

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE ARTES DRAMÁTICAS
LICENCIATURA EN ARTES DRAMÁTICAS

“UNA ADAPTACIÓN DE LA NOVELA: VIAJE AL REINO DE LOS DESEOS, DE RAFAEL
ÁNGEL HERRA, A UN LIBRETO DE TEATRO MUSICAL, APLICANDO LOS
CONCEPTOS PRESENTES EN EL LIBRO DE JOSÉ SANCHIS SINISTERRA:
DRAMATURGIA DE TEXTOS NARRATIVOS”


INFORME DE PROYECTO DE GRADUACIÓN SOMETIDO A LA CONSIDERACIÓN DEL
TRIBUNAL EXAMINADOR DEL SISTEMA DE LICENCIATURA EN ARTES
DRAMÁTICAS DE LA FACULTAD DE ARTES, PARA OPTAR POR EL GRADO
ACADÉMICO DE: LICENCIADA EN ARTES DRAMÁTICAS

STEPHANIE JIMÉNEZ FALLAS

SAN JOSÉ, COSTA RICA

2020

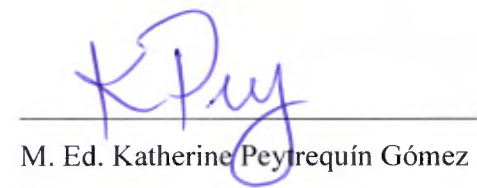
Tribunal Examinador



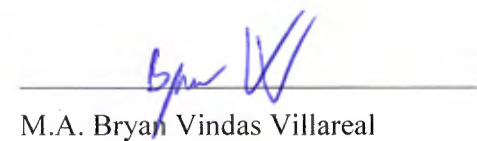
M.A. Juan Carlos Calderón Gómez
Director, Escuela de Artes Dramáticas



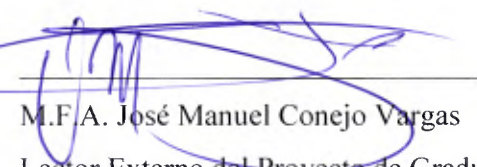
M.F.A. Roxana Ávila Harper
Directora del Proyecto de Graduación



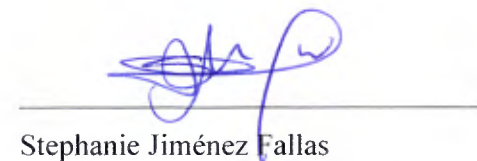
M. Ed. Katherine Peyrequín Gómez
Lectora del Proyecto de Graduación



M.A. Bryan Vindas Villareal
Lector del Proyecto de Graduación



M.F.A. José Manuel Conejo Vargas
Lector Externo del Proyecto de Graduación



Stephanie Jiménez Fallas
Sustentante

Al teatro y la música.

Agradecimientos

Gracias familia y amigos por acompañarme pacientemente en este proceso que finalmente llega a su conclusión.

Roxa, eternas gracias por la guía, el conocimiento y el tiempo que me regalaste durante este camino.

LaPey y Bryan, gracias por leerme, corregirme/enseñarme y alentarme a terminar este proyecto en plena pandemia del Covid-19.

Don Rafael Ángel Herra, eternas gracias por prestarme su novela para jugar.

Gracias a la Escuela de Artes Dramáticas por brindarme tantas herramientas valiosas en mi formación profesional.

Resumen

Este proyecto es de carácter cualitativo y comprende la adaptación de la novela *Viaje al reino de los deseos* (1999) de Rafael Ángel Herra, a un libreto de teatro musical. Para dicha tarea se utilizaron como bases teóricas los postulados de José Sanchis Sinisterra, en el libro: *Dramaturgia de textos narrativos* (2012) así como fuentes bibliográficas de distintas autoras (es) pertinentes que teorizan sobre el estilo del teatro musical y la dramaturgia. De esta manera se obtuvo un libreto de teatro musical con todas las partes correspondientes a la estructura del teatro musical, listo para ser musicalizado por un compositor o compositora musical. La sistematización de este proceso, plantea herramientas para la adaptación de novelas al estilo de teatro musical, así como al teatro mismo, brindando al lector un panorama de posibilidades y limitantes a la hora de enfrentar un proceso de esta índole.

Palabras clave:

Adaptación - Teatro musical – Dramaturgia – Libreto – Novela - José Sanchis Sinisterra – Rafael Ángel Herra

Tabla de Contenidos

Integrantes del Tribunal Examinador	i
Dedicatoria	ii
Agradecimientos	iii
Resumen	iv
Tabla de contenidos	v
Índice de tablas	vii
I. Parte Introductoria	1
Justificación.....	1
Planteamiento del problema	3
Antecedentes	5
Producciones nacionales de teatro musical con textos extranjeros	6
Producciones de teatro musical costarricenses	9
Adaptaciones en el teatro costarricense	12
Trabajos de graduación	15
Alcances y limitaciones.....	19
II. Marco Teórico de Referencia.....	21
Adaptación	21
Teatro Musical.....	23
III. Metodología de Trabajo.....	29
Recopilación y selección de la información.....	29
Análisis de la novela	30
Proceso de adaptación	31
Proceso creativo	31
Cronograma.....	33
IV. Desarrollo	33
La adaptación de texto narrativos al teatro	33
La temporalidad	36
La espacialidad.....	37
Los personajes.....	38

La discursividad	40
La figuratividad o verosimilitud.....	40
El diálogo narrativo	42
La estructura del teatro musical	45
La danza	50
Función de las canciones.....	51
Tipos de canciones	57
Formato de un libreto	62
Estructura dramática.....	66
La acción en la dramaturgia	68
Proceso de Adaptación: Análisis de la novela	72
Recuento de sucesos por capítulo	73
Selección de espacios.....	91
Temporalidad en la adaptación	95
Análisis y selección de personajes	98
Recursos discursivos de la novela.....	102
Verosimilitud en la adaptación	104
Realización del libreto.....	104
Decisiones y hallazgos en el proceso creativo	105
Herramientas en la construcción de las canciones	110
Libreto.....	129
V. Conclusiones.....	195
Recomendaciones.....	200
Bibliografía	203
Anexos	210

Índice de Tablas

Tabla 1.....	33
Tabla 2.....	73
Tabla 3.....	91
Tabla 4.....	95

I. Parte Introductoria

1.1. Justificación

El teatro musical es un estilo de gran interés para mí como intérprete y dramaturga. Una de las principales motivaciones para realizar esta investigación es que soy cantante profesional y dicha experiencia me ha dado conocimientos en teoría musical, y herramientas de la música que son aplicables en mi investigación.

Soy egresada de la carrera de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica, donde obtuve herramientas en diversas áreas del teatro como actuación, dirección e investigación de diversos estilos teatrales que incluyeron el teatro musical.

Gracias a las dos profesiones que ejerzo, durante la mayoría de procesos artísticos y creativos, he aplicado los conocimientos de ambas áreas: la música y el teatro. Durante esta búsqueda personal interdisciplinar nace este proyecto: la adaptación de una novela a un potencial libreto de teatro musical.

El punto de partida para crear este libreto es aplicar los conocimientos que poseo como artista, en un proceso de adaptación a un estilo teatral bastante complejo como lo es el teatro musical. Además, parte del aporte será documentar las herramientas utilizadas en esta adaptación, como sugerencia para futuros trabajos de personas investigadoras.

Por otra parte, adaptar del estilo narrativo al lenguaje teatral escrito es un ejercicio que practiqué en el taller: *Adaptación de textos clásicos*, impartido por el dramaturgo, actor, director y promotor cultural: Antonio Zúñiga Chaparro (México). Dicho taller fue impartido dentro del marco del XI Encuentro Nacional de Teatro 2018, en Costa Rica, y las herramientas brindadas en este taller, me dejaron muchas preguntas e inquietudes acerca de las maneras en las que se puede

adaptar un texto en la actualidad. Si bien es cierto, la base teórica de esta investigación son los postulados de Sanchis Sinisterra, el taller impartido por Zúñiga (2018), fue una experiencia que me brindó muchísimas herramientas que aportan a este proceso de investigación.

Viaje al reino de los deseos, de Rafael Ángel Herra (1999), es una novela costarricense que formó parte de las lecturas obligatorias para los estudiantes del Bachillerato en Educación Media del Ministerio de Educación Pública de Costa Rica. En ese contexto es que conocí la novela, y me llamó la atención el gran contenido simbólico y fantástico que posee. También destaco que no posee una narrativa lineal o cronológica sino un juego particular con el espacio-tiempo. Estas características, son un gran reto al momento de adaptar la novela al lenguaje del teatro musical. La obra originalmente fue publicada en 1992, para esta investigación se trabajó con una sexta reimpresión de 1999.

En mi experiencia como espectadora, he observado que la producción y montaje de espectáculos de teatro musical en Costa Rica se ha incrementado notablemente en los últimos cinco años. Ha habido producciones de espectáculos de teatro musical con textos extranjeros, y también con textos costarricenses. Gracias a los esfuerzos de grupos de teatro independientes y del Estado, el teatro musical está siendo producido con regularidad.

La importancia de este proyecto, es producir un libreto de teatro musical original a partir de una novela costarricense, además, recopilar las herramientas utilizadas en este proceso de adaptación y brindarle a la persona lectora, un posible camino para la creación de un libreto de teatro musical, o bien una adaptación.

Un libreto de teatro musical se compone de canciones, los textos hablados y las coreografías. Con respecto a este trabajo se producirá un libreto que contiene el texto, la estructura

del teatro musical y las letras de las canciones. No se realizará la composición musical ni coreográfica, el libreto es una puerta para que esto se realice en un futuro.

La adaptación de esta novela a un libreto de teatro musical posee relevancia para el medio teatral costarricense, en cuanto que las personas dramaturgas interesadas en adaptar textos narrativos al teatro, o al teatro musical, tendrán un antecedente. En Costa Rica sí existen trabajos de teatro musical y de adaptación, sin embargo, no hay publicaciones, libros o revistas escritas que desarrollen material teórico y sistematización sobre el proceso creativo de las personas autoras. La realización del libreto de teatro musical y la sistematización del proceso de adaptación, brindarán herramientas a las personas interesadas.

1.2. Planteamiento del Problema

¿Cómo adaptar la novela *Viaje al Reino de los Deseos* a un libreto de teatro musical?

La novela posee características distintas a un texto dramático (teatral) pues es creada únicamente para ser leída. El teatro es escrito para ser representado en un escenario y ante un público. Sumado a esto, la adaptación que realizaré es a teatro musical y este estilo posee características muy específicas en cuanto a su estructura y puesta en escena.

Para adaptar la novela al libreto de teatro musical, utilizaré las herramientas presentes en el libro de José Sanchis Sinisterra: *Dramaturgia de textos narrativos* (2012), además de herramientas sobre dramaturgia y características del libreto de teatro musical, a partir de diversas fuentes.

Se realizará una indagación acerca de la estructura del libreto de teatro musical. Esta investigación ayudará a identificar y desarrollar los siguientes elementos del libreto: el formato de

escritura que se utiliza, las particularidades del lenguaje de las canciones, las características que poseen las escenas habladas, los pasajes instrumentales dentro de la obra, el papel de las coreografías, los personajes y cualquier otra característica particular del estilo de teatro musical.

En Costa Rica existen adaptaciones de libros o textos narrativos al teatro, no necesariamente al teatro musical. Dichas producciones también fungirán como referencia o material de apoyo para este proceso de adaptación, sin embargo, no serán el material teórico que sustente la investigación.

1.3. Objetivos

Objetivo General

Adaptar la novela: *Viaje al reino de los deseos*, de Rafael Ángel Herra (1999), a un libreto de teatro musical, aplicando los conceptos de: *temporalidad, espacialidad, personajes, discurso y figuratividad*, presentes en el libro de José Sanchis Sinisterra (2012): *Dramaturgia de textos narrativos*.

Objetivos Específicos

- Analizar la novela: *Viaje al reino de los deseos*, a partir de los conceptos de Sanchis (2012) presentes en el libro: *dramaturgia de textos narrativos*.
- Reconocer los componentes de la estructura del libreto de teatro musical.
- Construir las canciones del libreto de teatro musical a partir de la novela *Viaje al reino de los deseos*, de Rafael Ángel Herra

1.4. Antecedentes

En Costa Rica, diversos grupos de teatro independientes y del Estado, han logrado producir espectáculos de teatro musical, adaptaciones a la ópera, óperas rock o espectáculos interdisciplinarios con música en vivo, danza y teatro. Se realizará una breve recopilación de dichas producciones, que permitirá determinar un panorama general sobre la naturaleza de cada una de las producciones costarricenses. Esto establecerá a grandes rasgos algunas características básicas de un espectáculo de teatro musical en cuanto a la producción y los roles específicos del estilo.

La recopilación no forma parte de los objetivos de esta investigación y no pretende abarcar todos los espectáculos de teatro musical, óperas y adaptaciones producidas en Costa Rica; se delimitará a los últimos cinco años. El teatro musical posee características particulares de producción tales como: la amplificación de las voces en vivo de las personas intérpretes, la ejecución y amplificación de la música interpretada en vivo, las coreografías y calzado adecuado para la danza, en su mayoría el estilo requiere de elencos numerosos y un equipo artístico o técnico especializado. Este análisis permite darles validación a los esfuerzos por producir espectáculos de teatro musical en el país.

Por otra parte, en nuestro país la Universidad Nacional de Costa Rica, ofrece las carreras de Artes Musicales, Danza, Artes Escénicas, y la Universidad de Costa Rica las de Artes Dramáticas, Artes Musicales y el programa de Danza Abierta. Sin embargo, no existe una institución del Estado que brinde alguna especialidad académica en teatro musical. Actualmente existen tres centros de enseñanza privados que se enfocan en este estilo.

- *La Colmena-Arte en Comunidad*, fundado en el año 2016, y liderado por la artista costarricense Silvia Baltodano.

- *Musical Argen Theatre Costa Rica*, fundado en el 2019 y dirigido por dos argentinas radicadas en Costa Rica: la cantante Adriana Berrotarán y la bailarina Miranda Iacarini.
- *La Escuela Superior de Música Costa Rica*, que posee una licenciatura internacional en interpretación de teatro musical desde el 2018, y es la única avalada a nivel centroamericano por la *University of West London*. Bajo la dirección de Andrés Gómez Guzmán, cantante y pianista costarricense.

Estas instituciones se enfocan en la formación de intérpretes especialistas en el estilo de teatro musical.

El enfoque de esta sección será dividido en cuatro partes:

1. Producciones nacionales de teatro musical con textos extranjeros.
2. Producciones de teatro musical con textos costarricenses.
3. Adaptaciones costarricenses de la narrativa al teatro.
4. Trabajos académicos costarricenses sobre adaptación o teatro musical.

1.4.1. Producciones Nacionales de Teatro Musical con Textos Extranjeros.

El auge del teatro musical, viene por la influencia de Broadway, la conocida cuna del teatro musical en Estados Unidos. Luciérnaga Producciones, es una productora de jóvenes artistas con Silvia Baltodano como fundadora y directora ejecutiva. Es una compañía de producciones artísticas que ha incursionado en la escena del teatro musical costarricense con la producción de dos grandes musicales de Broadway.

- *West Side Story* (2015), en coproducción con el Centro Nacional de la Música y el Teatro Popular Melico Salazar. Es un libreto estadounidense original de Arthur

Laurents, con letras de Stephen Sondheim y con música de Leonard Bernstein. Para la producción costarricense, contó con la dirección escénica de Adrián Castro, la dirección musical de Ramiro Ramírez, y coreografías de María Amalia Pendones. El libreto original fue traducido al español por Adrián Castro Baeza y Silvia Baltodano.

- *Chicago* (2017, con una segunda temporada en el 2018), también presentada en el Teatro Popular Melico Salazar. Es una obra estadounidense escrita por Bob Fosse y Fred Ebb, con letras de Fred Ebb y música de John Kander. En Costa Rica tuvo dirección escénica de Adrián Castro Baeza y coreografía de María Amalia Pendones; la dirección musical estuvo a cargo de Juan Francisco Nájera.
- También, Luciérnaga Producciones en coproducción con el Teatro el Triciclo, presentaron en el Teatro Lucho Barahona el musical *Monstruos* (con temporadas en 2015, 2019, 2020). Este musical es mexicano, con libreto de Víctor Civeira y música de David Tort. La producción costarricense fue dirigida por Mauricio Astorga.

Un proyecto que se encuentra en proceso de producción, es el musical *Los últimos cinco años*. Con libreto y música original del compositor y dramaturgo estadounidense Jason Robert Brown. Este musical es traído por la productora costarricense InsideOut y el Teatro Espressivo en Costa Rica, en coproducción con la productora mexicana PlayHouse. Se utilizó la traducción del mexicano José Sampedro. La productora InsideOut, es liderada por la cantante, compositora y productora Natalia Delgado quien, además de esta obra de teatro musical ha producido de manera independiente espectáculos privados de entretenimiento.

El cabaret de los hombres perdidos (2017), una coproducción de Arte Insomne con el Teatro Universitario. Este musical original del mexicano Christian Simeón, con música de Patrick Laviosa fue presentado en el Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad de Costa Rica, con arreglos musicales del músico costarricense Rodrigo Oviedo y dirigida por Allan Fabricio Pérez.

El Teatro Espressivo ha producido tres musicales.

- *The fantasticks* (2015), un clásico del teatro musical presentado en el Teatro Espressivo. En este caso la obra fue dirigida por Richard Clodfelter. El texto original de Tom Jones, fue traducido y adaptado por María Bonilla, escritora, directora, investigadora y actriz costarricense. Contó con la música original de Harvey Schmidt, y con arreglos musicales del músico costarricense, Carlos Escalante Macaya.
- *Cabaret* (2019), tuvo temporada en el Teatro Nacional de Costa Rica. El libreto original es de Joe Masteroff, con letras de Fred Ebb y música de John Kander. El espectáculo tuvo dirección escénica de Luis Carlos Vásquez, dirección coreográfica de María Amalia Pendones y dirección musical de Juan Francisco Nájera.
- *Un cuento de Navidad* (2012-2019), basada en la novela homónima de Charles Dickens. Esta producción, ha tenido diversos formatos en el Teatro Espressivo. En el 2012, 2013 y 2014 la adaptación estuvo a cargo del director inglés Paul Stebbings, contó dirección escénica de José Pablo Umaña y música original de Tom Johnson. En el 2015 y 2016 la nueva versión contó con la dirección de Carlos Salazar y villancicos cantados en vivo. En el 2017 y 2018, tuvo dirección de Paul Stebbings con remontaje a cargo de Cristina Bruno y Gustavo Sánchez, y la adaptación al teatro fue realizada por María Bonilla. En el 2019 se presenta como un musical, con temporada en el Teatro

Nacional de Costa Rica. Con dirección escénica de Cristina Bruno, coreografías de Yessenia Reyes, música de Jaime Gamboa, Carlos Escalante y Tom Johnson, y la dirección musical de Bernardo Quesada.

Existen roles comunes en las producciones de teatro musical costarricenses con textos internacionales. La persona libretista de las escenas habladas, la persona letrista encargada de las letras de las canciones (el libretista puede fungir también como letrista), y personas encargadas de la dirección escénica, coreográfica y musical. Puede existir un arreglista, quien se encarga de adaptar las partituras de acuerdo con los requerimientos de instrumentación y orquestación de cada producción y personas encargadas de hacer pequeños ajustes en la dramaturgia o traducciones.

Un punto en común de estas producciones es que, son libretos ya creados con partituras establecidas. Funcionan como un referente, pero no tienen aportes en cuanto a la adaptación de textos narrativos o herramientas para la escritura de textos de teatro musical.

1.4.2. Producciones de Teatro Musical con Textos Costarricenses

Belén MAC Producciones, es una productora dirigida por el baterista y músico costarricense Mario Campos, quien ha trabajado como guionista y director musical en varias obras de estilo *ópera rock*. Sus producciones más recientes son:

- *La historia salvaje* (2013), una obra que relata la vida del fallecido músico costarricense José Capmany, presentada en el Teatro Popular Melico Salazar.
- *Cuentos de mi Tía Panchita* (2014 y 2016), una ópera rock basada en tres cuentos de la escritora costarricense Carmen Lyra: *Tío Conejo y Tío Coyote*, y *La Cucarachita Mandinga*, fue presentada en el Teatro Popular Melico Salazar.

- *Héroes 1856* (2015), una ópera rock que relata los hechos de la época histórica costarricense denominada *Campaña del 56*, presentada en el Auditorio Nacional del Museos de los Niños, y contó con la dirección escénica de Rodrigo Durán.

La música en arma trocar (2016, con un remontaje en 2017), una obra producida y presentada en el Teatro Nacional de Costa Rica. Contó con música de compositores costarricenses interpretada en vivo por la Banda de Conciertos de San José, bajo la dirección musical de Juan Bautista Loaiza. Fue dirigida por Luis Carlos Vásquez, y el texto del dramaturgo nacional Melvin Méndez.

Una más para el camino (2016) obra coproducida por el Colectivo 3 Paredes y el Teatro Universitario. Presentada en el Teatro de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica. Contó con dirección escénica de Fabiola Brenes y Kyle Boza y dirección musical de Alejandro Jiménez. En esta obra se utilizaron canciones populares de compositores y compositoras latinoamericanas, y hubo dramaturgia para las escenas habladas a cargo de Brenes y Boza.

La Asociación cultural para las artes escénicas, Teatro Abya Yala, ha producido numerosas obras que exploran el teatro musical y la ópera desde 1995. Sus producciones más recientes con estas características son:

- *Vacío*, (con temporadas en 2010 y 2015, en el Teatro Universitario) con texto de Ailyn Morera y Roxana Ávila, donde se utilizaron canciones populares interpretadas en vivo. Esta obra también se presentó durante en 27° Festival Iberoamericano de Teatro en Cádiz, España y en Mayo Teatral en Cuba (2013).
- *Balagán, ópera urbana* (2011), con dirección y dramaturgia de Roxana Ávila y David Korish, música a cargo de Carlos Castro y Marco Naranjo.

- *Un día cualquiera, ópera recurrente* (2012), que contó con libreto a cargo de Roxana Ávila y Denise Duncan, Carlos Castro y música a cargo de Carlos Castro.
- *Ópera: La Ruta de su evasión* (2017), una ópera original adaptada de la novela homónima de la escritora costarricense Yolanda Oreamuno. El libreto fue escrito por Roxana Ávila y Carlos Castro, la composición musical de Castro y la dirección escénica de Ávila. Esta producción es una ópera, y constituye un antecedente directo para esta investigación, pues es la adaptación de una novela hacia un estilo musical.

Fábrica de Historias, es una productora fundada y liderada por la costarricense Marysela Zamora. Su espectáculo *Broadway Cabaret Night* (2016-2020), es protagonizado y dirigido por Isabel Guzmán Payés, artista salvadoreña radicada en Costa Rica. Este espectáculo interdisciplinar mezcla la danza, el teatro, canciones de los clásicos de Broadway y canciones originales de Guzmán interpretadas en vivo.

La Ópera Singspiel: *La Productora* (2019) basada en la ópera cómica *Der Schauspieldirektor*, de Mozart. Fue una producción que conservó las letras de las canciones originales en alemán, pero tuvo una adaptación del guion a cargo de Claudia Barrionuevo, quien también fue directora del espectáculo. La dirección musical estuvo a cargo de la soprano Guadalupe González, fue producida por Nueva Voz Producciones liderada por González y Beverlyn Mora, gracias al fondo del Programa Nacional para el Desarrollo de las Artes (Proartes).

Por otra parte, Luciérnaga Matiné produjo *El mago de Oz* (2019), el libreto fue escrito por Gerardo Cruz, artista plástico y escénico costarricense, basado en el libro homónimo de Lyman Frank Baum publicado en 1900 y en la película *El mago de Oz* de 1939. La musicalización fue tomada de compositores clásicos, con letras escritas también por Cruz.

Otra producción de Luciérnaga Matiné, es *Mujercitas* (2020) una adaptación de Sofía Chaverri y Alex Vargas basada en la novela homónima de Louisa May Alcott, con la dirección escénica de Gerardo Cruz. Esta obra se encuentra en producción, y no es de teatro musical, sin embargo, desarrolla la historia original y utiliza canciones de cantautores y cantautoras costarricenses.

En setiembre del 2019, la Universidad de Costa Rica produjo un proyecto interdisciplinar que unió a las tres escuelas de la Facultad de Artes: Artes Plásticas, Artes Musicales y Artes Dramáticas. Este proyecto fue un musical original titulado: *La Bandada, musical urgente para tiempos convulsos* (2019) presentada en el Teatro de la Facultad de Artes. Con libreto original de Roxana Ávila y Carlos Castro, y composición musical de Carlos Castro.

Uvieta, el musical (2020). Este proyecto se encuentra aún en preproducción, es un musical para cine, bajo la dirección de Amaral Sánchez y cuenta con un guion original de Said Orlando el cual está inspirado en *Los Cuentos de mi Tía Panchita* de Carmen Lyra. Cuenta con producción musical del costarricense Bernardo Quesada.

1.4.3. Adaptaciones en el Teatro Costarricense

Viaje al reino de los deseos, adaptada por su autor Rafael Ángel Herra, fue presentada en el Teatro de la Aduana Alberto Cañas, en el año 2005 y tuvo un remontaje en el 2006, que se presentó en el Teatro Popular Melico Salazar. La dirección fue de Mauricio Astorga y tuvo algunas canciones dentro de la puesta en escena, con música compuesta por Luis Diego Herra, sin embargo, no fue un montaje de teatro musical.

