio 6). *Bolognesi en Arica* [Obra de teatro]. Teatro de la Alianza Francesa, Lima, Perú.
- Campos, M., González A., & Romero, A. (1999). *Historia, Memoria y Ficción 1750 - 1850*. Universidad de Cádiz.
- Carranza V. (2015) *Globalización y Crisis Social en el Perú*. Institut français d'études andine.
- Campbell, J. (1956). *The Hero with a Thousand Faces*. Meridian Books.
- Chiarella, M., & Tuesta, L. (2022, noviembre 26). *La Mariscala* [Obra de teatro]. Teatro Municipal, Lima, Perú.
- Diéguez I. (2014). *Políticas del cuerpo. Escenarios peruanos, Escenarios liminales, teatralidades, performatividades, políticas*. (pp. 67-101). Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A. C.
- Elenco Original de la Mariscala. (2020). *La Mariscala (El musical)* [Plataforma digital Spotify]. Ministerio de Cultura del Perú.
- Miranda, L. (2015). *Hamilton (Original Broadway Cast Recording)*. [Plataforma digital Spotify]. Atlantic Records.
- MacQuarrie, K. (2010). *Los últimos días de los incas*. La esfera de los libros.
- Molina, J. (2021). *El leitmotiv musical y la dramaturgia cinematográfica: funcionalidad de los temas de John Williams en la película "El Imperio Contraataca" desde el punto de vista de su articulación con la imagen* [Tesis Doctoral, Universidad Complutense]

- de Madrid]. Repositorio Universidad Complutense de Madrid.
<https://docta.ucm.es/bitstreams/4d4a1eb8-7039-47be-9aac-58461ca9a82a/download>
- Miranda, L. (2020). *Hamilton* [Musical en video]. Disney+. <https://www.disneyplus.com>
- Musicalitos (2021, 7 de enero). *Entrevista a Gonzalo Polar de "La Mariscala"* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=epx0v1uQkTk&t=3s>
- Ogando, I. (2002). ¿Por qué la historia en el teatro? En *Anuario de Estudios Filológicos*. Volumen XXV. 345 – 362.
- Pinto, W. (2012, marzo 30). *Micaela* [Obra de teatro]. Centro Cultural Maguey, Lima, Perú.
- PUCP. (2022). Departamento Académico de Artes Escénicas. *Docente Mateo Chiarella dirige la obra de teatro musical "La Mariscala"*. <https://departamento-artes-esceanicas.pucp.edu.pe/noticias/docente-mateo-chiarella-dirige-la-obra-de-teatro-musical-la-mariscala>
- Revista Chimboter. (2012, 11 de julio). *COMPOSITOR CHIMBOTANO NILO VELARDE Y SU OPERA ESTRENANDO EL TEATRO NACIONAL* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=u485Q9G2Y9I&t=499s>
- Revista Lima Gris. (2010, 14 de octubre). *X FESTIVAL DE TEATRO "ATAHUALLPA" INTENTANDO OTRA MIRADA* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=m7nbJR_mRcc
- Romero, G. (2011, julio 21). *Atahuallpa, intentando otra mirada* [Obra de Teatro]. Centro Cultural Juan Parra del Riego, Lima, Perú.
- Rostworowski, M. (1988). *Historia del Tahuantinsuyu*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Townsley, G. (Director). (2007). *Esqueletos de la rebelión inca* [Documental]. National Geographic. https://www.youtube.com/watch?v=QyJG3aPpq_o
- Sucedió en el Perú. (2009, 26 de enero). *Incas de Vilcabamba* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=DAdevomKnb8&t=19s>

Vega, J. (1932). *Manco Inca, el gran rebelde*. Lima: Populibros.

Vega, J. (1963). *La guerra de los Viracochas*. Populibros peruanos.

Velarde, N., & Viale, C. (2012, julio 22). *A Kas Kas, la promesa del guerrero* [Video]. Gran Teatro Nacional del Perú, Lima, Perú.

Wallace, D. (Director). (2000). *La Conquista de los Incas* [Documental]. BBC.

Willax Televisión. (2013, 27 de junio). “Alonso Alegría dirige *“Bolognesi en Arica”*”. [Video]

YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=7Sg9oo7cgSw>



Anexos

Anexo 1. Entrevista a María Luisa de Zela

Entrevistador: Gerson Borja Huallpa

Asunto: Unipersonal *Micaela*

PREGUNTAS

1. ¿Cuál fue la motivación para investigar y crear una obra relacionada a este personaje?
2. ¿A qué fuentes acudieron para documentarse sobre este personaje y el contexto histórico en el que vivió? ¿Recurrieron a algún historiador?
3. ¿Qué referentes artísticos relacionados a un unipersonal o montajes relacionados a un personaje de la historia del Perú tuvieron antes de crear la obra?
4. ¿De qué manera equilibraron la ficción propuesta por ustedes y la documentación histórica investigada?
5. ¿Cómo fueron las etapas del proceso de creación a nivel de dramaturgia para estructurar la obra?
6. ¿Qué aspectos fueron los que más enriquecieron la obra durante los ensayos?
7. ¿Considera que en todo momento trabajó con una gran responsabilidad social al trabajar con un tema relacionado a la historia del Perú? ¿Cómo lidiar con eso durante el proceso de creación?
8. ¿Relaciona el contenido de la creación con la realidad del país en el momento en que construyó la obra?
9. ¿Cuáles fueron sus apreciaciones más importantes una vez estrenada la obra?
10. ¿Qué cambiaría del proceso o agregaría para futuras puestas en escena?
11. ¿Qué recomendaría a un futuro creador para su propio proceso relacionado a un unipersonal basado en un personaje de la historia del Perú?