También el Teatro Universitario y AlMo Producciones realizaron la coproducción de varias adaptaciones de cuentos clásicos. Entre ellas *Caperucita Roja* (2014), y *El Soldadito de Plomo* (2014), *El Mago de Oz* (2015), las adaptaciones estuvieron a cargo de Allan Calderón, y Kyle Boza.

AlMo Producciones produjo *Los diarios de Adán y Eva* (2017), una adaptación de Mark Twain realizada por Allan Calderón, y presentada en el Teatro Impromptu-Giratablas.

El Teatro del Sol, grupo conformado por estudiantes de la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica, realizó la *Trilogía País*, con adaptaciones de textos narrativos al teatro. Este proceso colaborativo fue liderado por Álvaro Martínez, Amadeo Cordero y Kyle Boza. Las obras fueron producidas y presentadas en el Teatro Universitario. La trilogía inició con *AliZCia en el país de los costaRisibles* (2010), basada en *Alicia en el país de las maravillas* y *Alicia a través del espejo*, de Lewis Carroll. Después, *En el país de nunca J-amás* (2011), adaptación de Peter Pan, de J.M. Barrie; y finalmente. *El país de US* (2012), adaptación de *El maravilloso Mago de Oz*, de L. Frank Baum.

También el Teatro del Sol, con la producción del *Teatro Universitario* presentó *Obra y Omisión* (2014). Esta fue una versión libre de la novela *Cenas da vida devota* de Eça de Queirós, escrita por Allan Pérez Elizondo y dirigida por Gabriela Alfaro y Ricardo Tames.

Por otra parte, en el Teatro Expresivo, se han producido adaptaciones de grandes clásicos de la literatura costarricense como:

- *La Isla de los hombres solos* (2016, con remontaje en el 2017 y el 2018) una adaptación de Caridad Svich, basada en la novela homónima de José León Sánchez con dirección de José Zayas y remontaje de Cristina Bruno.

- *Mamita Yunai* (2018) una adaptación de la dramaturga Denise Duncan, basada en la novela homónima de Carlos Luis Fallas, dirigida por Mariano González.
- *Pantalones Cortos* (2019), una adaptación de Denise Duncan basada en la novela homónima de Lara Ríos, dirigida por Allan Fabricio Pérez y que tuvo canciones y ambientación sonora original de la compositora Elena Zúñiga.

Por otra parte, *El príncipe feliz* (2018), fue una coproducción entre la Compañía Nacional de Teatro y el grupo independiente Octubre 20. La obra fue ganadora del programa Producciones Concertadas de la CNT, esta fue una adaptación basada en el libro homónimo de Oscar Wilde, escrita y dirigida por Bernardo Mena Young.

El dramaturgo costarricense José Fernando Álvarez, ha llevado a cabo adaptaciones de su autoría. Algunos de sus trabajos originales más recientes son:

- *Heidi* (2018), basada en la novela homónima de Johana Spyri, presentada y producida en el Teatro Espressivo, dirigida por Gladys Alzate. En este espectáculo, Álvarez también realizó la composición musical de las canciones.
- *Una niña llamada Ana* (2017, con remontajes en 2018 y 2019), una versión original basada en la historia y vida del personaje histórico Ana Frank, que fue presentada en el Teatro Nacional de Costa Rica y dirigida por Gladys Alzate.
- *Yo soy Pinocho* (2018, con un remontaje en el 2020), es una relectura del clásico cuento Pinocho de Carlos Collodi, dirigida por Gladys Alzate, presentada en el Teatro Nacional, con un remontaje en el Teatro Espressivo.

- *Las Tres Hermanas* (2018), una versión libre de la obra de Antón Chéjov presentada en el Teatro de la Aduana Alberto Cañas, en coproducción con el Teatro Universitario y dirigida por Gladys Alzate.

El sitio de las abras (2018), fue una adaptación basada en la novela homónima del escritor costarricense Fabián Dobles que tuvo temporada en el Teatro Nacional de Costa Rica. El texto y la dirección escénica estuvieron a cargo de Tatiana de la Ossa.

La novela *Única mirando al mar* (1993) de Fernando Contreras, fue adaptada al teatro por el mismo Contreras, para el montaje de la Compañía Nacional de Teatro de Costa Rica. La obra tuvo temporadas en 2019 y 2020 en el Teatro Alberto Cañas Escalante, contó con la dirección escénica de Jaime Hernández, a pesar de no ser una obra de teatro musical, tuvo canciones y composición musical de Bernal Villegas Soto.

1.4.4. Trabajos de Graduación

Estos trabajos pertenecen a egresados en Licenciatura de las únicas dos instituciones universitarias donde se forman profesionales en las artes dramáticas y escénicas de Costa Rica: la Escuela de Artes Dramáticas, de la Universidad de Costa Rica, y la Escuela de Arte Escénico de la Universidad Nacional de Costa Rica.

El primero de ellos es: *Texto como pretexto: una adaptación a formato televisivo para una futura puesta en escena de: Who's afraid of Virginia Woolf?* de Edward Albee” (2003) de Luis Diego Ureña Benavides. En esta investigación Ureña realiza una adaptación a formato de guion televisivo de la obra de teatro: *Who's afraid of Virginia Woolf?* de Edward Albee.

Para la adaptación Ureña (2003) realiza un análisis a profundidad de la obra teatral, donde se obtiene información acerca de la estructura, los argumentos originales y la extracción de las unidades de acción a través de un análisis que llama “stanislavskiano”. Este análisis consiste en que, a dichas unidades de acción, se les extrae una descripción corta acerca de lo que acontece, el conflicto principal y además los objetivos de los personajes.

Con esta información se realiza una escaleta, y se divide cada acto de la obra original, en un capítulo para guion televisivo. Ureña (2003) adaptó la obra de teatro: *Who's afraid of Virginia Woolf?* de Edward Albee, basándose en las características del género estadounidense “sitcom”, o comedia de situación, a un guion llamado *Yo amo a Jorge*, que consta de tres capítulos televisivos con una duración estimada de una hora cada uno.

¡Qué roja está la luna! Monólogo basado en el personaje María de la obra teatral “Woyzeck” de Georg K. Büchner (2009) es una investigación de Elvia Amador Rojas en modalidad de práctica dirigida. En esta versión libre, Amador (2009) trabaja a partir de varios análisis de la obra teatral original.

El primero, la metodología del análisis de la acción dramática, propuesta por Stoyan Vladich y María Bonilla en *Artes Dramáticas en la Escuela* (1982). Aquí Amador (2009) afirma que: “*el análisis de la acción dramática busca la comprensión del texto desde la acción a la situación*” (p. 22); es decir, que se realiza el análisis de las acciones presentes en el texto, y estas determinan la situación.

Para el segundo análisis, Amador (2009) realiza el análisis del texto de Büchner a partir de la propuesta de la Licda. Ginette Barrantes en el curso de Seminario Abierto II, de la Universidad de Costa Rica donde se realiza una lectura filológica, semiótica y psicoanalítica del texto. Los

aspectos filológicos tienen que ver con un análisis relevante acerca del autor, su contexto, influencias, propuestas estéticas, aspectos históricos, contexto de la obra y su traducción (si es traducida). En la lectura semiótica, se analizan los signos ya presentes en el texto y propuestos por el autor, así como los que el lector pueda elegir de manera subjetiva. Finalmente, la lectura psicoanalítica, que está relacionada con las conjeturas subjetivas que pueda generar el texto a la persona que desea llevarlo a escena o bien al lector.

Para organizar la información obtenida de dichos análisis y el material obtenido a partir del trabajo con la actriz costarricense María Antillón, Amador (2009), aplica una guía metodológica para la adaptación de textos. Para esto, utiliza la tesis de Maestría en Artes de Tatiana Sobrado (2004) titulada: *Propuesta metodológica para la adaptación a partir de la experiencia actoral* Universidad de Costa Rica. Amador (2009) indica que esta metodología, *es una guía de trabajo para realizar adaptaciones al teatro de textos no teatrales* (p .26).

A partir de lo planteado por Sobrado (2004), citado en Amador (2009), el proceso de adaptación del intérprete pasa por tres etapas:

- La que corresponde a la búsqueda de las razones por las cuáles se quiere realizar la adaptación, así como su relevancia actual.
- La etapa llamada *virtualidad teatral*, que responde a la capacidad del texto para ser adaptado al teatro, y donde se extraen acciones, personajes e historias.
- La etapa de dramaturgia donde se toman decisiones, se sintetiza y se estructura el material recopilado en un resultado final, que en este caso resultó siendo el monólogo *¡Qué roja está la luna!* basado en el personaje *María* de la obra teatral “*Woyzeck*”.

A pesar de que, Amador (2009) trabaja en la versión libre de un monólogo, algunas de las herramientas utilizadas para su investigación como el análisis de la acción dramática de Vladich y Bonilla (1982) y la propuesta metodológica de Sobrado (2004), son referentes para esta investigación.

Por otra parte, tenemos la investigación titulada, *Adaptación de un guion audiovisual a un radioteatro* (2011) realizada por José Manuel Conejo. Es una investigación, donde se aborda la adaptación desde la metodología del *análisis de la acción dramática* propuesta por Stoyan Vladich y María Bonilla en *Artes Dramáticas en la Escuela* (1982). Según Conejo (2011), para este análisis se debe realizar *el estudio de la contextualización extra literaria y el análisis inmanente de la obra* (p. 30). Es decir, se realiza un análisis fuera del texto que incluye: el contexto en que fue escrito el guion, en el que se desarrolla y los datos relevantes de su autor; también se toma en cuenta el análisis del guion y de las acciones presentes en el mismo.

Conejo (2011) afirma que, *es habitual leer la obra hasta cinco o más veces antes de entrar a hacer el análisis de la acción dramática* (p. 48). Estas lecturas se realizan con el fin de tener clara la historia y las motivaciones para realizar la adaptación. Posteriormente y para el análisis de la acción dramática, se debe realizar:

- Una recopilación de los hechos y acontecimientos del guion.
- Un análisis y descripción de los personajes y sus objetivos.
- Un análisis de las fuerzas en pugna y las acciones por cada parlamento.

En este proceso de adaptación, Conejo (2011) también indica que la persona que adapta, puede agregar o eliminar material del texto original, con el fin de que la adaptación final a radioteatro posea características propias del estilo. Este dato resulta importante ya que, para esta

investigación se busca que la adaptación posea características del teatro musical. A pesar de que esta investigación se basó en una obra de teatro adaptada al radioteatro, algunas herramientas presentes en el método de análisis de la acción dramática de Vladich y Bonilla (1982), son aplicables a la adaptación de *Viaje al reino de los deseos* (1999) de Rafael Ángel Herra.

Finalmente, y más relacionado con este tema de investigación, está el trabajo final de graduación de María Guadalupe Apú (2019), egresada de la Escuela de Arte Escénico de la Universidad Nacional de Costa Rica titulado: *Creación de un personaje de Teatro Musical por medio de la voz cantada a través del entrenamiento de Gillyanne Kayes*. Este trabajo de investigación se enfocó en la creación de una propuesta escénica donde se tomaron canciones de solos femeninos, ya existentes, de musicales reconocidos de Broadway, que se unieron en lo que Apú (2019) llama un “*One-woman show*” protagonizado por ella misma y titulado *El mambo de Lupita* (2019), presentado en el Teatro Arnoldo Herrera González. Es decir, este es fue un show protagonizado por una sola intérprete (mujer) que se encarga de cantar, actuar y bailar.

Este trabajo se enfoca en el área de la interpretación y la creación de un personaje a partir de la técnica vocal. Es un ejemplo del interés en el medio artístico por documentar los procesos creativos que se relacionan con el teatro musical.

1.5. Alcances y limitaciones

Sobre los alcances:

- El proyecto abrirá la posibilidad al trabajo interdisciplinar entre profesionales de las artes musicales, artes dramáticas y danza. Se escribirá un libreto con una estructura sólida y clara

a nivel de dramaturgia, que permitirá a estas personas tener un punto de partida para proponer coreografías y partituras musicales para el libreto.

- Al ser esta mi primera experiencia adaptando un texto narrativo a un libreto de teatro musical, el libreto estará abierto a cualquier cambio que se considere necesario en caso de que se le realice la composición musical o coreográfica en el futuro.
- Las personas lectoras obtendrán herramientas de adaptación de textos narrativos, así como teoría sobre cómo realizar un libreto de teatro musical. De esta manera, se abre la posibilidad de que este estilo sea más explorado por personas interesadas en la adaptación y en el estilo del teatro musical.
- Este proyecto propondrá herramientas para adaptar textos literarios que pertenecen a las lecturas obligatorias del Ministerio de Educación Pública.

En cuanto a las limitaciones:

- Sería enriquecedor trabajar el libreto de manera interdisciplinar con estudiantes de la Facultad de Artes, pero esta opción no existía al momento de iniciar este proyecto de graduación. Además, no se cuenta con ningún apoyo económico para pagar a una persona profesional en música y que realice las composiciones musicales del libreto (esto también aplica para las coreografías).
- El estilo de teatro musical es poco investigado en el país, y las fuentes bibliográficas y documentales actualizadas en español son escasas.
- Existen muchas y diversas manifestaciones artísticas que mezclan la música con textos cantados en vivo (ópera, zarzuela, operettas, entre otros), en esta investigación se abarcará únicamente el estilo del teatro musical y las características del libreto.

2. Marco Teórico De Referencia

Los pilares fundamentales que sustentan esta investigación son: la adaptación de textos narrativos al teatro, el libreto de teatro musical y, la dramaturgia o escritura para el teatro. Es importante mencionar que los conceptos de dramaturgia y de adaptación, serán aplicados específicamente en función de la estructura del libreto de teatro musical. Estos conceptos serán desarrollados ampliamente en el Desarrollo de esta investigación, sin embargo, es importante tener claro, a grandes rasgos, de qué se trata la adaptación y de qué se trata el estilo del teatro musical.

2.1. La Adaptación

En mi experiencia como participante del taller de *Adaptación de textos clásicos* (2018), impartido por el dramaturgo, actor, director y promotor cultural: Antonio Zúñiga Chaparro (México), dentro del marco del XI Encuentro Nacional de Teatro 2018, en Costa Rica. Comprendí que adaptar es un ejercicio de escritura que se realiza partiendo de la idea original de otras personas, ya sea una novela, una película, un cuento, un relato de un amigo, entre muchas otras posibilidades y esta idea se traslada al lenguaje teatral de diversas formas y estilos. En este caso me interesa específicamente la adaptación de una novela, al estilo del teatro musical.

En el libro *Dramaturgia de textos narrativos* (2012) José Sanchis Sinisterra, director y dramaturgo español, teoriza sobre cómo realizar la adaptación de textos narrativos a textos teatrales. El método propuesto por Sanchis brinda herramientas de sus procesos personales de adaptación de textos narrativos al teatro; su método será la base teórica para realizar la adaptación de *Viaje al reino de los deseos*, de Rafael Ángel Herra (1999).

La principal pregunta es, ¿Por qué se decide adaptar esa idea original que le pertenece a otro autor o autora? “Hay algunos textos o autores que poseen una teatralidad evidente” (Sanchis, 2012, p. 21) Es decir, que estos textos narrativos evocan *teatralidad*, el lector imagina cómo se verían en el teatro representados las escenas, los personajes, la música y hasta el vestuario.

El concepto de teatralidad se hace imprescindible de definir por el cambio de lenguaje que implica adaptar una novela a un libreto de teatro musical. Una herramienta para encontrar la teatralidad, inicia con establecer el cómo y el por qué vemos potencial dramático en una obra narrativa. Desde un lugar mucho más subjetivo, “ver cómo el texto narrativo produce una experiencia que nos provoca el deseo de llevarlo a escena” (Sanchis, 2012, p. 23). Es decir, se parte desde ese primer nivel sensitivo en el que se lee la historia original, lo que el texto por sí sólo provoca, y qué es lo que podemos trasladar a algo teatral y que no.

Por otra parte, Sanchis propone que para realizar una adaptación se deben tomar en cuenta los conceptos de: *temporalidad, espacialidad, personajes, discurso, y figuratividad*. Estos conceptos serán ampliados en el Desarrollo de esta investigación.

También utilizaré herramientas recopiladas a través de apuntes personales del taller: *Adaptación de textos clásicos*. El taller fue enfocado en la adaptación de una obra clásica, (no necesariamente teatral, podía ser un mito, un cuento, novela, teatro clásico, poema), hacia la creación de un texto teatral con temáticas contemporáneas.

El tallerista propuso que antes de iniciar con la adaptación, primero el dramaturgo o dramaturga debe responder las preguntas: ¿Por qué elegí esa obra y no otra? ¿Sobre qué quiero hablar con mi adaptación? Es decir, la obra debería ser vital para el escritor y debería tener, además, un *discurso*. El *discurso*, responde a la pregunta de: ¿Qué queremos decir con nuestra adaptación?

También, Zúñiga apuntó que la adaptación no necesariamente debe ser fiel al texto original. No se trata de copiar y pegar la idea del otro. La adaptación es una conclusión epistemológica de la obra original, es decir, prevalece el sentido originario del texto, pero no necesariamente todo lo demás. Por lo tanto, este camino la adaptación incita a que la persona dramaturga busque con su adaptación la producción de conocimiento, de una obra original.

En el proceso de escritura, se propuso que toda adaptación debe tener una disección del texto original. El ejercicio para lograr la disección, fue realizar una “escaleta de hechos y acontecimientos”, la scaleta es una lista donde se extraen de manera objetiva las situaciones más relevantes del texto original, las que generan cambio, conflicto, o resolución en la historia.

Finalmente, según Zúñiga, para darle vida a una obra de teatro, se debe tener claro: la construcción de personajes reales y consecuentes, la importancia de realizar un análisis o disección del texto original, en capítulos y acontecimientos y, además, el añadido de hacer una relación estrecha del texto clásico con la realidad nacional. En el proceso de la adaptación, la búsqueda del *discurso*, queda entonces ligada directamente con la necesidad de hablar de un “algo social” que acontece y que el dramaturgo o dramaturga vive. Por lo tanto, según Zúñiga, el texto y la adaptación se vuelven necesarias.

2.2. El Teatro Musical

Para comprender el teatro musical, es importante tener un panorama general acerca de su historia y su nacimiento. “Como cualquier otra forma literaria, el trabajo primordial de un musical es contar una historia –o en el caso de un revue, de contar un número de pequeñas historias a través

de canciones y parodias” (Kenrick, 2008, p. 14). Es decir, el teatro musical posee una historia, o historias y canciones.

De acuerdo con Kenrick (2008), un musical debe contar con los siguientes elementos clave:

- Música y letras –las canciones.
- Un libro/libreto –la historia conectiva expresada en un guion o diálogo.
- Coreografía –las danzas.
- Puesta en escena –todo el movimiento escénico.
- Producción física –escenografía, trajes y aspectos técnicos. (p. 15)

En este caso, nos enfocaremos en el análisis de los puntos que conciernen al libreto de teatro musical y no en elementos de puesta en escena y producción.

Por otra parte, según Kenrick (2008), el teatro musical es herencia de las antiguas civilizaciones en Grecia y Roma. Allí, por ejemplo, escritores como Esquilo, Sófocles y Aristófanes eran también compositores y letristas de espectáculos que mezclaban la danza, música, coro y teatro, es decir, algo muy similar al teatro musical. Más adelante, durante el medioevo, siglo XII y XIII la Iglesia Católica, trataba de hacer representaciones musicales de pasajes bíblicos, milagros y montajes de carácter moral, con objetivos pedagógicos (pp. 18-20).

Los autores clásicos como Shakespeare y Moliere, también incluyen ocasionalmente canciones en sus obras. Sin embargo, sus obras no son completamente musicales, es más adelante en los 1700s que nacen las óperas dramáticas y óperas cómicas en Europa; y, más adelante entre los años 1800s y 1900s nacen las operetas (Kenrick, 2008, p. 28).

Broadway es un referente actual del teatro musical, pero no siempre fue así. A inicios de los 1700s no era común visitar los teatros de Broadway pues existía el estigma de que eran lugares

vulgares. Es hasta 1750 que se documenta la primera obra musical profesional presentada en Broadway “*La ópera del mendigo*” de John Gay. Durante esta época se desarrolla la Guerra de la Independencia de Estados Unidos y el Ejército Británico ocupa Nueva York, por esta razón todas las obras de teatro que se presentaban eran importadas del reino de Gran Bretaña (Kenrick, 2008, p. 51).

Es hasta 1920 que, en Estados Unidos, se conoce la fórmula que todo montaje de teatro musical estaba siguiendo. Los montajes de teatro musical debían tener una historia con posibilidades cómicas, uno o más intérpretes reconocidos, se diseñaban “vehículos” que propiciaban la historia para un intérprete en particular (chistes creados para cierto actor/actriz). Además, era necesaria la abundancia de chistes, bromas y gags visuales para mantener la acción en medio de las canciones, una banda sonora fácil al oído y sin contenido ofensivo (Kenrick, 2008, pp. 64-65).

En Inglaterra, “al igual que en los Estados Unidos de América, las extravaganzas y los burlesques dominaron la escena con tramas improbables, bailarinas de piernas largas y canciones populares recicladas” (Kenrick, 2008, p. 76). Los espectáculos de burlesque y extravaganzas seguían una línea cómica y de entretenimiento para el público, con canto y bailarinas, pero no pretendían contar una historia.

Más adelante, entre los 1920 y 1950, lo que abundaría sería las comedias musicales. Kenrick (2008) define la comedia musical como “literalmente, un drama cómico que hace un uso sustancial de canciones originales como un elemento narrativo” (Kenrick, 2008, p. 95). Estos espectáculos optan por un estilo que utiliza la narración y dejan atrás la ópera y el estilo musical clásico (Kenrick, 2008, p. 96).

Después de la Primera Guerra Mundial nace el jazz y “los compositores de Broadway adoptan este nuevo sonido, iniciando un período cultural tan extraordinario que muchos ahora se refieren a éste como la época de oro del teatro musical” (Kenrick, 2008, p. 155). Durante esta época destaca el actor, cantante y compositor Al Jolson, conocido por su protagonismo en la película *The Jazz Singer* (1927).

Además, se destaca el trío compuesto por Guy Bolton, P.G. Wodehouse (en las letras), y Jerome Kern (música) del *Princess Theatre*. Quienes desarrollaron obras de teatro musical integrales. Las historias se desarrollaban en épocas contemporáneas, situadas en Nueva York; la historia y el libreto cobraron importancia. Todos los elementos del montaje debían ser consecuentes con la historia central, las canciones funcionaban como continuación del libreto, y las composiciones musicales fueron de tan buena calidad, que muchas de sus obras aún se pueden representar en su totalidad. El trabajo de este trío y esta propuesta integral del teatro musical, significa una herencia importante para los montajes de teatro musical siguientes, y también para el teatro musical en la actualidad (Kenrick, 2008, pp. 141-142).

Durante la Segunda Guerra Mundial, el cine deja de ser mudo, entre 1950 y 1960 el mundo del entretenimiento se enfrenta a la nueva tecnología: los televisores. Además, en Broadway, surgen musicales “íntimos” de corte romántico y mucho más dramático; para esta época, el teatro musical resurgió con historias que no eran únicamente cómicas, a nivel de producción y de diseño de arte, el musical se modernizó. Las obras de teatro musical “eran consideradas como grandes eventos culturales” (Kenrick, 2008, p. 269).

Al finalizar la década de 1970, “el distrito teatral de Times Square se había saturado con clubes de striptease de mala muerte, librerías para adultos, drogas ilegales, y prostitución”

(Kenrick, 2008, p. 318). Es durante esta época que los musicales empiezan a mezclar géneros musicales como el rock. No es casualidad, que, en 1973, se estrene el musical de Richard O'Brien's: *The Rocky Horror Picture Show*, en Londres.

También hubo algunos “musicales de concepto”, que se construían alrededor de un solo tema. Kenrick (2008) afirma que autores como Stephen Sondheim, “fueron más allá de la narrativa tradicional, rompiendo las limitaciones de tiempo, lugar y acción para examinar simultáneamente numerosos individuos y relaciones. Cada personaje tiene una historia que contar, y todos pueden comentar y/o ilustrar diferentes aspectos del concepto” (p. 325). Por lo tanto, el concepto antiguo del montaje de teatro musical cómico y únicamente para entretener, es cada vez menos común y se abre paso a nuevas características en cuanto a la trama y el desarrollo de las historias.

Para la década de 1980, según Kenrick (2008), surgen los primeros *megamusicales*, o musicales de grandes producciones, con mucho más marketing y récords en taquillas, “*los megamusicales exitosos, funcionaron por décadas, no solo unos cuantos años*” (Kenrick, 2008. p.357). Gracias al éxito a nivel económico, el teatro musical tuvo mucho interés por parte de grandes empresas. Un ejemplo de ello es: *Cats* de Andrew Lloyd Webber, el musical debutó en 1981 y actualmente se sigue presentando en diversas partes del mundo.

Debido al éxito económico, Disney inventó el *musical corporativo*. Kenrick (2008) afirma, “estos espectáculos pueden comenzar como la idea de un compositor o escritor, pero su desarrollo debe estar aprobado y patrocinado por una empresa” (p.362) Es decir que, para esta época, el musical tomó un camino comercial y la idea de un libreto exitoso, va de la mano con convertir un espectáculo en algo rentable para una empresa.

Asimismo, según Kenrick (2008) en la década de 1990, nacen grandes musicales estadounidenses como: *And the world goes 'round* (1991), *Beauty and the Beast* (1994), *Rent* (1996), *Peter Pan: A musical adventure* (1996), *Lion King* (1997), entre otros.

Para la década de los 2000, Kenrick (2008), indica que resurge la comedia musical, y vuelven antiguos montajes exitosos del pasado. También nacen los *jukebox* o *pop-sicals*, que son musicales que utilizan canciones existentes para desarrollar una historia. *Mamma Mia* (estrenada en 1999), es un musical jukebox ya que toma las canciones del emblemático grupo musical sueco ABBA y desarrolla una historia con ellas.

Para el 2008, según Kenrick, se producen mucho menos obras de teatro musical originales. Los remontajes de obras exitosas de Broadway son una atracción rentable, y el público de los musicales está compuesto en un 60% de turistas que consumen ese tipo de obras (p. 378). Dos ejemplos de musicales que continúan en cartelera son el clásico *Les Miserables*, estrenada en 1987 y con 6680 presentaciones, así como *The Phantom of the Opera* (1986) (Kenrick, 2008, p. 353).

De acuerdo con este recuento histórico, podemos concluir que actualmente un musical tiene dos figuras imprescindibles: alguien que componga la música, y alguien que escriba el libreto, las canciones y la historia. Tradicionalmente, la música necesita estar en armonía con el texto, y el texto idealmente, debería contar una historia, no necesariamente lineal o cronológica. Por otra parte, las canciones, deberían ser parte de la historia y la realidad de sus personajes. El libreto de teatro musical, puede construirse con historias del pasado, historias fantásticas, o bien, puede tener un discurso actualizado que critique la realidad social, como se comenzó a hacer después de la primera Guerra Mundial.

III. Metodología de Trabajo

Esta es una investigación de enfoque cualitativo, donde se aborda la teoría y la práctica. Se analizaron las fuentes bibliográficas pertinentes, y también el conocimiento obtenido a partir del proceso creativo. Para realizar esta investigación, el proceso está dividido en etapas, sin embargo, al ser esta una investigación donde la práctica es parte importante del proceso, las etapas son realizadas paralelamente como se detalla a continuación.

1.1. Etapa I. Recopilación Bibliográfica y Selección de la Información

Para esta etapa se busca profundizar en referencias bibliográficas delimitadas a los parámetros teóricos de: adaptación de estilos literarios al teatro, el teatro musical y la dramaturgia. Por lo tanto, se recurre a la recopilación de libros, documentos en línea, revistas y cualquier otro documento actualizado o relevante, que desarrolle dichas temáticas.

- a. Se profundiza en la adaptación de textos narrativos, de la mano con el material propuesto por José Sanchis Sinisterra (2012), en su libro *Dramaturgia de textos narrativos*, donde se desarrollan los conceptos pilares de esta investigación: *temporalidad, espacialidad, personajes, discurso y figuratividad*. Conceptos que colaboran con la configuración de la estructura de la adaptación.
- b. Se establecen las características del teatro musical a partir de lo planteado por Cohen y Rosenhaus (2006), Kenrick (2008), González (2009), Woolford (2012) y Castellanos (2013). Lo que permite establecer características estructurales del estilo del teatro musical, así como la función de las canciones dentro del libreto de teatro musical.

- c. Se consultan fuentes biográficas sobre la dramaturgia tales como: *estructura dramática* de Serrano (1987), el concepto de *acción dramática*, desarrollado por Danan (2012) y lineamientos acerca de la escritura de textos dramáticos de Martínez (2010).

Esta es una primera etapa de trabajo de recopilación bibliográfica, en conjunto con una revisión y clasificación de los datos obtenidos y posteriormente una selección de la información de acuerdo con la relevancia o pertinencia que tienen para esta investigación. Para esta etapa se abarcan los objetivos específicos uno, y dos de esta investigación.

De esta manera, las fuentes de conocimiento para la realización del libreto, son las propuestas de Sanchis, la teoría sobre el libreto de teatro musical, y con menor peso, la dramaturgia o escritura para el teatro. Esta jerarquización de la información establece las bases teóricas para la construcción de un libreto de teatro musical. En esta etapa se obtiene y analiza la información de manera más objetiva, los conceptos son aplicados a la construcción del libreto propiamente en las siguientes etapas del proceso.

1.2. Etapa II: Análisis de la Novela

Paralelo a la Etapa I, la Etapa II comprende el análisis de la novela *Viaje al reino de los deseos*, de Rafael Angel Herra (1999), aplicando los conceptos de: *temporalidad, espacialidad, personajes, discurso, y figuratividad*, presentes en el libro de José Sanchis Sinisterra (2010): *dramaturgia de textos narrativos*.

Este análisis abarca las primeras decisiones que se toman para realizar el libreto adaptado. Las decisiones son particulares para esta investigación, y tienen que ver con la nueva versión de la historia que se quiere proponer. Este es el paso que permite comenzar a configurar el libreto, en

cuanto a su estructura y el orden en que se cuenta la historia. Al ser este un proceso creativo, las decisiones con respecto a la adaptación son cambiantes, y se documentan en la siguiente etapa.

1.3. Etapa III: Proceso de Adaptación

Durante el proceso de adaptación se trabaja sobre un documento digital, un borrador inicial, y se valora lo que se va creando. Se determina lo que funciona, lo que no, y se vuelve a escribir otro borrador, así, hasta llegar a un borrador final con una estructura clara. En esta etapa se describen las partes del libro que se utilizan para el libreto y por qué, así como los personajes, espacios, y canciones que están presentes en el libreto.

A partir de la historia de Herra, se crean las escenas donde se pone en práctica los lineamientos teóricos del Desarrollo, y se concluye con un libreto de teatro musical listo para ser musicalizado por un compositor o compositora musical.

En esta etapa también se considera en la experiencia de la investigadora en el ámbito musical para la construcción de las canciones y la configuración del libreto. El proceso creativo y los hallazgos del mismo, son documentados en esta etapa como una herramienta para futuras personas lectoras y para el proceso personal de dramaturgia de la investigadora.

1.4. Etapa IV: Proceso Creativo de Escritura del Libreto.

Esta última etapa corresponde al proceso creativo de elaboración del libreto de teatro musical: *El Libro de los Deseos*. Se dividió en las siguientes partes:

- a. Se inicia por determinar el formato del libreto. Lo que incluye el tipo de fuente, espaciado y demás características presentes en un libreto de teatro musical que facilitan su lectura e interpretación para una persona compositora, o bien para un futuro elenco.
- b. Se configura la estructura particular de este libreto, se divide el libreto en dos actos. Un primer acto que tiene como objetivo introducir a los personajes principales, los espacios y la historia; y un segundo acto que concluye el viaje de los personajes y el conflicto principal.
- c. Se organiza el orden de la historia. Las decisiones sobre el orden y estructura de las canciones, fueron valoradas con el fin de que el libreto cumpliera con aspectos básicos de estructura dramática y también, que una persona compositora pudiera comprender el transcurrir de la historia.
- d. Se escriben las canciones de acuerdo con su función dentro de la historia. Las herramientas utilizadas en esta parte, se detallan en la sección *Construcción de las canciones*, en la página 106 de este documento.
- e. Se escriben varios borradores del libreto. Para esto se trabaja en un documento digital donde se van corrigiendo o modificando las escenas y canciones hasta llegar a la última versión del libreto.

Tabla 1

Cronograma de Trabajo

Etapas	Desde Marzo de 2019 hasta mayo de 2020
I. Recolección, selección de información y escritura del documento.	Marzo del 2019 a marzo del 2020.
II. Análisis de la novela.	Setiembre del 2019 a diciembre del 2019.
III. Adaptación y documentación del proceso	Noviembre del 2019 a abril del 2020.
IV. Proceso creativo, creación de varios borradores del libreto y de las canciones.	Junio de 2019 a mayo de 2020.

El cronograma de trabajo fue dividido en meses, las etapas I y II se desarrollaron de forma paralela, así como las etapas I, III y IV.

IV. Desarrollo

4.1. La Adaptación de Textos Narrativos al Teatro.

Para realizar la adaptación de un texto narrativo a un texto teatral, podemos elegir diversos caminos. Sanchis (2012) nos propone herramientas y ejercicios que han surtido efecto en sus procesos personales de adaptación.

A modo introductorio Sanchis (2012) expone que, el proceso de adaptación de un texto narrativo al teatro es distinto al de la dramaturgia sin adaptación, porque la idea original de la que partimos, condiciona la nueva dramaturgia (p. 16). El proceso de una dramaturgia sin adaptación, parte de la necesidad del autor por contar una historia original. Diferente de eso, para la adaptación, el texto narrativo original es el punto de partida y establece los parámetros de la historia.

En cuanto al formato, como lectores podemos observar que el cuerpo de un texto narrativo está compuesto por palabras escritas en prosa que narran y/o describen un acontecimiento, una

historia. Diferente de esto, el texto para teatro, en su mayoría, está compuesto por diálogos dramáticos y acotaciones. Por lo tanto, tienen características distintas en cuanto a su forma.

Por esta razón, antes de iniciar a escribir cualquier diálogo, debemos comenzar por un análisis de la obra original. Sanchis (2012) afirma:

Mi propuesta de trabajo consiste en no empezar a configurar nada, hasta tanto no haya habido una indagación sobre el funcionamiento del texto objeto de teatralización, de su especificidad como texto narrativo, que pueda constituirse en una base analítica dirigida a entrelazarse con la intuición (p. 24).

Se necesita un análisis del texto y su funcionamiento, este análisis debe ir de la mano con la intuición de la persona dramaturga. La intuición parte de un primer análisis mucho más subjetivo del texto original, en este proceso la persona dramaturga que desea adaptar debe encontrar lo que el texto provoca (teatralmente) y sistematizar esta experiencia de alguna manera, ya sea con apuntes o grabando audios.

Partiendo de estas premisas, para esta investigación será necesario analizar en un primer nivel intuitivo las situaciones, los personajes y los acontecimientos *teatrales*, presentes en la novela. Después, con un enfoque más objetivo, se estudiará el funcionamiento de la novela y sus componentes para determinar qué y cómo se van a utilizar en la adaptación.

Sanchis (2012) propone que todo texto cuenta con dos niveles: “la historia y el discurso” (p. 25). La historia o fábula “consiste en la cadena de acontecimientos que afectan unos personajes dados, en unas circunstancias espacio-temporales concretas y según un determinado principio de causalidad” (Sanchis, 2012, p. 25). Entonces, la historia está constituida por acontecimientos y circunstancias que producen un efecto en un espacio y tiempo concretos.

Por otra parte, contamos con *el discurso*. Sanchis (2012) lo define como:

El modo en el que ese texto concreto, presenta la historia al lector; lo que depende de manera privilegiada, de recursos como la presencia o ausencia de narrador y su condición de estar personalizado o no personalizado en el relato, del punto de vista, de la distancia o escala narrativa, de las modalidades discursivas (p. 25).

De manera que, son los recursos con los cuáles el autor original nos presenta la historia. Uno de esos recursos suele ser el uso de un narrador o narradores, que nos cuentan la historia desde su punto de vista, así como los diálogos entre personajes.

Una persona dramaturga puede tomar el texto narrativo y optar por tres caminos de adaptación. Uno de ellos es el de la *dramaturgia discursiva*, que no basa su interés en la fábula o historia, y que según Sanchis (2012), más bien pone énfasis en las modalidades discursivas como: “narración, descripción, diálogos, monólogos, soliloquios. (...) orden temporal en el que son presentados los acontecimientos” (p. 60). Estos componentes, se pueden utilizar en el orden que la fábula propone, o alterando ese orden original.

Existe un segundo camino, que sería la *dramaturgia fabular*. Para este tipo de dramaturgia, se debe tomar en cuenta, la relación entre *la fábula o historia y la acción dramática*.

La historia o fábula está compuesta por los acontecimientos y, la *acción dramática*, organiza la recepción particular de dichos acontecimientos con estrategias narrativas (Sanchis, 2012, p. 35). Es decir, la acción dramática organiza y decide cómo se van a contar los acontecimientos de la historia original.

Entonces, en la *dramaturgia fabular*, la acción dramática es la herramienta con la cual se organiza la historia. Sanchis (2012) afirma que “una misma fábula puede organizarse según

diversas modalidades de acción dramática, dando lugar a distintas obras teatrales” (p. 35). Esta es la razón por la cual una historia puede contarse desde distintos puntos de vista, y con enfoques completamente distintos. Puede haber varias adaptaciones de una misma historia.

Finalmente, la tercera opción, es la *dramaturgia mixta*. Ésta es una mezcla de ambos postulados anteriores, donde se abarca tanto la fábula como lo discursivo.

Para realizar la adaptación, podemos tomar en cuenta los siguientes ámbitos: “La temporalidad, la espacialidad, los personajes, el discurso, la figuratividad o verosimilitud” (Sanchis, 2012, p. 38). Estos ámbitos son herramientas para el proceso de adaptación y articulan la historia.

4.1.2. La temporalidad

La temporalidad organiza y une la historia original, con la acción dramática de la nueva dramaturgia; además, responde a los segmentos o episodios de la fábula que queremos incluir dentro de nuestra dramatización: el punto de partida de nuestra historia, el orden de las escenas, la extensión, la intensidad, su importancia (Sanchis, 2012, p. 43). La persona dramaturga es quien decide el orden de los hechos de la adaptación, y por qué ordenar la historia de cierta manera; también decide, cómo va a comenzar la historia, en qué episodios se va a desarrollar y como finalizará. Por esta razón, es que no necesariamente la estructura temporal que propone la novela, o el texto narrativo, es la que se va a utilizar en la adaptación.

Con respecto a los *episodios*, pueden ser *ocurrentes*, es decir que suceden en el momento y se dramatizan; *antecedentes*, que solo se evoca algo que sucedió, pero no se dramatiza y finalmente *inminentes*, es decir, que se percibe que van a ocurrir en algún momento pero que no

sucedan nunca (Sanchis, 2012, p. 44). Estas son las opciones con las que se pueden tratar los episodios de la fábula original.

4.1.3 La Espacialidad

Las historias se desarrollan en diversos espacios. Sanchis (2012) propone “todo lo que decidamos en el ámbito de la espacialidad, está en relación directa con las opciones que elijamos en el ámbito de la temporalidad” (p. 45). Por lo tanto, existe una relación directa entre el espacio y el tiempo.

Según Sanchis (2012), el espacio responde a la pregunta: “¿Desde qué lugar-o lugares- será mostrada la fábula?” (p. 45). En el caso de *Viaje al reino de los deseos*, Herra (1999), la novela propone infinidad de espacios físicos, imaginarios, mágicos, y atemporales, por lo que será imprescindible elegir cuáles de estos espacios son teatrales y cuáles es mejor transformarlos. Los espacios propuestos en el texto narrativo no necesariamente responden a las particularidades del lenguaje teatral.

Para elegir los espacios, Sanchis (2012) nos propone la herramienta de la *topología del relato*. La topología del relato se puede ejemplificar de la siguiente manera: “en nuestro texto podemos identificar la existencia de dos espacios simbólicos-lo que configura una topología-: el espacio de lo privado y el espacio de lo público” (p. 46). A partir de estos espacios simbólicos podemos decidir en cuáles espacios queremos desarrollar la obra, cuáles van a mostrarse y cuáles serán únicamente mencionados, así como definir cuáles son espacios públicos y privados.

Otra propuesta de Sanchis (2012) es que, “el dramaturgo tiene un margen de libertad para decidir dramatizar la acción en espacios que no son presentados en la fábula, pero que pueden ser

inferidos de ella” (p. 47). Es decir, si los lugares que presenta la fábula no funcionan para la nueva dramaturgia, se pueden proponer otros que funcionen más para el teatro, o transformar los que ya existen a algo más teatral.

También es importante considerar la relación del espacio escénico y el extraescénico. Sanchis (2012) afirma:

La relación entre aquello que es visualizado por el espectador, que se produce en la escena -o, si preferimos, la intraescena- y lo acaecido extraescena, es decir aquello que no es visualizado, pero que evidentemente existe como ámbito envolvente de la acción dramática propiamente dicha (p.47).

Por ejemplo, la historia de dos personajes puede suceder en Londres o París, y eso es lo extraescénico, que condiciona la intraescena. Pero la acción dramática se desarrolla dentro de un apartamento (en Londres o París), puede que lo extra escénico condicione en mayor o menor grado lo que sucede escénicamente, esto también es decisión de la persona dramaturga.

4.1.4 Los Personajes

Con respecto a los personajes, en las palabras de Sanchis (2012) el dramaturgo o dramaturga puede elegir utilizar todos los personajes tal cual están escritos en la fábula, o bien utilizar uno solo y escribir un monólogo (p. 48). Es decir, que todo dependerá de la versión que se quiera realizar en la adaptación.

Para tomar la decisión de cuáles personajes se utilizarán y cuáles se descartarán, es importante la *jerarquía dramática*, de dichos personajes. Sanchis (2012) propone:

La jerarquía dramática no solo depende de la presencia física del personaje en escena; puede haber personajes de escasa –o nula- comparecencia escénica y, en cambio, justamente por su ausencia o por su escasa presencia, adquieren tanta o más relevancia que los otros (p. 48).

La jerarquía dramática, entonces, se refiere a la importancia de los personajes dentro de la historia; no tiene que ver con la cantidad de tiempo que vemos al personaje accionando en escena, o si tiene mucho texto hablado. Sino, con cuánto protagonismo se le quiere dar a un personaje en la historia, con respecto a los demás.

Por otra parte, la *estructura relacional* debe indagar sobre, “qué organiza la interacción de los personajes. Es decir, qué personajes entran en contacto en la acción dramática, y con qué frecuencia” (Sanchis, 2012, p. 49). Dicho de otro modo, es el cuándo, cómo y cuánto entran en contacto los personajes, de qué manera se relacionan, cuando están dentro de la escena y cuándo están fuera. Además, agrega que no es necesario utilizar una cantidad exagerada de personajes, sino más bien concentrar la historia en unos cuantos que sean significativos (p. 94).

Finalmente, los personajes presentes son los que vemos en la escena y por consiguiente los ausentes no los vemos. Sin embargo, un personaje ausente, “no es un personaje inexistente, es un personaje que no se materializa en escena, pero que, como hemos visto, puede tener una gran relevancia en el desarrollo de la acción” (Sanchis, 2012 p. 50). Puede ser que un personaje ausente sea el protagonista de la historia.

4.1.5 La Discursividad

En un texto narrativo, el ámbito del discurso responde a las preguntas: “¿Qué situaciones de la fábula son figuradas textualmente mediante la dialogicidad? ¿Y cuáles son figuradas mediante la narratividad?” (Sanchis, 2012, p. 51) Dicho de otro modo, podemos encontrar personajes que narran directamente al público como un narrador mismo, o personajes que narran al lector desde el personaje de la historia; también, situaciones de interacción por medio de diálogos entre personajes. El discurso responde a la información que nos brinda el autor por medio de estrategias como los diálogos directos entre personajes o la narración.

Generalmente en la novela hay alguien que cuenta la historia (narrador, narradores), y personajes que ayudan a desarrollarla por medio del diálogo. También existe otro nivel muy importante de información que nos brinda la historia original: el subtexto, lo que no está explícito dentro del diálogo (Sanchis, 2012, p. 52).

En el subtexto es donde se contempla: “La pausa, el silencio, el mutismo, lo implícito, lo no dicho... así como la insoslayable disociación entre pensamiento y palabra” (Sanchis, 2012, p. 52). Cada personaje habla y calla, por diversas razones que la persona dramaturga debe tener claras. Muchas veces, resulta más útil a nivel de acción dramática que el personaje no diga absolutamente todo lo que piensa, desea o siente y viceversa.

4.1.6 La Figuratividad o Verosimilitud

Para Sanchis (2012) “el concepto de figuratividad es relativo, el concepto de verosimilitud es relativo” (p. 53). Ya que cada fábula tiene una verosimilitud y realidades particulares. La

“realidad” se debe cuestionar puesto que, la imagen de realidad varía mucho según cada grupo, sociedad, y cultura.

Con respecto a la verosimilitud, se debe considerar, “en qué medida la fábula se rige por unos criterios específicos de verosimilitud: en cuanto a las circunstancias, el comportamiento de los personajes, la lógica que encadena los sucesos, para identificar los posibles anacronismos en que ella incurra” (p.54). Cada fábula tiene su propia figuratividad, sus propias reglas e incongruencias, pero se deben establecer claramente.

La verosimilitud desarrolla el cómo se presentan y desenvuelven los personajes; también tiene que ver con la lógica que el autor utiliza para unir cada acontecimiento, sin embargo, puede haber dentro de la narrativa errores dentro de esa lógica que se deben analizar. Es tarea de la persona que adapta, analizar si se mantienen los errores o se descartan.

Otro concepto muy importante a tomar en cuenta para la adaptación es el de *autoconsistencia*. Este es: “la coherencia que existe entre las leyes que rigen ese mundo ficcional” (Sanchis, 2012, p. 55). Es decir, cómo se logra que ese mundo y todo lo que contiene tenga coherencia y sea consistente. Cómo crear, por ejemplo, un personaje que se comporta de manera consecuente con las leyes que rigen el mundo que se propuso.

Podemos entonces inferir que cada decisión que se tome, con respecto a los conceptos de *la temporalidad, la espacialidad, los personajes, el discurso, la figuratividad*, no debe ser fortuita; en un ideal, la adaptación debería ser autoconsistente. Sanchis no impone una receta para la adaptación. Sino que, se puede elegir qué utilizar de las posibilidades y herramientas que propone su metodología de trabajo.

En esta sección, se establece que antes de iniciar la adaptación, el texto narrativo requiere ser analizado de manera rigurosa, ya que es el punto de partida fundamental para el trabajo dramático. Esta práctica es la que permite determinar qué es lo que se quiere conservar de la historia original, y qué es lo que se quiere transformar. Sanchis nos propone caminos y múltiples herramientas, donde finalmente la persona dramaturga es quien decide cómo y cuál camino tomar al momento de realizar la adaptación.

4.2. El Diálogo Narrativo

Como anteriormente Sanchis lo afirmaba, uno de los recursos donde se puede obtener información acerca de los personajes es cuando dialogan entre sí. De manera que, para realizar una adaptación es útil e importante conocer la naturaleza de la novela y la forma en la que se constituyen los diálogos y los personajes dentro de la misma. Para este fin, se utilizará la teoría desarrollada en el libro *Cómo escribir diálogos*, de Kohan (2000). Este libro, expone el funcionamiento del diálogo narrativo los recursos lingüísticos, personajes, y formas de narración presentes en la novela.

Según Kohan (2000), el diálogo en la novela: “permite “escuchar” las voces de los personajes y asistir a una conversación sin que sus protagonistas se percaten de nuestra presencia” (p. 11). Es decir, el diálogo en la novela, nos muestra la intimidad del personaje, y posiblemente la verdad sobre sus relaciones y maneras de comunicarse.

Asimismo, Kohan (2000) agrega que en la novela “porque habla, un personaje existe” (Kohan, 2000, p. 11). Distinto de esto, en el teatro un personaje puede existir sin la necesidad de hablar.

El diálogo es definido como “el intercambio discursivo entre dos o más personajes que alternan sus voces, su papel de emisores y receptores, emitiendo mensajes” (Kohan, 2000, p. 12). Entonces, a través del diálogo, “los propios personajes informan sobre la situación, el conflicto y la acción del relato” (2000, p.13). En el caso de la novela, los diálogos son intercambios de palabras que nos brindan información relevante sobre la relación, el conflicto y la acción.

Ahora bien, con respecto a los personajes, “sus palabras van ligadas a su personalidad, al contexto y a la situación vivida y pretenden provocar una variante en el curso de los acontecimientos” (Kohan, 2000, p. 14). Un personaje debe ser consecuente en su lenguaje, por lo tanto, se debe buscar la naturalidad y la organicidad en sus palabras; en la medida en que esto se respeta, las palabras son necesarias y aportan cambios en los acontecimientos.

Los diálogos permiten ver a los personajes comunicándose con sus propias palabras, de manera directa y conduce los acontecimientos. Es un aporte a la estructura de la novela, que no se utiliza todo el tiempo porque claramente, puede existir una novela sin diálogos. Pero, es una herramienta que ayuda a que la persona lectora comprenda de manera más dinámica de qué se trata la historia, y cómo se comunican los personajes.

Según Kohan (2000), existen tres formas de diálogo: “con discurso directo, con discurso indirecto, con discurso libre” (p. 27). El diálogo directo lo protagonizan dos personajes, en el diálogo indirecto habla el narrador como observador del personaje, de la situación, y habla en tercera persona, y una última forma de diálogo libre que es la de escribir dentro del cuerpo del texto el diálogo, sin guiones, ni ningún otro tipo de distinción como los verbos *dicendi* (dijo él, dijo ella). Además, dentro del cuerpo de la novela también puede haber monólogos y soliloquios, al igual que en el teatro.

Por otro parte, existe una voz importante que se ha mencionado en el capítulo anterior y esa es: la voz del narrador dentro de la novela. Este puede intervenir con *incisos*, siendo testigo o participe de los diálogos; gracias a esto amplía o aclara la información cuando es necesario que el lector la tenga. Estas intervenciones pueden tener adjetivos, como: -dijo él, muy tímido; esto para dar una idea de la emoción del personaje (Kohan, 2000, p. 13).