RESPUESTAS

1- Mi grupo de teatro Maguey tiene varias líneas de trabajo creativo. Entre ellas están la temática sobre la mujer, la memoria y la historia, revisada de una manera crítica. La motivación fue la necesidad de hacer una reflexión sobre nuestra historia que es contada siempre desde una visión masculina y no aparecen mujeres salvo algunas excepciones.

Investigar nuestra historia desde la historia no oficial y reconocer cómo a pesar del paso del tiempo aún subsisten problemas esenciales que tienen que ver con los derechos fundamentales, el racismo, la exclusión e inequidad.

2- Recurrimos a diversas fuentes, Eduardo Galeano, José María Arguedas, Archivos históricos, y en especial un libro escrito por Alfonsina Barrionuevo titulado “Habla Micaela”, aparte de diferentes textos de historia, Antonio del Busto, Basadre y otros. Otra fuente muy importante proviene de las expresiones culturales populares en las que a través de medios artísticos como la música, cantos, danzas, tejidos, etc., los pueblos condensan su memoria y visión de la historia con un lenguaje simbólico.

3- Ninguno, el grupo trabaja en su laboratorio, y tanto el director como la actriz entran en un proceso de trabajo de laboratorio, cuya base es el cuerpo, con la memoria que porta y las acciones en el espacio, con las que escribimos y vamos generando el universo de cada creación. En ese proceso surge la dramaturgia y la propuesta en su conjunto, como una integración de diversos lenguajes verbales y no verbales.

4- Nosotros partimos de una mujer real de carne y hueso, una mujer actual. El grupo en esa época (1990) estaba trabajando en un asentamiento humano en comas, con niñas, niños y sus madres. Fueron ellas nuestro primer punto de partida, mujeres resilientes que hacen lo imposible para sacar adelante a sus hijos a pesar de su pobreza. Hay una recreación creativa y poética y un lenguaje teatral que condensa nuestra mirada

incluyendo nuestro propio vuelo como creadores y la condensación de las informaciones históricas investigadas. Micaela como madre, podría haber hecho tranquilamente lo que yo hacía en escena. Y lo concreto y real es que ella era la estratega y escribía cartas a su esposo para apurarlo a atacar el cusco, mientras los españoles estaban desprevenidos, pero él no la escuchó.

- 5- Partimos del cuerpo y de la interacción en el espacio, se crean acciones y secuencias físicas, en una primera etapa, luego las sumas de estas secuencias se convierten en partituras, estas partituras, en un segundo momento dialogan con los objetos que vamos trabajando, luego empezamos a trabajar igualmente en diálogo y relación con el texto y la música que se tejen con las partituras de acciones, que en nuestro lenguaje grupal son las danzaciones. Estos materiales son trabajados conjuntamente con el director, quien es el encargado de la dramaturgia del espectáculo, él entrelaza los textos, los selecciona y también escribe sus propios textos y de esta forma da una estructura a lo que se va creando hasta llegar al montaje final. Yo como actriz tengo mi propia dramaturgia actoral, vinculada a mis acciones, energía, ritmos, etc. y los significados y sustento interior de mi presencia y accionar.
- 6- La plástica que se fue creando con los elementos y objetos en escena, los cantos de la comunidad Qero y de mujeres cusqueñas que aprendí, los poemas quechuas traducidos por José María Arguedas que insertamos y la música y sonoplastía en vivo.
- 7- No. Mi responsabilidad estaba en ser eficiente en escena, en trabajar sin descanso para poder sostener el trabajo que es muy exigente en todo sentido. Esa es la manera que como artistas y grupo tenemos de ejercer nuestra responsabilidad social, ser rigurosos al máximo en nuestro trabajo artístico y de investigación.
- 8- Creo que eso cae por su propio peso, al tocar un personaje como Micaela, sobre todo en el momento que el grupo y yo le dimos vida. Estábamos en guerra, sendero

luminoso arrasaba nuestro país. Era delicado tocar esos temas. Pero nuestra necesidad como artistas de hablar de una situación histórica y vigente era urgente.

9- La crítica ha escrito mucho sobre Micaela y siempre de manera muy elogiosa, resaltando por un lado el contenido y también la rigurosidad del trabajo de Maguey. Sobre todo, nos estimula la gran acogida que tuvo en Perú y otros países. La gente que ve el espectáculo sale muy movilizadada e impresionada del trabajo.

Cuando realizamos foros, luego de la función, es muy interesante escuchar las lecturas y vivencias del público, tanto el aspecto emocional, que es muy intenso, como el análisis sobre los temas planteados. Siempre resaltan la belleza de las imágenes y la puesta. Esto nos confirma que el lenguaje artístico cala en las personas por su poder poético y simbólico que va más allá de la racionalidad.

10- No cambiaría nada. Ese proceso fue justo y tomó su tiempo, el trabajo de investigación, el proceso creativo, los ensayos, las entrevistas con artistas y con historiadores todo tuvo su lugar y momento.

11- Que sea riguroso, que busque fuentes fidedignas, que no se apure que tome su tiempo y que confíe en su proceso creativo, que debe ser exigente y no mediocre.

La historia no solo está en los libros y documentos, está también de manera profunda en nuestro propio cuerpo y memoria, en nuestras familias y comunidades. Como artistas escénicos necesitamos investigar desde allí.