Por lo tanto, el narrador sabe, aclara y observa, algunas veces sabe más y otras veces sabe menos. La información que nos brinda el narrador o los narradores acerca de los personajes es muy valiosa a la hora de realizar la adaptación, puede esclarecer emociones, relación, conflictos, y situación. También puede exponer el subtexto del personaje, así como sus objetivos.

El diálogo narrativo está hecho para ser leído, y el narrador puede agregar información; diferente de esto, el diálogo en el teatro y el cine es de uso exclusivo de los personajes (Kohan, 2000, p. 39). Además, “el diálogo teatral es también acción hablada (...) A través del lenguaje hablado en escena se caracterizan los personajes y se ambienta la obra.” (Kohan, 2000, p.40). La diferencia entonces reside en que los diálogos teatrales están en función de la representación, y generan acción en la escena.

Con respecto a los *recursos lingüísticos*, el lenguaje en la novela, tiene la misma importancia que en el teatro y es un elemento que debe ser tratado con la importancia que merece. En palabras de Kohan (2000), lo que se diga un personaje depende de la situación, de quién sea y de las circunstancias en las que se encuentre (p. 61).

En este punto Kohan (2000), propone que los diálogos responden diversos factores sobre cómo habla un personaje, el vocabulario propio, las jergas que le pertenecen, y la expresión adecuada según su personalidad. También indica características importantes como el nivel

generacional al cual pertenece, el nivel sociocultural, el nivel emocional, temperamento y demás rasgos de la personalidad (pp. 65-67).

Una persona autora, nos brinda información importante acerca del personaje en los diálogos y en las palabras que le otorga al personaje. Será de suma importancia, revisar los aportes del narrador, los diálogos directos y las características de los personajes presentes en el libro *Viaje al reino de los deseos*, de Rafael Ángel Herra, e indagar qué información puede ser funcional para la adaptación.

Una vez obtenida esta información, se puede optar por utilizarla o bien, proponer algo distinto que funcione mejor escénicamente. Cualquiera de las dos decisiones, realizar esta indagación y prestarle atención al diálogo y a la voz del narrador, va a permitir conocer más a fondo la novela original, y esto a su vez, facilitará el trabajo de la adaptación.

4.3. La Estructura del Teatro Musical

Este capítulo estará enfocado en el teatro musical y las partes que lo componen, es decir, su estructura y los factores que se deben tomar en cuenta a la hora de adaptar un texto narrativo al teatro musical. Para este fin, utilizaremos las propuestas de los siguientes autores.

En el escrito *Factores condicionantes de la transposición literatura-música* de González (2009). El proceso de adaptación de un texto literario a la música, se le llama “*transposición*”. Este escrito se enfoca específicamente en la adaptación de un texto literario a la ópera, sin embargo, algunas de las propuestas que son aplicables al teatro musical y a esta adaptación.

Por otra parte, Castellanos (2013) en su artículo *La estructura del teatro musical moderno: un estudio semiótico sobre la composición del género y delimitación de su estructura*. Desarrolla

elementos fundamentales para establecer de manera más amplia las características que definen un libreto de teatro musical y las canciones, o números.

Otro punto de vista similar nos lo propone Woolford (2012), en su libro: *Cómo funcionan los musicales: y cómo escribir el tuyo* (traducción propia). En términos generales, este libro describe las partes de un musical, y el proceso de construcción de un libreto desde la experiencia del autor como libretista profesional.

Finalmente, las propuestas de Cohen y Rosenhaus (2006) en su libro *Escribiendo Musicales para Teatro* (traducción propia). Donde se describen las partes de un musical, así como herramientas para el proceso de escritura de las canciones.

La estructura de un musical puede ser muy variada, sin embargo, Cohen y Rosenhaus, (2006) establecen que en un musical “El primer acto establece la situación y el conflicto, y el segundo acto lo resuelve” (p. 33). Estas características son una herramienta que utilizaré para la estructura de este libreto.

Por su parte, Castellanos (2013) menciona que “estos actos están separados por el intermezzo y cada uno precedido por una pieza instrumental (a manera de prólogo al acto) llamadas obertura y entreacto, respectivamente” (p. 123). Es decir, son dos actos escénicos que generalmente están introducidos por una obertura instrumental, y, estos dos actos se separan por medio del entreacto, (puede haber un intermezzo dentro del entreacto). Este libreto no contempla el intermezzo, pero en caso de que la obra sea musicalizada y la persona compositora considere necesario un intermezzo, se puede incluir.

González (2009) afirma que “cuando se construye una obra musical sobre la base de una obra literaria, la música no puede ser nunca considerada como un mero “añadido”” (p. 260). Es

decir, que el punto de partida es el texto y no podemos simplemente agregarle música de manera arbitraria, más bien, la construcción y creación del libreto adaptado, en conjunto con la música, deberían ser partes integrales de una estructura.

Otro aporte de González (2009) con respecto a la adaptación, es que durante el proceso de creación del nuevo libreto “se suprime todo lo que no es estrictamente necesario para compensar los momentos de reflexión que detienen la acción (...) y el ritmo impuesto por la declamación y el canto, en general es más lento” (p. 277). O sea, de la obra literaria original se deben tomar los acontecimientos más importantes, para así poder sintetizar y no luchar contra una obra interminable.

Con respecto al nuevo libreto creado, “la sustancia dramática, por tanto, debe adaptarse a la estructura musical de la obra o, más exactamente, debe integrarse junto con la música en una estructura textual totalmente nueva” (González, 2009, p. 269). Los acontecimientos y conflictos, deberán constituirse dentro de un todo, dentro de una estructura totalmente nueva y mucho más compleja, una estructura que une música y drama, una obra de teatro musical.

Por otra parte, un texto se escribe bajo circunstancias muy específicas que influyen de una u otra forma el trabajo de la persona dramaturga, y serán recibidas, con interpretaciones variadas, por el público receptor. El libreto debería comunicar algo para alguien, y la persona escritora está rodeada de diversos factores económicos, sociales, o de intereses culturales particulares, que de alguna manera aportan a su obra.

Para, González (2009) “el drama en sí, se transforma en música” (p. 277). Los elementos que conforman la obra de teatro musical son los responsables de que el drama cobre vida y se transforme en un todo armónico. La música y el libreto deberían dialogar.

En la ópera, González (2009) agrega que “no se trata de drama “con” música sino de drama “en” música. No es teatro adornado con elementos musicales sino de drama puesto en música, hecho música” (p. 269). Es teatro convertido en canción, y definitivamente no es una obra de teatro a la que se le añade o agrega música.

Reafirmando lo anterior, Castellanos (2013) citando a Roberto Pascual, enfatiza que “en el teatro musical la presencia de la música está planteada como un elemento dramático que forma parte de la narración, no como un recurso estético dentro del montaje” (p. 113). Entonces se confirma que, en el teatro musical, la música es parte imprescindible de lo que sucede en la escena, forma parte de la historia y no es un adorno.

A pesar de que no se trabajará en la composición musical, para esta investigación es primordial que el libreto tenga una estructura sólida y comprensible a nivel de dramaturgia, para que una persona compositora musical, o coreográfica pueda comprender la historia. Al finalizar un proceso de creación como este, la teatralidad se pone a prueba ante un público, y para que el mensaje sea claro, la música y el libreto deberían ser partes que trabajan integralmente.

Sobre la musicalización, Cohen y Rosenhaus (2006) afirman que “en un musical, al menos algunos de los puntos altos del drama son establecidos como puntos musicales altos” (p.27). Por lo tanto, en la estructura del teatro musical, los momentos con mayor peso dramático y conflicto, deben ir musicalizados, deben ser una canción y no diálogo hablado; en el musical, el diálogo hablado cumple una función utilitaria y es un recurso menos utilizado.

En este aspecto, Woolford (2012) concuerda que “en una pieza de teatro musical, las etapas más importantes dentro de la narración son musicalizadas” (p. 175). Entonces, una de las

características principales del estilo del teatro musical es la musicalización de los momentos más importantes de la historia.

Sumado a esto, Castellanos (2013), afirma que “una vez que el espectador (que actúa como receptor y lector) entiende la relación de significación entre la melodía (significante) y la idea que representa (significado), el proceso de comunicación del musical ha tenido éxito” (p. 114). Esto quiere decir que, la música y la letra de las canciones, en este caso, deben facilitar el proceso comunicativo de la historia, y ayudarlo al espectador a asimilar el lenguaje musical en la relación significante-significado.

En cuanto a la estructura general, “hay muchos caminos diferentes para que un musical logre transmitir su historia. El más destacado incluye diálogos, rima, lo recitado, canción, y movimiento” (Cohen y Rosenhaus, 2006, p. 35). El musical posee canciones, pasajes hablados (breves) y danza o lenguaje corporal.

Las escenas habladas también son una parte importante dentro del musical, Woolford (2012) apunta que “canciones maravillosas por sí solas no hacen un musical; se trata de poder brindarle al público una experiencia teatral con una narrativa, en la que las canciones, la historia y la acción juntas, logran involucrar al público” (p. 100). Por lo tanto, como apoyo a las canciones, los pasajes hablados son los que conectan la historia, sin embargo, no son tan importantes como la canción. En este libreto se pretende que las canciones sean parte importante del desarrollo de la historia.

4.3.1. La Danza

El peso de la danza y la coreografía dentro del lenguaje del teatro musical, también es importante de recalcar. Según Castellanos (2013) estos elementos “poseen la misma carga de significación que las arias” (p. 127). Es decir, que se debe contemplar la danza como un elemento dentro del libreto, es común que en los musicales existan coreografías que apoyan la canción, o que apoyan el desarrollo de algún conflicto. Sin embargo, no todos los musicales tienen coreografías.

Este aspecto Woolford (2012) lo llama el estilo físico de la obra, *el lenguaje corporal* que utilizará el elenco dentro de la obra de teatro musical (p. 223). Ya que, existen musicales dónde hay muchas coreografías otros donde no hay del todo danza, y hay musicales que poseen un lenguaje físico muy particular como es el caso del musical *Cats* (1982) de Andrew Lloyd Webber, donde los bailarines se mueven y accionan como gatos. Este lenguaje corporal tan específico, debería estar ser indicado por el escritor o la escritora dentro del libreto.

Otro refuerzo a la danza es *el ensamble o coro*, que son el grupo de personas que participan de la historia pero que, no son los protagonistas de la misma. El libretista debe establecer la situación, el lugar, las salidas y entradas, así como los roles específicos que cumple el ensamble dentro del lenguaje de la obra (Woolford, 2012, p. 254-255). Por lo general el ensamble participa de las coreografías, cantan los coros, participan de las escenas en espacios públicos y tienen pequeñas intervenciones dentro de la historia.

4.3.2 Función de las Canciones

Los musicales están compuestos de canciones que tienen una función específica dentro de la historia, deben ser cuidadosamente escritas porque de ellas depende la recepción de la historia y el conflicto. Woolford (2012) afirma que “la canción del teatro musical está diseñada para ser escuchada una vez, en una situación dramática, y debe formar parte integral de la acción” (p. 286). La canción no es un elemento aislado de la historia, sino que forma parte de ella, la constituye.

“Los personajes cantan por muchas razones, y la emocionalidad es la más común. Sin embargo, no trate la emocionalidad como sinónimo de emociones románticas” (Woolford, 2012, p. 291). Las canciones deben funcionar como un vehículo para desarrollar la historia, no solamente expresar las emociones románticas; se tiene la idea de que los personajes cantan porque no pueden contener su emoción, pero más allá de eso, la canción es texto y debe comunicar con claridad la historia. Además, los personajes pueden revelar su subtexto por medio de la canción.

Uno de los mayores retos de las canciones dentro del musical, es preguntarse cómo funcionan dentro de la escena y por qué los personajes cantan (Woolford, 2012, p. 240). Las canciones deberían tener contenido dramático y acciones concretas para el personaje, por eso se deben justificar. Sumado a esto, el público se enfrenta a un estilo no realista donde la música funciona como un elemento narrativo, así que deberían ser lo más claras posibles.

En el proceso de escritura de las letras de las canciones, se debe tener presente que las canciones le brindan información relevante al espectador, además funcionan para resolver conflictos o situaciones, y así es como se convierte en una obra integral. También es importante

valorar que la canción no sea demasiado narrativa o descriptiva, sino que propicie la acción dramática.

Las letras de las canciones son una parte determinante de la música, González (2009) afirma que “el compositor debe buscar un equilibrio musical general y ese equilibrio ha de ser no solo compatible sino coherente con la estructura dramática” (p. 269). Por lo tanto, el trabajo del libretista, es parte esencial de lo que se compone musicalmente hablando. La música debe estar en función de la estructura de la historia.

González (2009) afirma que:

Al texto verbal y a la escena se les añade música con un valor semiótico que trasciende a la simple adición de signos y plantea un funcionamiento de la música y los elementos estrictamente teatrales sobre la base de una relación heterosemiótica, una relación dialéctica compleja, establecida en torno a los ejes de la interacción y la dominancia (p. 268)

De manera que, las letras no pueden ser simplemente melodías, las canciones funcionan como escenas y como textos de los personajes, con la variación de que son cantadas y no habladas; a pesar de que, dentro de los musicales sí hay pasajes hablados. Es responsabilidad del libretista que ambas partes se complementen, por esta razón es común que el libretista escriba un texto y las canciones antes de que se comience a componer la música.

En cualquier caso, al ser el teatro musical un estilo donde se mezclan varias áreas artísticas debe haber diálogo y comunicación entre las partes que componen la obra. El libretista cumple la función de darle un sentido dramático a la historia, pero la obra de teatro musical como tal, toma forma con el apoyo de la música, la danza, la estética, la interpretación y la puesta en escena.

Durante su trabajo con el compositor musical Richard John, Woolford (2012) agrega que la experiencia de escribir un texto antes de musicalizarlo, beneficia y ayuda al compositor y al desarrollo de la historia. “Descubrimos que, al escribir las letras primero, es más fácil desarrollar la escena dramáticamente a través de la acción, dando un arco claro a la narración antes de componer la música” (p. 288). Al tener claro cómo se desarrollan la historia, los personajes, así como los momentos más importantes de acción y conflicto, el trabajo de composición musical es más fácil porque tiene un punto de partida más evidente.

Una herramienta útil para el libretista y el compositor musical es ponerles nombre a las canciones. Debe ser un nombre que abarque el concepto o el tema de la canción y esto funciona como una guía durante el proceso de escritura (Cohen y Rosenhaus, 2006, p. 107). Nombrarlas permite ubicarlas más fácilmente dentro del libro, en caso de que se necesite corregir, o revisitarlas.

Las letras de las canciones son un elemento clave, la persona libretista puede valerse de diversas herramientas para la escritura de las mismas. Cohen y Rosenhaus (2006) aportan que las canciones tienen una estructura particular “las dos más comunes son llamadas ABAC y AABA” (p. 97). Cada letra corresponde a una parte de la canción que comparte características estructurales, es decir, en términos generales las dos partes “A” (ya sea un verso, o estribillo) pueden coincidir en cuanto a su cantidad de sílabas (métrica) o su melodía puede ser la misma cuando se musicalicen.

Cohen y Rosenhaus (2006) afirman que “los matices y sombras de la personalidad de los personajes se deben desarrollar ante todo en las canciones” (p. 28). Entonces, una de sus funciones es brindarnos información acerca de las características de los personajes.

Una herramienta para lograr esto es la rima, que puede ser utilizada para determinar la profesión del personaje, o su personalidad y debería utilizarse solo cuando es necesario. No es necesario que todas las canciones tengan rima. La rima puede ser *perfecta*, con palabras que terminen en las mismas vocales, por ejemplo: pasión, canción; con palabras *homófonas* como: baya, vaya; o con palabras que comparten las mismas sílabas como astronómico, agronómico. En todos los casos la rima debe ser utilizada con un propósito, ya sea con fines cómicos o porque se necesita enfatizar en la palabra rimada. (Cohen y Rosenhaus, 2006, p.108-110).

Es común creer que toda canción debería rimar perfectamente, sin embargo, en el teatro musical la canción debería ser comprensible y la rima no es parte del vocabulario cotidiano humano. Por esta razón, si se quiere rimar, debería ser para un propósito específico, de ritmo, de comedia, de estilo o para evidenciar las características de un personaje. Además, se debe evitar cambiar el orden de las palabras a menos de que evidentemente se necesite que el personaje se exprese de esa manera. Por ejemplo, en lugar de “Hacia la luna deseo ir”, es más recomendable escribir “Deseo ir hacia la luna”.

Existen tres principios para escribir las letras de las canciones de un musical: el primero es que las palabras deben ser concisas. Se debe evitar la repetición de palabras, así como el uso innecesario de ellas, es necesario concretar qué se quiere decir y para qué funciona la canción, ninguna palabra debería sobrar (Cohen y Rosenhaus, 2006, p. 113). En este caso, la novela de Herra es una herramienta para recurrir a palabras, o proponer nuevos lenguajes para cada canción. Se puede recurrir a repetir palabras siempre y cuando el recurso tenga una utilidad específica para la historia.

En segundo lugar, se debe buscar la *comprensibilidad* de las palabras “debido a que las letras son cortas y probablemente más concisas que el diálogo, es todavía más esencial que cada palabra de la letra de la canción sea comprendida” (Cohen y Rosenhaus, 2006, p. 113). La letra debe comprenderse a pesar de las distracciones externas que puede tener el espectador, como el baile, la música, movimiento escénico, entre otros.

En la mayoría de casos el texto cantando puede ser más lento que el texto hablado por cuestiones rítmicas y musicales. Con la excepción de estilos muy particulares en los que se abarca mucho texto en poco tiempo como el rap, las retahílas, o canciones que fueron escritas con ese propósito como *Not getting married today*, del musical *Company* (1970). Por esto las letras de las canciones no suelen redundar, o ser demasiado metafóricas, se escriben con una función específica para el personaje que la canta. Además, se escribe con la noción de que el libreto será representado, por lo tanto, el público debe comprender tanto la emoción como la acción de la canción a menos de que se busque todo lo contrario.

Cuando se trata de musicales no se puede generalizar, Cohen y Rosenhaus (2006) establecen que las letras de las canciones son escritas para un espectáculo específico y para un personaje específico porque reflejan sus características (p. 115-116). Este concepto lo llaman *la particularización*; con esto se crea un lenguaje propio del musical que estamos escribiendo, y también un lenguaje que le pertenece al personaje.

De manera que, dos personajes pueden tener una canción donde se expresen acerca del amor, pero cada canción debería tener un lenguaje particular. O bien, puede existir una canción de dúo, donde dos personajes comparten la misma melodía, pero las palabras que utilizan son

distintas, y su manera de comunicarse también. La letra debería corresponder a cada personaje, y a cada momento en particular.

Las letras de las canciones dirigen la atención del público de manera particular. Hay un proceso mental distinto al escuchar un texto cantado que uno hablado. Es muy probable que después de ver un musical, el público retenga alguna melodía en la memoria. La música tiene la capacidad de evocar el recuerdo y ser “pegajosa”.

Cohen y Rosenhaus (2006) proponen que debe haber un balance entre poesía y conversación. La canción debería sonar como una conversación natural y también debe respetar lo “poético” que tiene que ver con la métrica, ya que las frases deberían tener una cantidad de sílabas similar (no igual) para que el compositor o compositora pueda establecer la música (p. 117). No se debe olvidar que la canción también es texto, y colabora con el desarrollo de la historia.

Al igual que en la poesía un libretista puede utilizar figuras retóricas para un fin específico como “la hipérbole, la personificación, la onomatopeya, aliteración, repetición, paralelismo, asonancia, disonancia” (p. 117-119). Pero, al igual que la rima, estas herramientas deben ser utilizadas para un fin concreto, ya que la letra de la canción debería ser comprensible para el público (a menos de que se busque producir el efecto contrario).

La diferencia primordial de las canciones que escuchamos en la radio con respecto a las canciones de un libreto de teatro musical, es que, las canciones del musical forman parte imprescindible del desarrollo de la acción y de una historia. Tienen una función específica dentro de un espectáculo, más allá de la melodía. El libretista es quien cumple la función de darle vida y congruencia a la historia por medio de las letras de las canciones.

4.3.3 Tipos de Canciones

Cada canción dentro de un musical cumple una función específica y existen maneras diversas de llamarlas. Para Castellanos (2013), existen seis tipos de canciones, o números. El primero, es el *número de exposición y número de resolución*, que “es todo aquel número musical que exprese las ideas y sensaciones de los personajes, narrándole al espectador los eventos importantes de la historia” (p. 118-119). Por lo general, estas canciones se ubican únicamente en el primer acto del musical.

Las canciones al conducir los eventos importantes de la historia, generalmente responden a preguntas sobre lo que se debe hacer o resolver, qué le está pasando a un personaje, a dónde debe ir, qué quiere, quién es, qué desea, qué será de su futuro (Castellanos, 2013, p. 118-119). Es decir, nos brindan información relevante con respecto a la historia y el desarrollo del conflicto, además ayudan de alguna manera a presentar los personajes al público.

González (2009) afirma que “cuando un personaje habla, canta, y lo hace con su propio idiolecto, con sus temas y sus formas personales, con lo cual el equilibrio de las intervenciones de los personajes es esencial para garantizar también el equilibrio musical” (p. 275). Así que las canciones deben estar distribuidas de manera equilibrada dentro del musical, y cada personaje tiene su manera específica de intervenir en la historia, al igual que en los diálogos directos de la novela.

Por otra parte, podemos mencionar el *número resultor*. Castellanos (2013) afirma que, este es el que “marca la pauta para el cierre de un conflicto de la trama o del personaje” (p. 119). Estos números de resolución se encuentran en el segundo acto y afirman lo que se logra después del conflicto, responden a lo que se hace/hizo, a qué fue lo que sucedió con los personajes durante la historia y en quiénes se convirtieron.

Por su parte Wooldford (2012), las llama *canciones de personajes*, *canciones de situación* y *canciones de trama*. Las *canciones de personajes*, son parte del viaje que emprende el personaje principal o héroe “a medida que el héroe se encuentra con nuevos personajes, ya sean aliados o enemigos, los personajes pueden tener canciones introductorias” (p. 185). Son canciones que presentan por primera vez al personaje, brindan información acerca de su personalidad, sus deseos y su forma de comunicarse.

Además, para Wooldford (2012) las canciones de personaje “pueden venir en muchas formas, pueden ser solos, duetos o números de producción, pero su característica definitoria es que demuestran las características distintivas y el punto de vista de un personaje o grupo de personajes” (p. 185). Con respecto las características de esta canción, Castellanos (2013) y Wooldford (2012) convergen. Será de suma importancia para esta investigación, considerar espacios en el libreto donde se construyan canciones de personaje para los personajes principales de la historia.

Un aporte importante que hace Wooldford (2012) es la definición de *los objetivos*. Los objetivos establecen lo que el personaje desea conseguir y, esta información es primordial para la escritura de las *canciones de personaje* (p. 247). La canción se escribe en función de los objetivos del personaje. Existen objetivos primarios y secundarios, “los objetivos primarios son inmediatos, específicos y conscientes. Los objetivos secundarios son más amplios, generalizados y, a menudo, subconscientes” (Wooldford, 2012, p. 247). Por lo general, los personajes alcanzan los primarios, y como consecuencia vienen los secundarios.

Por otra parte, según Wooldford (2012) tenemos las *canciones de trama*. Estas son canciones en las cuales la trama o los eventos, avanzan; no se deben confundir con *canciones de situación*. Para Wooldford (2012) su diferencia primordial es que, “las canciones de situación

describen el momento y las canciones de trama desarrollan el momento” (p.186). Hay un momento donde se expone lo que sucede y otro donde se desarrolla el momento.

A la canción más grandilocuente de un musical se le llama *número productor*. Esta canción, según Castellanos (2013) “suele ser una melodía larga y compleja” (p. 120). Para Woolford (2012) “es una canción con una puesta en escena espectacular que incluye al coro o ensamble, generalmente implica baile y canto coral, y generalmente es dirigido por el personaje principal” (p.184). Es un número extenso y el más importante, en este suele aparecer todo el elenco y la historia tiene un giro importante.

Castellanos (2013) afirma que, este número puede colocarse al final del primer acto “se puede colocar el número productor poco antes del final del primer acto (uno o dos números antes) y eso da la oportunidad de tener un segundo número productor en el segundo acto” (p. 120). Es decir, que puede haber un número productor en cada acto del libreto.

También, durante este número, Castellanos (2013) propone que se comienzan a solucionar algunos conflictos y afirma que “no deja de exponer también lo que aún falta por hacerse” (p. 121). Por lo tanto, es un número complejo, ya que podemos ver cómo se solucionan algunos de los conflictos del musical y por esta razón, “comienza” a contarse la historia desde otra perspectiva.

Por otra parte, el *número parche* es un número que “sirve a un fin concreto y es el de relajar la tensión emocional y narrativa de la historia, antes de encaminarnos a la inminente resolución” (Castellanos, 2013, p. 121). Es decir, que después de ser testigos del desarrollo de la historia, este número brinda un respiro al espectador y direcciona la acción a la culminación del drama, puede ser prescindible y no puede ser cantado por los protagonistas de la historia porque no es parte del conflicto principal.

Finalmente, tenemos dos números imprescindibles en el teatro musical: la *obertura*, y el *finale*. Como sus nombres lo sugieren, son la canción que abre el musical, y la canción que cierra el musical. Son dos canciones con gran importancia dramática para la historia.

La obertura expone “el planteamiento de la historia y nos da el panorama general del universo y el tiempo en que viven los personajes” (Castellanos, 2013, p. 122) Es decir, que es un número que presenta el montaje y le expone al espectador, de qué se va a tratar la historia y quiénes son parte de ella, y posiblemente qué es lo que se pretende contar, es decir, establece los parámetros del musical.

Para Woolford (2012) los *opening*, o números de apertura “establecen la estabilidad de la situación que se verá sacudida por la historia que está por desarrollarse” (p. 176). Por lo tanto, es importante al inicio del libreto, dejar en claro la situación en la que se van a desenvolver los personajes. En esta canción, no debería desarrollarse el conflicto.

Por otra parte, el *finale*, como remite su nombre, es el número final cantado de la obra. “Su labor narrativa y estética es exactamente la misma que la apertura, pero a la inversa. Es decir, responde a las últimas preguntas del nudo de la historia” (Castellanos, 2013, p. 123). Es la conclusión de la historia y por ende resuelve el conflicto.

Otro número o canción posible es el *reprise*, que es básicamente la repetición de una canción o melodía. El *reprise* es “una nueva versión completa de un número que se interpretó antes en la obra, pero que sufre modificaciones melódicas y emocionales: ya sea que la cante otro personaje o que la melodía cambie su emotividad” (Castellanos, 2013, p. 125). Por lo tanto, es una canción que repite ciertas melodías y letra, la puede reinterpretar otro personaje, pero al repetirse

conlleva un peso emocional distinto, ya que lleva al público a recordar. Este proceso puede ser consciente o inconsciente, pero es probable que suceda.

Wooldford (2012) agrega que los *reprises* “son una de las ventajas que tienen los musicales sobre las obras de teatro no musicales, porque actúan como una forma de recordar para el público” (p. 200). Los *reprises*, son una especie de llamada al recuerdo del público que ya escuchó esa canción antes, pueden ser cantados por otro personaje distinto al que cantó la canción inicialmente.

Además del número *finale*, propuesto por Castellanos (2013) donde finaliza el conflicto. Wooldford (2012) agrega que, puede haber una *canción de retorno a la estabilidad*, una canción donde el personaje principal expone la lección aprendida, y regresa a una especie de nueva estabilidad, es decir, el personaje regresa transformado (p. 207).

Hasta el momento, de acuerdo con Castellanos (2013), existe “un elemento simbólico (la música), un elemento discursivo (la letra o los indicadores corporales) y un elemento expositor (el personaje, que actúa como el emisor)” (p. 128). Por lo tanto, estos son los elementos que se conjugan para que el espectáculo de teatro musical tome forma y el espectador pueda digerirlo. El personaje es el emisor de un mensaje que se expresa a través de la música y el discurso presente en la misma.

Otra herramienta propuesta por Woolford (2012) es el *song spotting*, o posicionamiento dramático de las canciones, que es la habilidad del escritor para colocar las canciones en los lugares específicos donde la historia las necesite (p. 122). De otra manera, las canciones colocadas en el lugar incorrecto de la historia, pueden hacer que la historia sea confusa y que no avance.

Con respecto al *song spotting*, debería haber una canción para cada momento importante de la historia y si, por ejemplo, hay varias canciones seguidas con una temática más seria o pesada,

es probable que en medio se deba colocar una canción más cómica para lograr balance (Cohen y Rosenhaus, 2006, p. 192). Debería haber una variedad de temáticas y ritmos, para que el libreto tenga un balance, todo depende del concepto del musical que se está creando, en esta investigación sí se pretende que exista ese balance.

El libreto de teatro musical debe plantearse desde la multiplicidad de elementos simbólicos, ya que debe incluir: canciones o números, coreografías, texto hablado y pasajes instrumentales; puede incluir también: canciones “de paso”, interpretadas por personajes secundarios, y canciones de gran importancia y complejidad, donde se incluya a todo el elenco. El libreto puede tener también, arias donde se presente a los personajes principales de manera individual y sus respectivos conflictos.

El teatro musical posee un lenguaje no realista, donde los personajes se comunican a través del canto o del baile, y en algunas ocasiones del texto hablado. Por esta razón, las canciones, la danza y deben estar contenidos dentro de una estructura sólida en la que dialoguen de manera integral. Establecer la función de las canciones dentro de la historia es una gran herramienta que se utilizará para la escritura de las letras, además, se buscará encontrar un balance entre ritmos y estilos de canciones en el libreto.

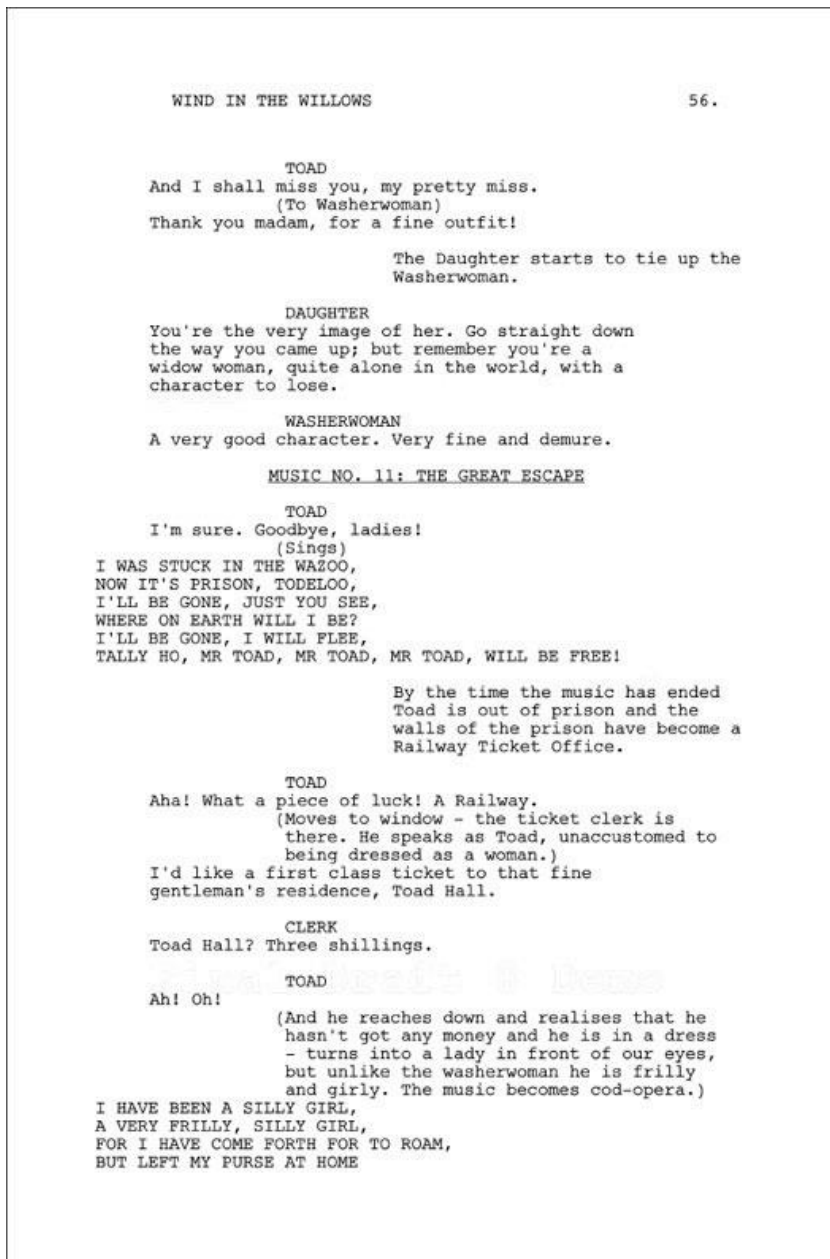
4.3.4. El Formato del Libreto de Teatro Musical

El libreto de teatro musical se escribe con un formato específico. Woolford (2012) afirma que “los nombres de los personajes se colocan centralmente sobre el diálogo o la letra, y las letras de las canciones en mayúsculas. Las direcciones y acotaciones se tabulan a la derecha” (p. 281). Las letras en mayúsculas ayudan a diferenciar las canciones del diálogo.

Los libretos tienen características particulares, “la forma en que se diseña el libreto es una consideración importante en cuanto a cómo se leerá, se comprenderá y finalmente cómo será representado” (Woolford, 2012, p. 278). También es común que cada escena se divida con un número, esto facilita el proceso de escritura del mismo, así como su posterior producción y/o lectura.

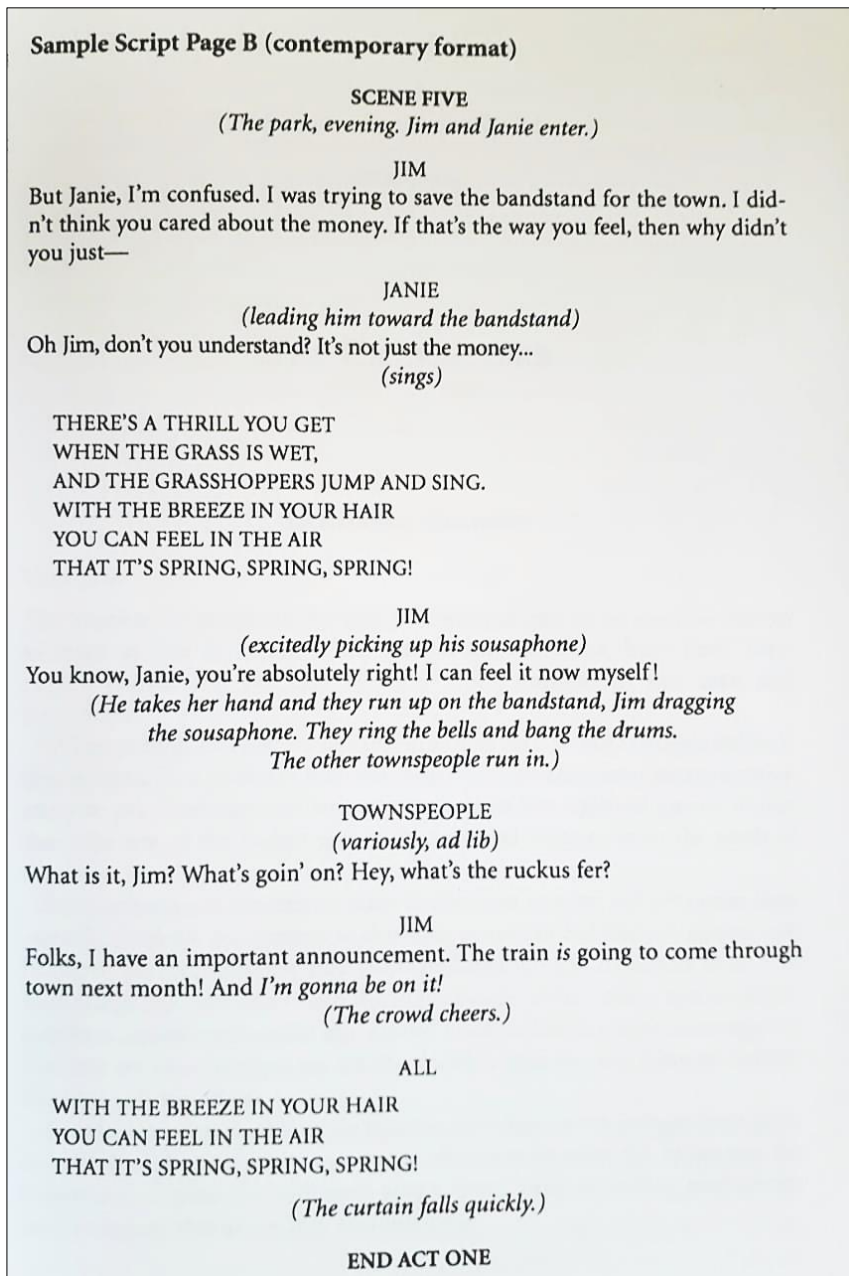
Tanto Woolford (2012) como Cohen y Rosenhaus (2006), proponen dos formatos que se asemejan, pero que poseen algunas características distintas. Woolford (2012) propone que se utiliza la fuente Courier New 12 puntos, con las letras de las canciones en mayúscula, completamente alineadas a la izquierda, el texto hablado en minúsculas, justificado, y alineado hacia la derecha y las acotaciones entre paréntesis (p. 280). Mientras que Cohen y Rosenhaus (2006), proponen utilizar la fuente Courier New, o cualquier tipografía legible de 12 puntos, las letras de las canciones ligeramente alineadas a la derecha en mayúscula, los nombres de los personajes al centro, las acotaciones en cursiva entre paréntesis y los títulos de cada escena en negrita (p. 79).

Imagen 1. Propuesta de formato de Libreto de Wooldford (2012, p. 278)



Fuente (<https://es.scribd.com/read/353212468/How-Musicals-Work-And-How-to-Write-Your-Own#>)

Imagen 2. Propuesta de formato de libreto Cohen y Rosenhaus (2006, p. 79)



Fuente: Fotografía tomada a *Escribiendo Musicales para Teatro* Cohen y Rosenhaus

(2006, p. 79)

4.4. La Estructura Dramática

Para la escritura del libreto es importante comprender que el drama se escribe bajo una estructura específica; en su texto *Estructura Dramática*, Serrano (1986) afirma que la estructura dramática se divide en “los conflictos, el entorno, los sujetos activos, las acciones físicas, y finalmente el texto” (Serrano, 1986, p. 1).

Según Serrano (1986), “todo conflicto es, además de dos fuerzas opuestas, su unidad” (p. 2); el conflicto se genera a partir de dos fuerzas que se oponen, y una fuerza no existe sin la otra, ambas partes dependen de cada una, a pesar de que esto suene contradictorio. Un personaje puede generar conflictos con otros personajes, con las situaciones que se le interpongan para cumplir con dichos objetivos, y por supuesto posee sus propios conflictos (Serrano, 1986, p. 2). Gracias al conflicto y la lucha entre fuerzas, es que los personajes protagónicos y antagonicos, existen.

Con respecto al *entorno*, según Serrano (1986) “toda acción se desarrolla necesariamente en un cierto aquí y ahora determinado” (p. 5). El aquí y ahora, agrega, lo conforman el teatro físico, en otras palabras, el espacio real donde se da la representación, y, por otra parte, el espacio ficticio, que sería el propuesto por el texto o el montaje. Además, agrega que la acción está condicionada por lo que sucede alrededor del personaje (Serrano, 1986, p. 6).

Por otra parte, existe *la acción*. Serrano (1986), la define como “el medio por el cual partes integrantes de la estructura dejan, en la práctica, de ser aisladas y, al ponerse en relación recíproca unas con otras (...) cobran cualidades inexistentes hasta el momento” (p. 7). La acción ocurre cuando todas las partes anteriormente previstas por el dramaturgo o el director, se ponen en contacto y funcionan como un conjunto; con la acción hay relación entre las partes. Sumado a esto “todas las acciones, por ser necesariamente físicas, implican movimiento, pero no todos los

movimientos implican acción, transformación” (Serrano, 1986, p. 8). Es decir, que cuando hablamos de acción, hablamos de un hecho que transforma e implica movimiento.

Ahora bien, Serrano agrega que la acción *transforma*. Para lograr que la acción transforme, es importante aclarar que “la acción escénica es siempre una acción psicofísica” (Serrano, 1986, p. 10). Existe una conexión entre cuerpo y mente por parte del personaje. Por ejemplo, un personaje no debería simplemente caminar, debería caminar porque desea llegar a algún lugar, porque huye de algo, o porque es parte de sus objetivos. Se deben justificar las acciones de los personajes con respecto a su mente, y su necesidad de transformar al otro de manera directa o indirecta, por medio de la acción.

Finalmente, “el texto aparece vinculado dialécticamente al comportamiento general del personaje: o en contradicción con lo que hace, o subrayándolo, o desviando la atención” (Serrano, 1986, p. 25). Además, agrega, “¿Cuánto de la verdadera conducta del hombre se revela en su habla?” (p. 23). Entonces, el texto está directamente vinculado con el personaje y sus decisiones, así como con el subtexto.

Serrano, introduce otro factor importante y es el de la *contradicción* que es una fuerza opositora con respecto a lo que está diciendo y lo que se está haciendo el personaje (Serrano, 1986, p. 6). A manera de ejemplo, en este punto podemos preguntarnos: si lo que dice el personaje es cierto o si realmente quiere decir lo que está diciendo. Esto, por supuesto tiene que ver con el conflicto, con su entorno y con las relaciones o vínculos con los demás personajes.

4.5. La Dramaturgia y la Acción.

En esta sección, se van a reforzar los conceptos sobre el oficio de la dramaturgia y la acción. Para esta tarea se utilizarán propuestas de Joseph Danan (2012), en su libro *Qué es la dramaturgia y otros ensayos* y las propuestas de Agapito Martínez (2010) en *Escribir teatro. Una guía práctica para crear textos dramáticos*.

Danan (2012) expone que “en la palabra “dramaturgia” está ya presente el sentido de drama, la acción. Y en la acción está realmente el principio” (p. 14). Es decir, escribir teatro, debería tener el propósito de generar acción, ya que con ella existen las posibilidades escénicas. Si el texto no genera más que palabras (sin acción), las palabras dejan de ser imprescindibles para la escena y el texto deja de ser importante para crear.

Sin colocar el texto hablado como pieza central o punto de partida para crear teatro, el ejercicio de la escritura debería buscar que, por medio de la palabra, todo lo que se proponga aporte a la acción para la creación del espectáculo. De otra manera, se podría optar por prescindir del texto, u optar por una dramaturgia escénica sin texto hablado, un performance o incluso una pieza de teatro físico, entre muchas otras posibilidades.

Antes de comenzar a escribir, el autor necesita una estructura, una columna vertebral de su obra. Martínez (2010) propone que esta estructura da coherencia a todos los elementos que se van a manejar. Esta estructura nos ayudará a orientar la obra de teatro y hará más claro el proceso dramático.

Además, Martínez (2010) afirma que “la escritura se compone de tres procedimientos básicos: planificar, redactar y examinar” (p. 19). Cuando se planifica, se debe abarcar lo

relacionado con las ideas y objetivos, estas ideas son redactadas en un documento escrito, y posteriormente son revisadas y evaluadas.

De acuerdo con Jean-Luc Nancy, citado por Danan (2012), la dramaturgia también es “organización de la acción” (p. 14). Por lo tanto, la dramaturgia no solamente tiene que generar acción, debe existir una estructura que sostenga la acción.

La pregunta entonces sería, ¿Cómo se debe organizar la acción en el caso de esta adaptación? Es claro que no existe una receta de cómo hacerlo, porque el mismo teatro en su multiplicidad de estilos y variaciones, requiere de distintas *organizaciones de la acción*. En este caso, la acción será organizada a acuerdo con las características del libreto de teatro musical.

“La sustancia del teatro es el verbo. Los verbos implican acción y el teatro es un sistema narrativo que se despliega en acciones” (Martínez, 2010, p. 57). Entonces se debe escribir pensando en la acción, pues es la que permite que sucedan las cosas, que se modifiquen los personajes, y que cumplan sus objetivos. En una novela un personaje puede narrar cómo fue que logró abrazar a su amigo, en el teatro eso se traduce a la acción de abrazar.

Danan (2012) propone “la dramaturgia delimita un cuadro o, mejor dicho, un campo que será el campo de juego” (p. 45). Entonces, la dramaturgia debería establecer posibilidades de juego, en lugar de limitaciones y las posibilidades de juego, deben estar contenidas en una estructura total, en este caso un libreto de teatro musical.

Por otra parte “todo acto de puesta en escena-todo acto de creación-debe aceptar, en un cierto momento, una dimensión arbitraria” (Danan, 2012, p. 52). En primera instancia el texto inicia como un proceso creativo, y al ser éste un acto libre, puede ser arbitrario en sus propuestas,

sin embargo, en algún momento estas ideas finalmente se definen, y, encuentran una forma o sentido.

Ciertamente, la propuesta inicial, no necesariamente se convertirá en el resultado que la persona dramaturga dibujó en su cabeza al escribir el texto. En la antigüedad muchos escritores de teatro clásico sabían cómo iba a verse el producto final de sus obras. Esto porque en aquel entonces el estilo de montaje de piezas teatrales era bastante similar, y porque en muchas ocasiones, ellos mismos cumplían la labor del director (Danan, 2012, p. 25). Sin embargo, en el panorama actual, la situación cambia bastante porque existen diversos estilos y maneras de producir una puesta en escena sobre un mismo texto.

El teatro musical posee características particulares. Martínez (2010) determina que “cada género impone una serie de convenciones sobre el diseño narrativo: modifican los personajes, las ambientaciones y los valores específicos de la trama para someterlos a sus demarcaciones propias o de subgénero” (p. 38). Por esta razón, la dramaturgia en este caso se somete a las reglas que propone el teatro musical.

Sobre los personajes Martínez (2010) propone que “los objetivos y la necesidad nos sirven para que el público descubra cómo los personajes cambian tratando de mejorar sus vidas” (p. 94). Por lo tanto, se deben esclarecer los objetivos y necesidades que motivan a los personajes, por qué actúan de cierta manera, cuáles obstáculos impiden que alcancen estos objetivos. Además, los objetivos y necesidades deben ser claros y visibles en el libreto, y si hay acciones muy importantes en la historia, se deben especificar en las acotaciones.

Sumado a lo que Serrano define como conflicto, Martínez (2010) por su parte resume el conflicto en cuatro puntos básicos “Debe plantearse lo antes posible. Debe sentirse, no explicarse.

Debe ser adecuado a cada personaje. Hay que exagerarlo” (p. 107). También agrega que existen tres tipos de conflictos que puede enfrentar un personaje “Conflictos con los otros personajes. Interpersonal. Conflictos con uno mismo. Intrapersonal. Conflictos con el medio” (p. 109). El conflicto se genera a partir de la oposición y debe estar implícito en los diálogos y en la manera en que los personajes se relacionan consigo mismos, con otros y con su entorno.

Los diálogos brindan información e impulsan la acción, determinan a los personajes mediante emociones, carácter, humor, pero también manifiestan lo inconsciente, lo que no se dice, el subtexto del personaje (Martínez, 2010, pp. 144-145). Además, Martínez (2010) define que el subtexto “supone una ocultación de un objetivo, un aumento del conflicto por temor a revelar las verdaderas intenciones” (p. 155). Es decir, todo personaje dice y oculta información de acuerdo con su personalidad y sus objetivos.

Según Danan (2012) “hay necesariamente en la escritura una operación de desplazamiento: la obra dramática es una articulación entre un modelo anterior y una realización por venir.” (p. 102). Dicho de otro modo, escribir la obra de teatro es solamente un primer paso, para un proceso que viene. Para ello es importante ceder, y entender el texto como un prototipo de un modelo que viene después, se escribe con la idea de que el texto va a ser representado en el futuro.

Con respecto a la adaptación, Danan (2012) señala que “el principio del “teatro relato”, como sabemos, es rechazar la adaptación que transformaría la novela en obra dramática, y que crearía entonces, bien que mal, una dramaturgia de una manera que suele ser a menudo artificial” (p. 50). Es decir, dentro del marco de una adaptación el reto para la persona dramaturga, sería escribir un texto adaptado de una obra literaria, que no pretenda transformar o relatar la novela fielmente, ya que esto propicia lo artificial y lo inorgánico.

De la misma manera, Danan (2012) agrega que idealmente debería ser “una dramaturgia de la representación, en la cual el texto no es más que un elemento entre otros, un material” (p. 40). Este material, por tanto, debe ser orgánico, y para que sea orgánico debe tener acción, pues solamente de esta manera cobrará vida.

Concluyendo, la labor de la persona dramaturga está en escribir para generar acción. A partir de esto, podrá crear un texto que le brinde posibilidades escénicas variadas a la puesta en escena futura.

4.6. Análisis de la Novela.

Viaje al reino de los deseos, de Rafael Ángel Herra (1999), es una novela de cincuenta y tres capítulos que narra la historia de un titiritero que se creía máquina. La versión máquina se llama Orellabac y el titiritero se llama Tremolán. La historia trata del viaje imaginario que emprende Orellabac para conseguir el Libro de los Deseos (su memoria), una espada negra y un anillo.

La novela narra las historias de tres personajes: el de Orellabac, Tremolán y un niño. Estas tres historias se unen de diversas maneras en un estilo de narración muy particular. Es “un interesante caso de imbricación de géneros y de juegos de ficciones entre ficciones” (Chaverri, 1992, p. 66). En muchos momentos se rompe con la cronología y la historia de los tres personajes, se mezclan, se relacionan. Estos viajes, hacen que surja “la problemática: mundo de fantasía/locura versus la búsqueda de la memoria/cordura y su resultado, los difusos límites entre la imaginación y realidad.” (p. 67). La “realidad” se maneja de acuerdo con el espacio, y el personaje que esté protagonizando/narrando el capítulo.

Durante la historia, Orellabac y Tremolán pasan por diversos espacios físicos y simbólicos, que se pueden “teatralizar” de una manera literal o bien abstracta. De la misma manera, interaccionan con otros personajes que más adelante se analizarán de manera más extendida, y que serán seleccionados de acuerdo con la *jerarquización de personajes* propuesta por Sanchis (2012).

Previo a realizar la adaptación, se debe analizar a fondo la novela, y posteriormente seleccionar lo que se desea incluir o no en el libreto de teatro musical. Como un primer paso a la adaptación, a continuación, se detallan los sucesos de la fábula, con respecto a los capítulos de, *Viaje al reino de los deseos*, de Rafael Ángel Herra (1999).

4.6.1. Recuento de Sucesos por capítulo.

Tabla 2

Sucesos de la novela por capítulo.

Cap.	Sucesos
1	Un titiritero que se cree máquina escribe un libreto y un estruendo lo sorprende. El titiritero observa la lucha entre un dragón y un caballero metálico (son los fantasmas de su delirio).
2	Un autómeta narra cómo lo construyeron. Al autómeta lo construyó Maese Pedro. Maese Pedro le enseñó a imitar todo sobre la humanidad, el autómeta no siente ni desea.
3	Maese Pedro y Orellabac llegan a Daduic, una ciudad donde todo es al revés. Ambos, cruzan las murallas y Maese Pedro se esfuma.

El autómata se queda sólo a investigar la ciudad.

Los habitantes de la ciudad le bautizan Orellabac.

Un caminante le pide ayuda y se dirigen hacia una asamblea.

Orellabac grita durante la asamblea y huye.

Orellabac es perseguido por unos “perseguidores” y habitantes de Daduic.

Orellabac se devuelve en busca de Maese Pedro.

En el campanario de Daduic, Orellabac se topa con la JovenVieja.

La JovenVieja programa a Orellabac para que mate al dragón con la espada negra de fuego.

La JovenVieja le advierte a Orellabac que, para encontrar la espada debe vencer muchas pruebas, al final podrá leer el Libro de los Deseos.

Orellabac emprende la búsqueda del Libro y la espada.

4 Tremolán inicia una extraña búsqueda por las calles de Uruq, un día de carnaval.

5 Orellabac camina por Daduic y aparece Mimbo, en forma de perro blanco.

Mimbo anuncia que él auxilia a quienes necesitan auxilio.

Orellabac rechaza la ayuda.

Mimbo insiste y le advierte que descendiendo los riscos encontrará señales.

6 Descendiendo el risco, Orellabac, llega a un lago inclinado, donde encuentra un huevo cúbico amarillo.

Una “ave madre” llega a empollar el huevo y nace una avecilla inmensa autonombra el Acayú, Pájaro de la Dicha.

El Pájaro Acayú le ofrece ayuda a Orellabac para sacarlo de Daduic. Vuelan.

Llegan a una isla, Acayú le advierte que en esta isla no debe hablar y sale volando.

Orellabac se despide de Acayú.

7 Tremolán se ajusta la nariz roja y camina por Uruq.

Tremolán pasa por el barrio de las prostitutas y atraviesa el puente colgante.

Tremolán continúa su búsqueda.

8 Acayú vuelve y en el suelo se abre un vórtice por el cual cae Orellabac.

Durante la caída Orellabac ve muchas cosas “dignas de asombrar a quienes son capaces de asombrarse”.

Se produce un silencio.

Durante la caída Orellabac discierne el libro, la espada negra de fuego, el Dragón y pierde la memoria.

Orellabac se cuestiona cómo sería ser humano.

9 Tremolan camina vestido de payaso para no ser reconocido.

Tremolán quiere estar solo con sus pensamientos.

10 Orellabac da unos pasos y llega a otra isla llamada Zatar.

Unos piratas amenazan a Orellabac, por espiarles y por robar piedras transparentes.

Orellabac se mantiene en silencio como le indicó Acayú.

Los piratas atan a Orellabac y se lo llevan en un barco hacia el mar.

Los piratas le interrogan, pero Orellabac nunca responde.

Un pirata le anuncia que las piedras no le ayudarán a conseguir el libro de los deseos, sino que debe conseguir el anillo de once capas que está escondido en Zatar.

11 Tremolán se encuentra con un actor borracho.

12 Los piratas y Orellabac caminan por las veredas secretas de Zatar.

Un hongo atrae a varios piratas y se los traga.

Entran al castillo de cristal donde se esconden los piratas y exploran.

Orellabac ve a una joven que duerme sobre una piedra de cristal celeste desde hace cien años.

Un pirata le indica que ella es quien puede ayudarle, que debe besarla.

Orellabac habla y dice “Qué bella es”.

La voz de Orellabac provoca que todo el castillo comience a desplomarse.

13 Tremolán sigue caminando y reflexionando en Uruq.

14 En el Jardín del Olvido, la doncella del castillo le dice “Vas a olvidarlo todo y te quedarás conmigo”.

La doncella es el olvido, y le anuncia a Orellabac que nunca saldrá de allí.

La doncella le advierte que puede comer de todo excepto del árbol de los frutos rojos.

Se recuestan en el césped y Orellabac sufre una falla mecánica.

Un gusano le advierte que no debe ver a los ojos a los habitantes de allí pues perdería su energía y memoria.

El gusano le da instrucciones a Orellabac de comerse un fruto rojo del árbol que está en el reflejo del agua de un riachuelo.

El reflejo de Orellabac se come el fruto.

El gusano anuncia que ya son libres.

El Jardín comienza a cambiar y el gusano se despide.

Orellabac le pide ayuda para encontrar el anillo, la espada y el libro. El gusano le dice que el barquero es quien puede ayudarlo, pero que debe llevarse una concha y lanzarla al agua si está en peligro.

15 Tremolán se pierde en la noche.

16 Orellabac encuentra al barquero y éste lo sube a su barca.

Orellabac le teme al agua salada pues puede herrumbrarlo.

El Barquero establece las obligaciones de Orellabac en el barco y lo encadena.

El barquero le anuncia que pasarán muchos años juntos.

Orellabac abre la mano y le muestra la concha; el barquero se trastorna, le sangran los ojos y babea.

Orellabac lanza la concha al mar y el Barquero desaparece.

17 Tremolán observa tres muchachas desnudas que corren.

18 Orellabac escucha una voz que le avisa que el Barquero quería esclavizarlo.

La concha en lugar de hundirse flota, de ella sale una señora con vestido de vuelos.

Orellabac salta a la concha y arriba a una playa de piedras blancas.

Mientras caminan, Orellabac le pregunta a la Señora por el Libro.

La Señora no tiene respuesta, le pide silencio y duermen.

19 Tremolán continúa su camino, pasa un grupo de cantores.

20 La Señora y Orellabac despiertan, deben partir.

Caminan por veredas hasta llegan a la Yerma Región de las Sombras.

Cae el ocaso y las sombras desaparecen, la señora también sin decir nada.

Orellabac queda sólo.

21 Orellabac llega a Tava-Catú, una ciudad casi muerta.

Unas manos empujan a Orellabac hacia un vestíbulo, y llega a un taller de orfebres.

Orellabac encuentra a dos esposos sembos: Kunko y Kunka.

Los sembos le anuncian que las antorchas que mantienen con vida la ciudad se están extinguiendo, como presagio del fin del mundo.

Los sembos le piden ayuda, pues la hora del reino de las sombras se aproxima.

Orellabac se niega pues su objetivo es encontrar el Libro, la espada y el anillo.

Kunko le pide vencer al Señor de las Sombras, ya que, si salva la ciudad, la hazaña lo llevará al Libro.

Una sombra malvada les pasa muy de cerca, las sombras atormentan a los habitantes de Tava-Catú constantemente.

Orellabac debe traer la lámpara de hojalata de las siete llamas que arden perpetuamente, pues una sola gota de las resinas servirá para alimentar las antorchas que les protegen de las sombras.

Kunko le fabrica el anillo de once capas, le da instrucciones para usarlo.

Se despiden, los sembos lloran.

Le advierten no ver al genio al tercer ojo.

22 Tremolán camina, dos hombres borrachos juegan a la baraja.

23 Orellabac llega a una catarata, por una escalera tallada en el suelo.

Orellabac encuentra una gárgola y le aprieta la cabeza.

Se abre una bóveda hexagonal, Orellabac abre la puerta y baja unas escaleras.

Al final de las escaleras Orellabac encuentra otro hexágono, pero éste tiene seis puertas, se le cae el anillo frente a una de las puertas y decide abrir esa.

Orellabac baja muchos peldaños, hasta que encuentra un gran cubo de cristal escarlata. Es un dado, el dado de la suerte del reino.

Orellabac sube por una escalera hasta llegar al número seis del dado, y se topa con un genio triste, un prisma y un público de seres mitad roca.

El genio triste despierta y Orellabac toma el prisma, tropieza, y el público grita.

Orellabac reconoce una cara similar a la de él en el genio.

Orellabac extiende la mano con el anillo, el genio baña el anillo con lágrimas.

Con esta acción, Orellabac libera al genio de una maldición.

El Genio agradece a Orellabac y le entrega la lámpara, le advierte que no regrese por la misma ruta por la que vino.

24 Tremolán se ajusta la camisa, un búho canta y estallan fuegos artificiales.

25 Orellabac emprende un largo camino de vuelta a Tava-Catú.

Pasa por la ciudad cuadrículada, donde hay un Rey Negro y un Rey Blanco.

La luz de la lámpara de Orellabac, trastorna el orden de la guerra de la ciudad.

Los habitantes sacan a Orellabac de la ciudad. La ciudad es un tablero de ajedrez.

Las reinas lo empujan al campo de batalla, Orellabac ve penumbras.

Los reyes hablan con metáforas y Orellabac no entiende nada.

En las cuatro esquinas del tablero suenan trompetas y ondean banderas de los que van a matarse.

26 Tremolán continúa su búsqueda, no pierde la esperanza.

27 Orellabac se va de la plaza de ajedrez.

Llega Mimbo con alas de mariposa y le dice que los sembos le esperan.

Orellabac busca una salida.

Mimbo echa a andar hasta que una puerta se abre en la muralla.

Mimbo y Orellabac caminan por la Llanura de las Esfinges.

Encuentran una esfinge con cuerpo de león y plumaje de navajas dormida.

Mimbo advierte que las esfinges no resisten lo nuevo y que hacen preguntas horrendas.

Una de las esfinges les cierra el paso a Orellabac y Mimbo, pero finalmente no les pregunta nada.

Continúan caminando hasta dejar atrás la llanura.

28 Tremolán continúa su búsqueda y se topa un carro de gitanos, dos perros le ladran, una joven le hace un guiño y él se agita.

29 Mimbo le pide que se concentre y piense en el deseo de estar en el taller de los sembos.

Orellabac se niega pues él no puede desear, Mimbo insiste en que no es lo mismo desear que pensar en que desea.

Orellabac lo hace, pero al abrir los ojos algo falla.

Orellabac y Mimbo llegan a un mundo púrpura, en la región imprevista de las tormentas de fuego.

Mimbo se transforma en un niño.

Ambos caminan y entran a la Casa de la Memoria, una especie de biblioteca.

Mimbo lee que “debe ignorar los gritos del fuego y abandonarse al encanto de una historia”.

Afuera inicia una tormenta de fuego.

Orellabac explora y Mimbo le va a leer el relato de Baltasar y el niño aficionado a las historietas.

30 Un niño lee, revisa historietas y revistas en el almacén de compra y venta de Baltasar.

Baltasar y el niño entran al lugar de los secretos, o “la cueva del anticuario”.

El niño explora el lugar, y observa un cofre que desea abrir.

Baltasar le advierte que no debe jugar con los deseos.

El niño se esconde y planea abrir el cofre.

Baltasar, cierra la tienda con el niño adentro.

El niño, solo, entra de nuevo a la habitación, abre el cofre, del cual salen figuras, fantasmas, bichos.

Un viejo de manos frías y barbas blancas le dice que está en el Reino de los Deseos, el cofre es la puerta para entrar.

El niño reconoce a Baltasar, Baltasar le invita al Reino de los Deseos.

Baltasar le cuenta la historia de Orellabac.

31 La tormenta se detiene y Mimbo para de leer.

Orellabac y Mimbo retoman su camino hacia Tava-Catú.

Mimbo se transforma en caballo y Orellabac lo monta.

Orellabac y Mimbo llegan a Tava-Catú y Kunka utiliza el aceite de la lámpara para encender las antorchas.

Tava-Catú vuelve a ser la ciudad del goce.

32 Tremolan tiembla al cruzar bajo el almendro seco.

Un círculo de fantoches se pelea una botella, se ponen a chillar porque se les acabó el aguardiente.

33 Los sembos le dicen a Orellabac que debe salvar a una princesa capturada por su padrastro.

Para esto debe atravesar el Reino de Tenebrante y después llegará donde DulceLuz, la princesa.

Mientras los sembos le dicen adiós con la mano, Orellabac cruza la muralla de antorchas hasta penetrar en el desierto.

Orellabac a una explanada con un bosque calcinado, observa las sombras que vienen y van, hasta que todas las sombras huyen.

Por la grieta de una colina se aparece una gran sombra.

La sombra encierra a Orellabac por nueve días.

Finalmente, la sombra lo libera y se comunica con Orellabac expulsando sombras de palabras, le anuncia que es Tenebrante, el Señor de las sombras.

Tenebrante repta hacia la grieta de la colina y Orellabac le sigue.

Llegan a un “paso” donde los seres de otras dimensiones pueden hablar.

Orellabac observa como las sombras se transforman en seres reales.

34 Un fantasma acaricia la cabeza de Tremolán y lo despierta.

Tremolán se ajusta la peluca, su nariz y sigue su camino.

35 Los sembos sacan a gritos a Orellabac de algo que parecía un sueño y vuelven a pedirle que salve a DulceLuz.

Mimbo reaparece en una pompa de jabón y le dice a Orellabac que ya no existe, que si lo necesita debe sacarlo de su imaginación.

Las sombras desaparecen.

Orellabac cuestiona por primera vez por qué obedece órdenes.

Orellabac tiene una crisis existencial sobre los sentimientos de los hombres y los no-sentimientos de las máquinas como él.

Orellabac reflexiona sobre la pasión, y el nombre de DulceLuz lo estremece.

Orellabac se detiene en la sombra de un PaloRojo (una especie de árbol dibujado).

Orellabac empuja una puerta que estaba entreabierta; adentro hay un bosque nuboso, unas pirámides y una esfera flotante.

36 Amanece y Tremolán respira el aire de la mañana.

La búsqueda de Tremolán fue infructuosa y se pregunta por primera vez ¿Qué es lo que buscaba?

37 Orellabac se abandona a los pensamientos, camina frente a una gran pirámide, atraviesa una pared translúcida, y sube una escalera.

Orellabac camina hacia el centro de la pirámide por unos pasadizos mohosos.

Orellabac observa en el centro un pedazo de piedra que parece un trono para sacrificios.

Una señora llamada Laquelee estaba esperando a Orellabac.

Laquelee lee la historia de Orellabac, le anuncia que el libro terminaba justo cuando él llega al centro.

Orellabac se estremece por segunda vez, comienza a sentir, como humano.

Laquelee recita un texto misterioso (pista) se rasga las vestiduras y desaparece.

38 Tremolán observa, varios actores embriagados que simulan el rito del amor en un gallinero.

39 DulceLuz narra su historia, informa que su nodriza es Laquelee.

Orellabac observa en la pirámide menor a Acayú, es una visión efímera.

Orellabac continúa buscando a DulceLuz, pero no aparece ninguna pista.

Orellabac se desespera por primera vez.

Recuerda el texto misterioso de la Laquelee toma una vaina, la siembra y de ella nace un ÁrbolSerpiente con tres cabezas.

Orellabac siembra otra semilla y de ella nace un gallo de colores, que se come la serpiente.

Tras comerse el ÁrbolSerpiente, el gallo se transforma en GalloSerpiente.

La tercera semilla germina en una planta que asciende a los cielos.

Orellabac trepa por el tallo y abre un hueco por la pared gelatinosa, entra de un salto.

40 Tremolán se deja embriagar por una voz melancólica.

41 DulceLuz aparece desnuda, y en una especie de hechizo, invita a Orellabac a tocarla.

Orellabac le pregunta a DulceLuz si le enseñará el secreto de los deseos.

DulceLuz llora y Orellabac toca sus lágrimas (a pesar de que pueden hacerle daño).

Orellabac se embriaga en la voz de DulceLuz, ella le estaba esperando.

DulceLuz le advierte que para liberarla debe enfrentar a ImagoRex, su padrastro.

DulceLuz le explica que el Libro de los Deseos es un enigma y que ni siquiera ImagoRex lo ha encontrado, que está escondido en la Biblioteca de la Torre Inclinada

Orellabac le pide a DulceLuz que le ayude a buscarlo y bajan antes de que se derrumbe la pirámide flotante.

Cuando Orellabac y DulceLuz llegan, Imago Rex les espera en el trono.

Orellabac reconoce haber visto la cara del Rey en repetidos lugares durante su viaje.

El Rey enfrenta a Orellabac, le dice que no puede escapar.

Un puñado de TigresBestias CazaHierro rodean a Orellabac.

El Rey le pregunta a Orellabac por qué liberó a DulceLuz, Orellabac le explica que busca el Libro y DulceLuz le llevará a él.

El Rey informa que también busca el Libro (por eso lo ha seguido en el viaje), le permite llevarse a DulceLuz, pero aclara que ella quedará cautiva una vez encuentren el libro.

DulceLuz enfrenta a Imago y se opone a quedarse cautiva.

Orellabac lo enfrenta, desenfunda la espada y dice “Así hablan los tiranos” por primera vez.

Los CazaHierro se interponen entre él y el Rey, y destruyen la espada de Orellabac.

El Rey afirma que vigila a quienes quieran leer el libro, pues él es un gobernante y quiere saber qué dice.

El Rey desaparece en una caja de cristal y envía a Orellabac, DulceLuz y Laquelee a buscar el Libro en la Torre Inclinada (biblioteca).

42 Tremolán se encuentra una carroza con unos actores que ensayaban la parodia de un gobernante.

43 Durante el camino hacia la torre de la Biblioteca, Orellabac siente algo parecido a la felicidad.

Orellabac, DulceLuz y Laquelee, bordean una vía de plantas parásito, llegan a un puente.

Laquelee avisa que no deben cruzar el puente sino descender por los acantilados, y embarcarse en una barca de ébano.

Orellabac, DulceLuz y Laquelee suben a la barca, el río trae sonidos de murmullos, sobreviene una claridad y logran cruzar el río.

Llegan a la Ciudad Flotante.

De la escotilla de la barca salen siete hombres locos, prisioneros, no se comunican ni ven nada a su alrededor.

Orellabac, DulceLuz y Laquelee bajan al muelle por una escalera, bordean tres obeliscos y llegan a una Jaula con barrotes de hielo vigilada por cuatro águilas, adentro hay una mujer de dos rostros, atraviesan la ciudad flotante por un pasillo largo sinuoso con columnas.

Orellabac, DulceLuz y Laquelee topan con tres jardines.

En el primer jardín, Orellabac, DulceLuz y Laquelee se encuentran florestas amarillas, con lagartos que duermen con huevos en la boca y frutos blancos de los cuales salen pájaros.

En el segundo jardín, Orellabac, DulceLuz y Laquelee topan con un monolito, y una puerta de marfil, Laquelee grita angustiada que deben entrar ahí. DulceLuz le pide a Orellabac que no entre.

Orellabac entra por la puerta y da cien pasos, llega a “la nada” y se devuelve, el lugar era peligroso.

Al llegar al tercer jardín, Orellabac, DulceLuz y Laquelee topan con dos perros, uno joven y otro viejo.

Continúan su camino y se topan a un Juez, este Juez los hace pasar a un tribunal de las mentiras.

El Juez trata de confundir a Orellabac y DulceLuz lo hala.

Continúan el camino y Orellabac descubre que allí todo son imágenes cinematográficas proyectadas.

Laquelee informa que Imago los ha hechizado y que la Ciudad del Palacio Gris y los vastos Reinos de Imago están llenos de cámaras.

44 Orellabac, DulceLuz y Laquelee llegan a la Ciudad del Palacio Gris.

Todas las estatuas señalan a los ciudadanos, nadie se habla.

Un narrador cuenta en tercera persona la historia de Imago y la búsqueda infructuosa del libro.

45 Tremolán llega a su casa a cambiarse el disfraz. Se viste de Mago, pues los zapatos de payaso son muy incómodos para caminar por mucho tiempo.

46 Orellabac, DulceLuz y Laquelee divisan la torre de la Biblioteca al borde del precipicio, suben los escalones.

Al subir los escalones, abren una puerta y entran a una cámara donde hay una niña leyendo hojas en lengua de niños.

Sopla un viento poderoso que dispersa todas las hojas, la niña ríe.

Orellabac, DulceLuz y Laquelee corren a recogerlas, piensan que es el Libro, pero las hojas están en blanco y no pueden leerlas.

La niña de nuevo lee una hoja y se pierde gateando por una puerta de acceso hacia el piso inferior.

Orellabac la sigue corriendo. Continúa una búsqueda nueva en el laberinto de los libros olvidados del mundo.

Orellabac recuerda el anillo de 11 capas, lo gira tres veces y sigue buscando la última hoja del Libro de los Deseos.

La niña le dice que no le sirve de nada volverse invisible, la niña había crecido y podía hablar y comunicarse.

Orellabac vuelve a girar el anillo y se vuelve visible.

- 47** Tremolán le agita la incertidumbre, pierde la fortaleza, rompe la varita mágica y se desgarra la barba.

Tremolán cuestiona su búsqueda.

- 48** Orellabac le pide la hoja a la niña.

La niña le dice que el Libro de los Deseos no existe, que todos los libros son el libro.

Le pide que tome un libro azul y lo ponga en el suelo.

Orellabac lo hace y del libro sale un dragón que huye por las escaleras.

Orellabac pasa otra página y la niña le dice que allí está su espada, que debe meter la mano y tomarla.

Orellabac mete la mano que se le convierte en dibujo y saca el arma, la hoja se quema.

Orellabac se va tras el dragón, luego de una marcha de sorpresas, el caballero se encuentra en una capa de circo.

El dragón y el Caballero se enfrentan.

Aparece ImagoRex y le pide que no mate el Dragón pues lo necesita para vencer la voluntad de los hombres.

- 49** Tremolán tiene fiebre, corre al teatro de Maese Pedro a cambiarse el disfraz por tercera vez y se pregunta de nuevo, qué es lo que busca.

50 Orellabac se quita su yelmo por primera vez.

Orellabac piensa que, si destruye los dragones, destruirá a Imago y se lanza contra el dragón.

Los CazaHierro atacan a Orellabac y sangra.

En su deseo por vivir recuerda que se llama Tremolán y que, escribiendo una historia, comenzó a imaginar que él era un caballero metálico.

51 Tremolán se disfraza de Caballero andante y empieza a buscar un Dragón una espada, un libro y lo comprende todo.

Comprende que aquella era una búsqueda de su memoria, mientras vagaba por regiones maravillosas, para triunfar sobre el delirio.

52 Orellabac tiene tres visiones de sus posibles oportunidades de vida.

En la primera Imago lo encierra al delirio para siempre, en la segunda DulceLuz lo despide pidiéndole que huya de ese mundo engañoso, y en la tercera, Laquelee toma un libro y lee.

53 Baltasar lee y concluye la historia, deposita los manuscritos en el cofre y envía al niño a su casa.

Se despiden para siempre.

El niño narra que cuando Baltasar guardaba los papeles en el cofre, adentro había una espada negra hecha trizas.

Recuento de sucesos por capítulo de la novela Viaje al reino de los deseos, de Rafael Ángel Herra (1999).

4.6.2. Selección de Espacios.

En el caso de *Viaje al reino de los deseos*, de Rafael Ángel Herra, la novela propone infinidad de espacios y tiempos, por lo que será de gran relevancia elegir cuáles de dichos espacios son escenificables.

Tabla 3

Espacios y tiempos de la novela

Cap.	Espacio y tiempo
1	El teatro de Maese Pedro (pasado). Campo de batalla (imaginario).
2	Teatro de Maese Pedro (presente).
3 y 5	Daduic (pasado).
4,7,9,11,13,15, 17,19,22,24, 26, 28,32,34 36, 38,40,42	Uruq (pasado).
6	Una isla de cristal translúcido donde no se debe hablar (pasado).
8	La isla y un vórtice (pasado).
10	Zatar (pasado).
12	El castillo de cristal transparente (pasado).
14	El Jardín del Olvido, y un riachuelo (pasado).

- 16 El mar, el bote del barquero (pasado).
- 18 El mar, la concha gigante y una playa de piedras blancas (pasado).
- 20 La Yerma Región de las Sombras (pasado).
- 21 Tava-Catú, la ciudad limítrofe (pasado).
- 23 Una catarata, una bóveda hexagonal (pasado).
El lugar donde vive el genio (pasado).
- 25 La ciudad cuadrículada (pasado).
- 27 La llanura de las esfinges (pasado).
- 29 La Casa de la Memoria (pasado).
- 30 El almacén de compra y venta de Baltasar (pasado).
Alaj (pasado).
- 31 Tava-Catú (pasado)
- 33 Tava-Catú (pasado)
Un bosque calcinado donde viven las sombras.
La sombra donde pasa Orellabac atrapado nueve días.
La grieta de la colina, un “paso” donde los seres de otras dimensiones se pueden comunicar.
- 35 La sombra de un PaloRojo (pasado).
Una puerta entreabierta que contiene un bosque nuboso.
- 37 Una pirámide flotante (pasado).

- 39** Una planta que asciende a los cielos (pasado).
- 41** El cautiverio de DulceLuz (pasado).
Abajo, tierra y trono de Imago.
- 43** Camino hacia la biblioteca (pasado).
Una barca de ébano.
La Ciudad Flotante donde todo son imágenes proyectadas.
Tres Jardines.
El Tribunal de las mentiras.
- 44** La Ciudad del Palacio Gris (pasado).
- 45 y 47** La casa de Tremolán (pasado).
- 46** La Torre de la Biblioteca (pasado).
El laberinto de los libros olvidados del mundo (pasado).
- 48** La Torre de la Biblioteca (pasado).
El laberinto de los libros olvidados del mundo.
Una gran carpa de circo.
- 49 y 51** El Teatro de Maese Pedro (pasado).
- 50 y 52** Una gran carpa de circo (pasado).
- 53** La compraventa de Baltasar (pasado).

Recuento de los espacios y tiempos, por capítulo de la novela Viaje al reino de los deseos, de Rafael Ángel Herra (1999).

Además de los espacios físicos, durante la novela se desarrollan espacios simbólicos, o no físicos, donde los personajes tienen monólogos internos. Existen capítulos donde el personaje habla directamente con el lector, lo que sugiere un enfrentamiento de los actores consigo mismos o con el público. La historia está contada en tiempo pasado, sin embargo, el libreto será desarrollado en el presente, lo que permite un mejor desarrollo de la acción.

Se optó por no utilizar los siguientes espacios:

- La Yerma Región de las Sombras.
- Una bóveda hexagonal.
- La Ciudad Cuadrículada.
- la Casa de la Memoria.
- Alaj.
- Un “paso” donde los seres de otras dimensiones se comunican.
- Un PaloRojo.
- Una puerta entreabierta que contiene un bosque nuboso.
- Una planta que asciende a los cielos.
- El cautiverio de DulceLuz.
- Tres Jardines camino a la biblioteca.
- El Tribunal de las mentiras.
- La casa de Tremolán,
- El laberinto de los libros olvidados del mundo.
- Una gran carpa de circo.

Estos espacios no fueron utilizados para la adaptación porque su propuesta es completamente narrativa y no teatral. Por ejemplo, en el capítulo 39, Orellabac siembra tres semillas de una vaina. De la primera, nace un *ÁrbolSerpiente* con tres cabezas, después siembra otra semilla de la cual nace un gallo de colores, que se come la serpiente. Tras comerse el *ÁrbolSerpiente*, el gallo se transforma en *GalloSerpiente*. La tercera semilla germina en una planta que asciende a los cielos, Orellabac sube y cruza una pared gelatinosa, y así es como Orellabac llega al cautiverio de DulceLuz.

El autor expone que DulceLuz está cautiva, gracias a una “especie de hechizo”. Por lo tanto, para la adaptación se establece que DulceLuz no puede escapar de la ciudad de Imago Rex, a causa de dicho hechizo y no se coloca en la cima de *ÁrbolSerpiente*, ya que es innecesario y no aporta a la acción dramática. El espacio y el cómo llega Orellabac hasta DulceLuz se modificó de manera que la historia transcurriera con fluidez.

4.6.3. La Temporalidad en la Adaptación.

Con respecto a la temporalidad, se buscó articular la fábula original de Herra (1999) con el nuevo libreto. Para esta tarea, se decidió cuáles de los acontecimientos y capítulos incluir en el libreto de teatro musical. La novela original tiene 53 capítulos y estos capítulos se dividen en tres grandes hilos de historias:

- Capítulos que desarrollan la historia de Orellabac: 2, 3, 5, 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 20, 21, 23, 25, 27, 29, 31, 33, 35, 37, 39, 41, 43, 44, 46, 48, 50, 52.
- Capítulos que desarrollan la historia de Tremolán: 1, 4, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, 22, 24, 26, 28, 32, 34, 36, 38, 40, 42, 45, 47, 49, 51.
- Capítulos que desarrollan la historia de Baltasar y el niño: 30 y 53.

Se parte de que la temporalidad permite a la persona dramaturga manipular los episodios del texto original en una nueva dramaturgia. Este libreto de teatro musical utiliza algunos capítulos de acuerdo con el orden que el autor propone y otros no, también se utiliza información que el autor propone en los capítulos, otra se transforma o se mezcla. Los capítulos que no se utilizaron para la adaptación son los capítulos: 7, 8, 11, 17, 18, 20, 22, 25, 28, 32, 34, 33, 38, 42, 43, 47, 49. La temporalidad del libreto quedó organizada de la siguiente manera.

Tabla 4

Selección de Capítulos Utilizados para la Adaptación

Escena (s)	Capítulos utilizados	Canción (es) y tipo
I ACTO		
1 y 2	30	Vamos a crear historias (obertura). El cofre (situación).
3	1 y 2	El muñeco perfecto (dúo, expositor).
4	3 y 4	¡Del miserable salvanos! (productor). El premio (personaje/situación).
5	5 y 6	Yo soy Mimbo (personaje). Acayú soy (situación).
6	6	Continuación Acayú soy (situación).
7	10	Los piratas de Zatar (personaje).
8	12	Es hermosa (frase corta) .
9	14	Escuchá mi canto (personaje).

		Te maldigo (resultor).
10	16	Vení a mi barca (situación).
11	N/A	Si yo fuese un hombre (personaje).
II ACTO		
12	21	La muerte corre hacia Tava Catú (situación).
13	N/A	Pronto todo cambiará (dúo).
14	27, 29	De nuevo solo (personaje).
15	23	Danza del Genio (coreografía).
16	31 y 35	Fiesta en Tava Catú (productor).
17	37, 41 y 44	Orellabac llega a la Ciudad del Palacio Gris (situación).
18	N/A	El destino inicial (dúo).
19	46, 51 y 52	El libro, el libro (resolución) No harán nada (continuación, resolución). La muerte de Orellabac (reprise).
20	N/A	El otro final (finale).

Los capítulos pertenecen a la novela Viaje al Reino de los Deseos, Herra (1999)

4.6.4. *Análisis y Selección de Personajes*

Dentro de la novela aparecen muchos personajes secundarios, que no aportan a la acción dramática, sino que son habitantes de los mundos de fantasía de Orellabac, o personajes de paso que no adquieren mucha relevancia en el transcurrir de la historia de Orellabac y Tremolán. Por esta razón se descartaron algunos personajes, aplicando el concepto de *jerarquía dramática*.

El narrador o narradora omnisciente. El narrador está presente en la mayoría de capítulos de la novela, presencia todo y sabe todo, es omnisciente. La información que brinda, se tomó en cuenta para la construcción de los diálogos. Además, algunos capítulos son narrados en primera persona, por lo tanto, son una especie de monólogo que revela información importante sobre el personaje.

Orellabac. Orellabac por su parte es un caballero, y se describe a sí mismo en primera persona en el capítulo número de dos de la novela. Es un autómata que imita a los hombres, un muñeco hecho de hierro y cables eléctricos. Es muy obediente a su creador: Maese Pedro, quien le enseñó cómo imitar a la humanidad. Orellabac, además, tiene algo que lo diferencia de los hombres, no siente absolutamente nada ni gozo, ni tristeza.

A lo largo de la novela, el personaje de Orellabac se enfrenta a diversos retos que le son impuestos. Durante su viaje demuestra que es un ser valiente, ya que no siente miedo. Salva la ciudad limítrofe de los sembos, libera al genio de un hechizo, está destinado a salvar a DulceLuz. Muchas personas necesitan de su ayuda, y él acude a ayudar.

También destaca que él no eligió ser un héroe y ayudar, sino que todo le pasa porque su destino es un “castigo”. La JovenVieja lo reprograma a Orellabac para buscar el Libro de los

Deseos y una espada, los piratas lo también lo destinan a buscar un anillo de once capas a todo esto, él obedece. Esos son sus objetivos a lo largo de la historia.

En un desdoblamiento, Orellabac comienza a cuestionarse por qué obedece todo lo que le piden, y comienza a sentir gradualmente, algo contradictorio pues se supone que es una máquina. Finalmente, es atacado por las Bestias Caza Hierro, es ahí cuando Orellabac se da cuenta de que él es Tremolán, y que creyó que era autómata.

Tremolán. Tremolán y Orellabac son el mismo personaje, son los protagonistas de la historia. Ambos son uno mismo, por una parte, Tremolán emprende una búsqueda por las calles de Uruq, sin saber exactamente qué es lo que busca y por otra parte Orellabac emprende la búsqueda del Libro de los Deseos para la cual fue programado.

Sobre Tremolán tenemos poca información, se dice que escribe una historia, trabaja en el teatro de Maese Pedro y que emprende la búsqueda de “algo”; ese sería su objetivo principal. En muchas ocasiones Tremolán se cuestiona esa búsqueda y además evidencia su soledad, Tremolán utiliza dos trajes durante su búsqueda, uno de payaso y otro de mago. Durante su búsqueda se topa con diversos personajes entre ellos: actores, mujeres desnudas, borrachos. El viaje de Tremolán finaliza cuando se da cuenta de que lo que anda buscando es su memoria.

El gran objetivo de Tremolán es buscar algo que necesita (su memoria). Al inicio de la novela, su objetivo es escribir una historia, ese objetivo se abandona más adelante.

El niño. El niño es un personaje que narra en primera persona sus aventuras en la compraventa de un señor llamado Baltasar y de cómo entro al lugar secreto. Es un niño muy curioso y le encanta leer revistas de historietas y libros. Para esta adaptación el niño se llama Rafa, el nombre surge como un homenaje al autor, además, este personaje le habla directamente al lector,

sobre el recuerdo de este cofre, y este cuarto, en el capítulo 30, esto me generó la sensación de que esta historia puede ser parte de un recuerdo de su infancia (aunque puede ser una percepción subjetiva).

Para poder alquilar revistas para leer, el niño trabaja llevando bolsas de verduras a las señoras de una ciudad llamada Alaj. El niño desea entrar a un cuarto secreto en la compra venta. Al niño no le gusta la escuela; y solamente obtiene buenas calificaciones en dibujo.

Baltasar. Baltasar es el viejo dueño de una compra y venta, llena de todo tipo de cosas. Las características de este personaje son vistas a través de los ojos del niño, pues es él quien lo describe en todo momento. Baltasar siempre está rodeado de un aura fantástica y habla con un tono que el niño describe como el tono de “los libros de misterio”.

Una vez que el niño logra entrar al lugar secreto, Baltasar aparece con barbas blancas y un batón celeste adornado con estrellas. Abren el cofre y comienzan a leer el Libro de los Deseos.

La Joven Vieja. Físicamente, se dice que es un personaje invisible cuando se da vuelta, y solamente puede vérselo de frente. Escribe en una máquina y le da un anuncio muy importante a Orellabac, le anuncia su destino y todo lo que va a acontecer durante su historia y su viaje.

Mimbo. Mimbo es quién auxilia a los que necesitan auxilio, es un personaje con la capacidad de mutar en distintas formas. Durante el viaje de Orellabac aparece en forma de perro, pájaro azul, flor, pétalo blanco, ángel, niño, mariposa, caballo, entre otros.

Mimbo sabe lo que Orellabac quiere (encontrar el libro) y le ofrece ayuda, sin embargo, éste la rechaza. Mimbo persiste y durante la historia aconseja y ayuda a Orellabac cuando éste está perdido, también lo acompaña durante su camino y le ayuda a llevar la lámpara a la ciudad de los

sembos. En su última aparición, le habla a Orellabac desde una pompa de jabón y le anuncia que ya no existe, que debe sacarlo de la imaginación cuando ya no lo necesite.

Laquelee. Laquelee, es una vieja misteriosa que lee y escribe la historia de Orellabac hasta que llega al patio del trono, donde ellas se encuentran. Sin ese libro Orellabac no existiría, todas sus ficciones se hacen realidad. Laquelee además es Nodriza de DulceLuz.

DulceLuz. DulceLuz es la hijastra de ImagoRex. Los magos le anunciaron a ImagoRex que DulceLuz sería la causa de su ruina y por esta razón, la mantiene cautiva dentro de una pirámide donde DulceLuz pasa delirando y sufriendo.

Imago Rex. Imago Rex es el personaje antagónico de la historia sin embargo aparece hasta los últimos capítulos de la historia. Es un rey tirano y poderoso, quien reina sobre el Reino de los Deseos (La ciudad del Palacio Gris), sobre los gobernantes y sobre los súbditos. Mantiene cautiva a DulceLuz y es protegido por unos tigres de plata llamados los CazaHierro,

Imago Rex es dueño de la Torre de la Biblioteca donde está el Libro de los Deseos, pero prohibió la entrada. Él tampoco ha podido encontrar el Libro, pero lo desea; lo ha intentado encontrar enviando a otros a buscarlo, vigila a Orellabac durante todo el viaje.

Kunko y Kunka. Son los dos sembos, esposo y esposa, habitantes de Tava-Catú. Decrépitos, altos y flacos, con ojillos saltones y boca puntiaguda. Hablan interrumpiéndose el uno al otro, completándose las frases, están muy tristes porque su ciudad está en peligro.

De acuerdo con los sembos, Orellabac ha llegado justo a tiempo para ayudarles a salvar Tava-Catú del reino de Tenebrante. Kunko confía en que Orellabac lo logrará, mientras que Kunka duda y piensa que es muy cobarde para la hazaña.

Kunko dice ser un gran orfebre y le fabrica a Orellabac el anillo para volverse invisible.

Acayú. Acayú es quien ayuda a Orellabac a salir de Daduic y llegar hasta Zatar, es el pájaro de la dicha. Más adelante aparece cerca del encierro de DulceLuz como parte de una visión de Orellabac, pero solo tiene acción en el capítulo 6, donde ocurre su nacimiento y en el capítulo 7 donde ayuda a Orellabac.

Otros personajes. Existen algunos personajes que acompañan el viaje de Orellabac, pero aparecen de manera breve en la historia, son personajes transitorios y no requieren de un análisis profundo. Para la adaptación se tomó en cuenta las características presentes en la novela. Entre ellos están: el Barquero, los Piratas de Zatar, las Bestias Caza Hierro, la Doncella del Olvido, actores, esfinges, habitantes de las ciudades y mundos que Orellabac visita. Todos los personajes que pertenecen a los espacios que no se utilizaron para la adaptación, no fueron utilizados.

4.6.5. *Recursos Discursivos de la Novela*

Con respecto al discurso, Herra expone la historia en un orden no cronológico. Un ejemplo de ello es que la historia de Orellabac y Tremolán, inicia en el capítulo uno, sin embargo, la historia del niño que escucha la historia acerca de Tremolán y Orellabac se desarrolla en el capítulo treinta y así sucesivamente; esas líneas de información se presentan de manera intercalada en toda la novela.

La historia de Orellabac se desarrolla en mundos fantásticos muy distanciados de la realidad y todos los capítulos son presentados con un narrador omnisciente, es decir, que sabe y observa todo. El personaje de Orellabac tiene varios monólogos; en uno de ellos describe cómo fue creado por Maese Pedro y cómo juntos recorrían ciudades. Sin embargo, la mayoría de los capítulos son descritos en tercera persona por el narrador. Algunas veces este narrador sabe y

describe todo lo que Orellabac ve, y piensa, además de brindar información acerca de los mundos por los cuáles Orellabac transita en la búsqueda del Libro de los deseos.

La historia de Tremolán se narra desde la tercera persona, y es mucho más brevemente descrita que la de Orellabac. Para el libreto, durante su búsqueda Tremolán se topa con diversos personajes y situaciones muy pasajeras. Los capítulos de la novela acerca de Tremolán rara vez superan los dos renglones de texto, no son contados en orden cronológico y su historia se desarrolla de manera paralela con la de Orellabac. Esta característica se mantiene para el libreto.

En cuanto a los diálogos entre personajes, el texto original posee algunos momentos en los que los Kunko y Kunka interactúan directamente y que se tomaron en cuenta para la construcción de los textos y canciones del libreto de teatro musical. Un ejemplo de ello es la escena once, esta escena está construida a partir de la característica que nos brinda el autor: los sembos (Kunko y Kunka) son esposos y se interrumpen constantemente, por lo tanto, durante esta canción, cada uno termina la frase del otro.

La información de quien narra, también fue utilizada para las canciones. Un ejemplo de ello se da el capítulo 10, en el que Orellabac se topa con los piratas y narra: “Iba a decirles que buscaba un libro y que las piedras no me interesaban, pero otra vez me detuvo el consejo de Acayú, el Pájaro de la Dicha, y me guardé mis palabras bien guardadas porque no debía hablar mientras estuviese allí”. (Herra, 1999, p. 12). En la canción “Los piratas de Zatar”, en lugar de utilizar esta información literalmente y escribir un verso donde Orellabac narrara cuando recordó el consejo de Acayú, se recurre concretamente al verso de la canción “Acayú soy”.

4.6.6. Verosimilitud en la Adaptación

Esta adaptación se rige bajo criterios de verosimilitud que pertenecen al estilo de teatro musical. Como parte de las características del estilo, se estableció que los personajes cantan y bailan; además, el lenguaje de las canciones tiene libertades que un texto hablado no. Por lo tanto, en este libreto, la música permite el desarrollo de la acción y de la historia.

El desarrollo de la acción dramática de cualquier libreto de teatro musical, se puede sintetizar en pocas palabras. De manera que, si en la novela el personaje nos describe absolutamente todo lo que siente y ve en cinco páginas del libro, en el libreto el personaje puede resumir esto, en unos cuantos minutos de canción. Los minutos de una canción deben ser utilizados cautelosamente para brindar toda la información que permita el desarrollo la historia y de los personajes. El detalle de la función de cada canción dentro de la adaptación, será desarrollado ampliamente más adelante.

Por otra parte, el Gran Libro Azul (el Libro de los Deseos) es un elemento simbólico de la adaptación. Todo lo que Rafa dibuja o lee en este libro, ocurre en la realidad del libreto, por lo que aparece en diversas ocasiones y debe tener un viaje al igual que los personajes.

4.7. Realización del Libreto

Esta investigación contempla únicamente el área de la escritura, pero el libreto también debería ser representable, por esta razón, se buscó que la historia tuviera un ordenamiento temporal distinto al de la novela. Además, en todos los capítulos se detallan las características de la personalidad de los personajes, estas características muchas veces no se dicen en la adaptación, sin

embargo, se tomaron en cuenta para la construcción de los diálogos y el modo en el que se comunican los personajes entre sí.

Los espacios y personajes elegidos para el libreto son los que poseen mayor relevancia con respecto al conflicto principal. Se buscó representar el mundo fantástico propuesto por Herra, pero no de manera literal; ya que esta no es una obra realista por lo que no se necesita que para cada cambio de espacio cambie de escenografía. El libreto se desarrolla en tiempo presente y la utilización del ensamble para la construcción de los mundos es imprescindible.

Con respecto al desarrollo de la acción dramática, en cada escena se tomaron los momentos claves de conflicto o información relevante del capítulo y, lo descriptivo de los espacios se utilizó para agregar sugerencias de elementos como luz y escenografía. Una vez analizados los episodios, los acontecimientos, y los conceptos de temporalidad, espacialidad, personajes, discurso y figuratividad presentes en la novela, el libreto se dividió en diecinueve escenas, y veinticinco canciones. La adaptación de la novela, se buscó potenciar las características teatrales que posee el texto original y también transformar aquellas partes de la historia que poseen menos acción y conflicto.

4.7.1. Decisiones en el proceso de adaptación

A pesar de que Broadway es la cuna del teatro musical, me parecía relevante conocer procesos creativos de libretos originalmente escritos en español, sin embargo, no encontré fuentes bibliográficas que teorizaran al respecto. Por esta razón, utilizo las propuestas desarrolladas en el capítulo cuatro de esta investigación que tienen influencia del movimiento del teatro musical de Estados Unidos. Sumado a esto, como un ejercicio personal, recurrí a la lectura de libretos de teatro musical de Broadway.

Además, tuve acceso a dos libretos de estilo musical costarricenses: *La Bandada, musical urgente para tiempos convulsos* (2018), y *Ópera: La Ruta de su Evasión* (2015), ambos libretos son autoría de Roxana Ávila y Carlos Castro (la música fue compuesta por Castro). En el 2019, fui actriz de *La Bandada, musical urgente para tiempos convulsos* y ser parte de este proceso me permitió observar y comprender la voz del teatro musical en Costa Rica; esta experiencia actoral permeó el proceso de escritura del libreto. También, leer el libreto de *Ópera: La Ruta de su Evasión* y observar el espectáculo grabado, me posicionaron como dramaturga desde un lugar más cercano a mi realidad como artista costarricense.

Mi formación como cantante y música, sin duda, estimuló la construcción de las canciones. En muchos momentos durante el proceso de escritura me fue inevitable poner un metrónomo, cantar e imaginar las posibles melodías que surgían con las canciones, o con lo que se me dificultaba más escribir. Este proceso mental de cantar-escribir, estuvo presente durante el proceso creativo y generó muchas ideas que se convirtieron en canción. Sin embargo, estas melodías son solamente una herramienta, una persona compositora puede establecer un lenguaje musical complemente distinto para mi libreto.

Como un deseo personal quise adaptar una novela costarricense. En Costa Rica hay muchas y muy buenas historias por lo que me parecía importante hacer honor nuestra literatura, por esta razón decido utilizar la novela de Herra. Durante el proceso de adaptación, tuve momentos de claridad en los que la novela y el libreto dialogaban de manera integral. Sin embargo, al ser lenguajes con características muy particulares, hubo etapas donde simplemente me sentía limitada y con miedo de “irrespetar” al autor y su obra. La narrativa de Herra en esta novela, es metafórica y descriptiva al detalle, sin embargo, encontraba “huecos” donde no sabía qué hacer para que los

capítulos fueran “teatralizables” o “cantables”. Esto me llevó a preguntarme ¿Qué aporte puedo hacer yo, como autora, para que este libreto funcione teatralmente?

Una vez superado el proceso de análisis propuesto por Sanchis, me encuentro con una novela que posee un manejo complejo de las salidas y entradas de personajes. Así como cambios súbitos de espacio-tiempo, que funcionan en la narrativa, pero no necesariamente en el teatro. Esta característica atravesó todo el proceso de adaptación. Por esta razón, decido escribir un libreto que no se apega completamente a esas particularidades de la novela de Herra.

Fue contradictorio, dentro de la multiplicidad de personajes y espacios que la novela propone, elegir cuáles eran los que lograban contar la historia de manera concreta, y cuáles eran imprescindibles para la adaptación. Por esta razón, muchos personajes y espacios se transformaron o no fueron tomados en cuenta para la adaptación. Además, como apoyo a la figuratividad o verosimilitud, el ensamble acciona y reacciona conforme a las leyes o características de cada mundo. La idea principal fue proponer un libreto que mantuviera la esencia de la novela original, pero no escribir una copia textual.

En la historia original, algunos personajes secundarios aparecen y desaparecen gracias a situaciones fantásticas u objetos que tienen algún poder mágico especial. Para el libreto decidí darles características y objetivos que propiciaran la acción. Un ejemplo de ello es el personaje de Rafa, que aparece únicamente en dos capítulos de la novela. Trasladar la esencia de lo “mágico o fantástico” al teatro, me llevó a proponer el gran Libro Azul y la utilización de proyecciones. Rafa, puede dibujar en el gran Libro Azul lo que ocurre en escena o modificarlo.

El Libro Azul, es una decisión de dramaturgia, que permite cierto grado de arbitrariedad en cuanto a las entradas y salidas de personajes o el cambio de una situación a otra. La mayoría de

las decisiones las toma un niño, si algo no le agrada, lo puede modificar. Su gusto por dibujar y leer, determinan que puede crear mundos o personajes fantásticos que se le ocurren en el momento.

Por otra parte, en la novela, Baltasar es un hombre viejo, con un “aura misteriosa”, que tiene acceso al Reino de los Deseos y aparece vestido como un mago. Para la adaptación mantuve algunas de esas características, pero le otorgué un “aura” más cotidiana y de complicidad con Rafa. Lo cotidiano permite que se desarrolle una relación más cercana con Rafa, y que la comunicación entre ambos personajes sea más directa y concisa. En el libreto Baltasar alienta a Rafa a crear, sus acciones y objetivos son un vehículo para que la historia se desarrolle.

La Doncella del Olvido, es una mujer seductora que fascina a los hombres en el Jardín del Olvido. Para que este personaje tuviera sentido en la adaptación, le agregué el canto como herramienta para cumplir sus objetivos, su canto fascina a los hombres. Mi apreciación subjetiva, es que este personaje se alimenta de la energía de los otros y por eso la construí desde la propuesta de la novela, pero también le agregué textos y otros matices que no tiene la novela.

En el capítulo 16 el Barquero se lleva a Orellabac a la barca, y éste accede a subirse; lo encadena y navegan por el mar. En la adaptación, el Barquero tiene que convencer a Orellabac para que lo acompañe a su barca y así robarle la armadura. Es decir, se evita que Orellabac acceda tan rápidamente a subir a la barca, lo que genera acción y objetivos más concretos para el Barquero.

En la novela DulceLuz aparece desnuda, es seductora, espera ser salvada por Orellabac, y le pide que enfrente a Imago para salvarla. En la adaptación, DulceLuz es una guerrera, también busca el Libro de los Deseos para salir de su cautiverio y liberar a los ciudadanos de Ciudad del Palacio Gris de la tiranía de Imago. Por esta razón, emprende la búsqueda del Libro junto con

Orellabac. Mi objetivo con este personaje siempre fue que tuviera mayor protagonismo y que representara un espíritu guerrero, no el de una doncella que espera ser salvada.

Algunos personajes conservan las características presentes en la novela. Entre ellos, Acayú, Mimbo, La Joven Vieja, Los Piratas, Kunko y Kunka, El Genio, Laquelee, Imago y La niña. Las canciones y textos de estos personajes incluyen metáforas o características de la historia original. No fue necesario hacer mayores cambios en sus objetivos ya que funcionaban para el desarrollo del libreto.

El proceso de construcción de Orellabac fue similar ya que conserva muchas de las características originales de la novela. Al ser uno de los personajes principales, el autor brinda mucha información valiosa que se potenció en el libreto. El objetivo de Orellabac se establece con su reprogramación, debe buscar el Libro de los Deseos. Todo lo que le ocurre, gira en torno a este objetivo. Además de desarrollar el viaje en búsqueda del Libro, quise potenciar su contradicción, por medio de momentos a solas donde Orellabac canta lo que realmente desea. Un ejemplo de ello es la canción “Si yo fuese un hombre”.

En la novela, la historia de Tremolán se desarrolla en capítulos intercalados con la historia de Orellabac. Estos personajes son uno mismo, ambos emprenden una búsqueda, pero la búsqueda de Tremolán es confusa y representa sus delirios. Para el libreto esta característica se conserva, pero las intervenciones de Tremolán ocurren en diversos espacios del escenario, donde no tiene contacto con nadie que no pertenezca a al mundo llamado Uruq. Las únicas escenas donde estos personajes se relacionan son la 3 y 19. En el libreto algunas de estas intervenciones tienen relación directa con lo que le sucede a Orellabac, sin embargo, estas similitudes no se utilizan siempre, para que no se vuelva un recurso predecible para el espectador.

Parte del proceso de creación fue decidir el orden de las canciones, de acuerdo con el concepto de song spotting. Las canciones que introducen nuevos personajes, se colocaron al inicio de la escena correspondiente. En este acto Orellabac pasa por Daduic, sale de ahí gracias a Mimbo y Acayú, se topa con los Piratas, La Doncella del Olvido, y finalmente con el Barquero. La diferencia radica en que Rafa y Baltasar pueden hacer intromisiones en estas aventuras.

El reprise, fue un gran hallazgo para el proceso de escritura del libreto. Necesitaba una canción que rememorara la relación directa que tienen Orellabac y Tremolán y para esta tarea, el uso del reprise fue imprescindible. Utilice el reprise de “El muñeco perfecto”, solo que la segunda vez aparece en un momento mucho más triste de la historia, pues Orellabac muere. También utilicé el reprise como una herramienta para evocar el recuerdo de Orellabac cuando recuerda el consejo de Acayú.

La acción en el teatro musical fue un factor determinante para las letras de las canciones. En el ejercicio de leer libretos de teatro musical, pude observar que algunos poseen más texto hablado y otros poseen más canciones. Mi interés como dramaturga fue aprovechar la canción como herramienta principal para conducir la acción; mi libreto posee pocos pasajes hablados. Con cada canción, se buscó que el personaje que canta tuviera posibilidades de acción claras y transformara la historia.

4.7.2. Herramientas en la Construcción de las Canciones

Una característica del teatro musical que me resultó útil para estructurar la historia fue dividir el libreto en dos actos, en el primer acto se expone el conflicto y en el segundo acto se

resuelve. Para la construcción de las canciones, utilicé diferentes herramientas que variaron con cada canción, y la función específica que cumplen en el libreto.

En esta sección, detallo el proceso de construcción de las canciones, las herramientas, puntos de partida e inspiraciones a las que recurrí. A pesar de contar con la teoría como respaldo, hubo otras herramientas que facilitaron el proceso de escritura de las letras. Es importante para mí, aclarar que no se pretende predisponer el trabajo de la persona compositora musical con esta documentación; es una sección que esclarece el proceso creativo y responde a las necesidades personales que me surgieron en el camino.

“Obertura: vamos a crear historias”

Para adaptar la escena se tomó el capítulo número 30 de la novela. En este capítulo el narrador es un niño que cuenta cómo transcurre su vida y brinda información acerca de qué le gusta hacer, sus objetivos, deseos y se establecen características de la relación que tiene con Baltasar. Además, describe ampliamente las características de la compra y venta.

Toda esta información la tomé y la potencié en una canción que establece de qué tratará la historia. El libreto transcurre desde el punto de vista de un niño llamado Rafa, que disfruta mucho leer y dibujar en la compra y venta de Baltasar. Lo que Rafa dibuja o imagina, puede ocurrir en escena o en proyecciones, los personajes pueden aparecer, desaparecer y transformarse gracias al Libro Azul.

Las palabras fueron seleccionadas cuidadosamente, este es un momento para conocer a Rafa. Su vocabulario en el libreto es cotidiano, con palabras simples, sin embargo, puede utilizar con poca frecuencia palabras complejas como las que lee en alguna historieta o libro. La idea es que se comunique con palabras como las que utilizaría un niño de 8 a 10 años, los

costarrriqueñismos como “tuanis” (bonito, llamativo) o “chiva” (interesante, bueno), son palabras comunes del lenguaje costarricense y apoyan la noción de que Rafa es poco formal en su manera de comunicarse.

La obertura es una canción muy importante, tiene que enganchar al público, es la canción que establece el tono del musical. En un inicio, la obertura del musical fue el dúo de Rafa con Baltasar “el cofre secreto”, pero, considero que le faltaba potencia y no introducía aspectos importantes del musical. Me interesaba establecer desde el principio: el ensamble y la danza como parte de la acción dramática, la convención de que Rafa puede hacer que aparezcan cosas en escena, y el canto como parte fundamental de la puesta.

Curiosamente, la obertura fue la última canción que escribí. Teniendo la estructura completa del musical, no me sentía satisfecha con el inicio de la obra así que investigué las oberturas de musicales como La Bandada, musical para tiempos convulsos (2019) y The Producers (2005) y Avenue Q (2003), para tener ejemplos de musicales que arrancan con canciones que yo considero son muy potentes.

Así que busqué un tempo de más de 110 PPM (pulsaciones por minuto), empecé a calzar palabras sin embargo no sentía que necesariamente fuese una canción con un tempo (velocidad), estable. Por el contrario, esta es una canción que puede tener variaciones en el tempo incluso cambios en la métrica. La idea es que los versos de Rafa en soledad, sean un preludeo con un carácter distinto a algo más rítmico y alegre (cuando ingresa el ensamble), por esta razón las frases son un poco más cortas y se repiten algunos versos varias veces a manera de coro.

“El cofre secreto”

La segunda canción “El cofre secreto” es una canción de situación que introduce la relación, características y objetivos de Rafa y Baltasar. Lo que busqué fue la cotidianidad en la forma de comunicarse ambos personajes, esto en contraste con la historia de Orellabac y el lenguaje fantástico que viene después en la historia. Rafa le habla a Baltasar en ustedeo, porque lo respeta y es una forma común de tratamiento utilizada en Costa Rica; Baltasar (y todos los demás personajes), hablan en voseo.

Esta es la primera vez que aparece Baltasar en el libreto, y además de introducir este personaje, necesitaba evidenciar la complicidad que tiene con Rafa ya que continuamente Baltasar alienta a Rafa a que dibuje y cree sus propias historias. Parte de la relación también se desarrolla con pequeños pasajes hablados de ambos personajes. Baltasar sabe que el Libro Azul tiene un límite, por eso en esta canción advierte que no hay que jugar con los deseos. Al tratarse de un dúo en el que necesitaba profundizar en la relación de ambos personajes, el uso del ensamble no fue necesario.

Para la escritura de esta canción recurrí a la historia, no utilicé ninguna referencia de musicales. Es una canción que inicia con la relación de los personajes, desarrolla la acción alrededor de abrir el cofre (la puerta de acceso al Reino de los Deseos) y finaliza con la introducción del Libro Azul (que marca el inicio de la historia de Tremolán/Orellabac). Esta canción puede tener un tempo un poco más lento, ya que la obertura es más alegre y rítmica.

“El muñeco perfecto”

En la historia original Tremolán y Orellabac son uno sólo, es decir, Tremolán al perder la cordura cree que es un caballero metálico llamado Orellabac. La canción “El muñeco perfecto”

busca exponer ese conflicto de Tremolán, pero no resolverlo. Además, los dos personajes cantan juntos, de manera que, el espectador conoce las características relevantes de cada personaje y su relación directa. Esta escena y la escena número 19 son las únicas en las que estos dos personajes tienen contacto directo.

Durante toda la obra, la historia de Tremolán se desarrolla paralelo a la de Orellabac, con episodios breves de acción en distintos puntos del teatro. En estas intervenciones, existen relaciones directas con respecto a la búsqueda de Orellabac, sin embargo, no son puntos importantes de conflicto por lo que no requieren de una canción. No tienen un orden lógico ni cronológico, denotan la pérdida de memoria de Tremolán y su búsqueda infructuosa. En caso de que este libreto se musicalizara, una de mis sugerencias sería que estas intervenciones tuvieran una musicalización instrumental con carácter, tonalidades, distinto a lo que se construya para las canciones.

Esta es la primera canción que escribí de todo el musical, y el proceso fue relativamente más sencillo. Para la construcción de esta canción, recurrí a varios estímulos; el principal, sonidos de maquinarias industriales, relojes y sonidos circenses. También, una de las inspiraciones para el carácter o estilo, fue Cvalda, una canción del musical *Dancer in the Dark* (2000). Estos sonidos me llevaron a imaginar la canción con un tempo bastante estable y una musicalidad más fantástica que las canciones anteriores, por esto busqué palabras y frases más rimadas que en las dos canciones anteriores.

“¡Del miserable salvanos!”

Esta canción detalla la primera aventura de Orellabac en Daduic. Para esta escena se trabajó en un número productor, que incluye al ensamble, El Miserable y a Orellabac. En Daduic los

ciudadanos hacen todo al revés, y esto incluye la manera en que se comunican. Por esta razón, se establece que los habitantes de Daduic hablan distinto, modifican el orden de las frases y utilizan palabras extrañas. Esto confunde a Orellabac y finalmente lo lleva a su desgracia.

El coro de Daduic, representa el primer obstáculo y conflicto al que Orellabac se enfrenta para llegar al Libro. La idea inicial con la canción era aprovechar la multitud de voces del coro para hacer armónicos y melodías que se tornen incluso confusas. La presencia de varias voces, me sugería hacer momentos de canon, o ecos, por eso hay palabras y frases que se repiten. Para esta canción no trabajé con un tempo específico.

“El hechizo”

La JovenVieja, una maga que lo programa para buscar el libro y la espada para matar al Dragón. Esta programación/hechizo, es el objetivo principal de Orellabac durante toda la obra. Por esta razón, esta escena requirió de una canción de la JovenVieja, donde detalla los objetivos del viaje de Orellabac; Orellabac al ser máquina le obedece y emprende la búsqueda.

Es una canción corta, cargada de misticismo de este ser extraño de Daduic, al igual que los habitantes, la JovenVieja habla de manera extraña y cambia el orden de las palabras. Sin embargo, para que la reprogramación fuera comprensible, al final de la canción canta los tres pasos que Orellabac debe cumplir de manera muy clara y ordenada.

“Yo soy Mimbo”

En esta escena se introduce a un nuevo personaje: Mimbo. Este personaje fantástico acompaña a Orellabac durante la mayor parte de su camino y le aconseja. Por esta razón se escribió una canción de personaje, que introduce el rol de Mimbo dentro de la historia.

En la novela, Mimbo es un ser que transmuta en otras formas (ave, hoja, mariposa, perro), muchas veces de manera abrupta. Para la adaptación, se propone que transmuta únicamente en una forma para cada escena, no cambia a otras formas durante una misma escena. Así, para una futura puesta en escena, este personaje tendría tiempo para cambiar su vestuario o recurrir a cualquier elemento que represente esa capacidad de transmutar.

Es una canción corta que, además de introducir al personaje de Mimbo, funciona como transición para la canción siguiente. Para esta canción utilicé el metrónomo a una velocidad de 80 PPM porque ser una canción más lenta en contraste con la anterior. Sin embargo, no está pensada como una balada porque no tiene mucho peso emocional para los personajes.

“Acayú soy”

Esta canción es un dúo entre Acayú y Orellabac, introduce al personaje de Acayú, y la siguiente aventura de Orellabac. El pájaro describe y anuncia su función en la historia de Orellabac, le da direcciones por medio de la canción. En la novela, la aparición de Acayú se desarrolla mayoritariamente en el capítulo 6; es un capítulo descriptivo donde se detalla cómo se veía el huevo, cómo fue el nacimiento del polluelo, las características físicas de Acayú, pero en términos general hay poca acción.

La idea principal fue escribir una canción que levantara la energía de Orellabac, quien aún se encuentra confuso por todo lo que le sucedió en Daduic. Durante esta canción no se resuelve un conflicto, al igual que la canción anterior, es un número de situación que funciona como transición y contrasta con el siguiente conflicto de la historia. Pero sí se desarrollan algunos momentos importantes.

Por esta razón, se extrajeron los momentos con más acción e importancia dramática del capítulo, que son el nacimiento y presentación del personaje Acayú, el vuelo que emprenden juntos hacia Zatar, el consejo que Acayú le da a Orellabac y finalmente la despedida. Tomé algunas de las características del personaje y las sintetice en un coro “pegajoso” que rimara; es canción alegre y positiva. Por esta razón utilizo frases en el coro como: *Acayú soy ¡Cuán dichoso soy! Hoy es el día más bello, he nacido. Y vos, reluciente caballero... ¡Sos mi amigo!*

Además, se tomaron algunas de las frases que Acayú le dice a Orellabac en la novela como: “Pero te advierto que debes callar, no hables aquí, no importa lo que te suceda. Y para remontar las aguas y abandonar la isla, te recomiendo no subir al harca del barquero con cara de pez muerto” (Herra, 1999, p. 10). Es muy importante que Orellabac (y el público) recuerden el consejo de no hablar, por esta razón se repite varias veces la palabra en el verso: *Aquí debés callar, sin importar lo que pase: callar, callar*. Finalmente, la despedida es un momento donde coloco Orellabac solo, para que demuestre su lado más humano, no le gustan las despedidas y le duele decirle adiós a Acayú.

“Los piratas de Zatar”

Esta canción siempre tuvo una intención cómica y de aventura, su función es exponer las características de Zatar, así como los objetivos de los piratas. Para la canción se tomaron algunos de los diálogos directos que Orellabac tiene con los piratas en el capítulo 10 de la novela, como cuando lo descubren y le dicen “¿Por qué nos espiabas? ¿Cómo llegaste a Zatar, la isla de las piedras transparentes? ¿Sabías que las piedras de Zatar son las más transparentes del mundo? Tú no ignoras que sirven para darnos poder... ¡En guardia, defiéndete, explicate, suplica o muere!”

(Herra, 1999, p. 12). Estos diálogos se cambiaron a voseo, se agregaron otros más, y se dividieron entre los tres piratas.

En la adaptación, la relación de los piratas está concebida desde lo cómico, existe una Capitana, que es una lideresa severa y la más inteligente del grupo, un Pirata 2, la mano derecha de la capitana y, un Pirata 3 que es torpe y habla de más. La letra de la canción está estructurada para que se creen momentos cómicos de acción entre estos tres personajes, el contraste en la personalidad de cada uno propicia la comicidad. Al cantar una frase cada personaje, la canción tiene un ritmo distinto a las canciones anteriores.

En este capítulo Orellabac narra: “Iba a decirles que buscaba un libro y que las piedras no me interesaban, pero otra vez me detuvo el consejo de Acayú, el Pájaro de la Dicha, y me guardé mis palabras bien guardadas porque no debía hablar mientras estuviese allí” (Herra, 1999, p. 12). En lugar de utilizar esta información para escribir un verso donde Orellabac narre que recordó el consejo de Acayú, se recurre concretamente a repetir el verso de la canción “Acayú soy”, así Orellabac cumple con su objetivo de no hablar.

“Es hermosa”

Este un momento importante de la historia y desata un conflicto importante: Orellabac comete un error, y se supone que las máquinas no cometen errores. Al observar a la Doncella, no puede contenerse y canta, esto provoca que el castillo de cristal se quiebre.

Al principio pensé en que fuese un texto hablado con algún efecto especial de eco muy fuerte. Pero la herramienta del canto, sin duda es mucho más llamativa y por consejo de mi tutora, decidí que fuese una canción. Para esta canción era muy importante reforzar que esto es un error fatal y Orellabac se siente muy culpable de haberlo cometido. Para una futura musicalización,

pensé que esta es una canción en la cual se pueden aprovechar los efectos vocales que produce el canon de los hongos, las voces de los piratas y la voz de Orellabac, la canción está pensada para ser cantada a capela (sin instrumentos acompañando).

“Escuchá mi canto y te maldigo (continuación)”

Con esta canción, se necesitaban exponer las características de la Doncella del Olvido. Ella tiene poderes que “hipnotizan” a los hombres hongo y atrapa a Orellabac. Para la adaptación, la Doncella logra su objetivo a través del canto y se refuerza la idea de que Orellabac no es una máquina porque sucumbe ante ella; es decir, responde a la seducción y no debería.

El personaje de la Doncella, se muestra al inicio amable y complaciente, sin embargo, cuando no se hace lo que ella quiere, es furiosa y ofensiva. Esta característica no está presente en la novela, pero aporta a la acción y le da matices distintos al personaje. Cuando escribía la canción, tuve la sensación de que era una especie sirena, es un personaje que podría interpretarlo una cantante con un registro vocal agudo como una soprano.

“Vení a mi barca”

Esta es la última aventura del primer acto. La letra de esta canción, fue escrita desde la historia, no desde algún estímulo sonoro o musical en específico. Tal como lo advierte Acayú, el Barquero es un personaje malvado. Para la adaptación decidí establecer que es una especie de chatarrero, codicioso por los metales. Esta particularidad se le otorga para generar acciones, conflicto y objetivos hacia algo más claro.

El Barquero y Orellabac se luchan y gracias a la concha que Mimbo le había dado, Orellabac sale librado de esta escena. La concha es un elemento mágico del cual dudé muchísimo, es parte de la historia original, gracias a la concha el Barquero palidece de ira, le sangran los ojos,

se trastorna por completo y desaparece, además, de la concha aparece el personaje de una mujer que yo no utilizo en mi adaptación. Me cuestionaba el cómo solucionar ese elemento y ese momento, escénicamente hablando. Sin embargo, es una de las transiciones que representan un reto para una futura puesta en escena, y decidí mantenerlo.

Al finalizar esta escena, Rafa y Baltasar tienen una pequeña intervención hablada donde Rafa asegura que él no causó todo este conflicto. Baltasar le explica que no siempre va a poder cambiar el curso de la historia de Orellabac, ya que tiene un fin establecido. Este detalle es muy importante de aclarar durante la escena, ya que en el segundo acto se concreta la historia de Orellabac.

“Si yo fuera un hombre”

Durante la novela, Orellabac tiene pocos momentos en los que comunica lo que le aflige, pues se supone que es una máquina, no siente y solamente obedece órdenes o consejos de los demás personajes. Muchas veces es la figura del narrador quien expone lo que Orellabac podría sentir, y no él mismo.

Por esta razón, esta es una canción de personaje en la que Orellabac tiene voz y expone su subtexto. En este punto del viaje, Orellabac está cansado de obedecer y de que sucedan cosas que él no quiere, en el fondo desea ser un hombre y no una máquina. Sin duda la pensé como una balada, es una canción más lenta, poética y melancólica. Durante la escritura, fue inevitable pensar en grandes solos de musicales como: *I'd give my life for you* de *Miss Saigon* (1989) y *On my own* de *Les Misérables* (1985).

Se eligió esta canción para cerrar el primer acto, para establecer empatía con el espectador, y generar las inquietudes sobre lo que viene después en la historia. Esta escena también funciona

como una especie de pausa, ya que Orellabac se ha topado con diversos mundos y personajes, pero no ha tenido un momento en soledad. Además, se introduce que Orellabac puede dudar, y desdoblarse, estas características “humanas” se profundizan durante todo el segundo acto. Las canciones anteriores son más rítmicas y mezclan ritmos un poco más rápidos, esta balada me pareció un momento muy potente del personaje para cerrar el primer acto.

Para esta canción utilicé información del capítulo 8, en el que Orellabac se cuestiona lo que le pasaría si fuese humano y dice entre otras cosas “Caminé lentamente. El crepúsculo dorado bañaba la línea del mar, no muy lejos. Me detuve por largo tiempo a contemplar los cambios de luz. Pensé: si tuviese sensaciones como los hombres estaría triste y sin fuerzas, pero no siento nada” (Herra, 1999, p. 11). Este pequeño párrafo fue el detonante para esta canción.

Al final de la escena, Tremolán acciona con llanto, expresa lo que realmente siente como ser humano. Como cierre del primer acto, decido colocar un solo de Orellabac, quien, por primera vez, expone sus deseos.

“La muerte corre hacia Tava Catú”

Para el segundo acto, el orden varía con respecto a la novela. Al inicio de esta escena aparece brevemente Tremolán quien continúa con su búsqueda, en una especie de feria donde estallan fuegos artificiales. También se retoma que el niño dibuja en el Libro Azul. Estas dos intervenciones de acción sin texto, me parecieron una excelente herramienta para recapitular lo que se venía desarrollando.

Esta es una canción muy rítmica que busca retomar la atención del público, por esto se coloca al inicio del acto. El nombre de la ciudad me remitió a sonidos de percusión, gracias a esa sonoridad “Tava Catú” escribí la canción pensando en sonidos de tambores, percusión corporal y

hasta beat box. También hubo otras fuentes de inspiración como la canción Be Prepared, del Rey León (1994). Por su temática, no busqué que fuera una canción de carácter alegre, sino que tuviera un tempo más rápido que la canción anterior.

Los personajes Kunko y Kunka tienen bastantes diálogos en la novela, estos brindaron información muy importante en cuanto a la relación y la manera en que se comunican. Una característica de la novela es que los personajes se interrumpen en cada frase, esto me pareció muy “teatral” y decidí utilizarlo en mi libreto, por esto la canción tiene una estructura particular. Por ejemplo, dicen “Se aproxima la hora del reino de las Sombras. Es horrible, horrible, dos veces, tres veces, mil veces horrible” (Herra, 1999, p. 24) Estos son textos que decido conservar para la canción, pero, los personajes ni siquiera permiten que el otro termine una frase, se interrumpen y completan la frase del otro, lo que crea una dinámica distinta a otros personajes del libreto.

Es un número de situación o expositor: al inicio de la canción Kunko y Kunka piden ayuda a Orellabac, le exponen su conflicto e introducen los últimos pasos que Orellabac debe seguir para llegar al Libro de los Deseos y finalmente Orellabac accede a ayudarles. En este punto del libreto, me parecía muy importante ir aclarando que el viaje de Orellabac hacia el Libro ya tiene un norte más claro.

“Pronto todo cambiará”

“La muerte corre a Tava Catú” y “Fiesta en Tava Catú” son dos canciones que escribí en contraste con la anterior, muestran un antes y un después de lo que sucede en la Ciudad, pero definitivamente no podían colocarse seguidas, necesitaban una transición en el libreto. Por esta razón coloqué aquí “Pronto todo cambiará”, que además introduce a dos personajes importantes.

Esto permitió desarrollar otras situaciones, y dar mayor espacio al viaje de Orellabac hacia el Genio.

Esta canción al igual que la Obertura, fue de las últimas que escribí, en este punto del libreto, no tenía nada concreto para desarrollar en cuanto a la historia. No quería llevar a Orellabac a otra situación fantástica, para no sobrecargar la historia con este recurso y por supuesto, no podía llevarlo con el Genio de inmediato, entonces decido introducir a DulceLuz y Laquelee con un dúo.

En la novela no se desarrolla mucha interacción directa entre estos dos personajes, en el capítulo 39, DulceLuz narra en primera persona su historia y describe a su nodriza Laquelee. Entonces, este momento a solas funciona para darle voz a este dúo de mujeres, y desarrollar su relación. Laquelee es una mujer sabia y predice que Orellabac va a llegar pronto a salvar a DulceLuz; estas características se mantienen con respecto a la novela.

En este número, DulceLuz está desesperada por salir libre, Laquelee trata de animarla y le recuerda que pronto las cosas van a cambiar. Es un momento de sensibilidad, donde se profundiza en la relación que tienen estas dos mujeres y sus conflictos, está concebida como una balada.

“De nuevo solo”

La canción “De nuevo solo”, es un pequeño número de personaje con el cual se busca profundizar en la desesperación de Orellabac. Es una canción corta en la que utilicé un tempo de 85-90 PPM aproximadamente, no pensé en un ritmo muy lento porque el dúo anterior es bastante dramático. Esta canción funciona como un momento de desahogo para Orellabac, se le ve con una actitud distinta, está enojado y frustrado de vagar sin saber por qué.

Esta es la última aparición en la que Mimbo ayuda a Orellabac, en esta escena él logra que Orellabac desee, lo que determina un momento clave en el viaje de Orellabac. A partir de esta

escena y gracias a Mimbo, Orellabac reconoce su capacidad para desear y trasladarse a nuevos mundos. Este descubrimiento, provoca un cambio de actitud en Orellabac y lo lleva a conquistar una victoria.

“Coreografía: el Genio”

La escena 15 es una escena corporal con música que detalla cómo Orellabac consigue la lámpara que ayudará a los sembos. Parte de la exploración en este proceso creativo fue observar coreografías de musicales, también recapitular sobre mi experiencia como actriz en procesos creativos y en cursos de la Escuela de Artes Dramáticas donde exploré la danza.

La coreografía al igual que la música, es una herramienta muy valiosa y debe ser concreta. Se propone una coreografía con el ensamble ya que la canción “La muerte corre hacia Tava Catú” brinda toda la información que debemos conocer sobre la nueva hazaña de Orellabac. Esta escena no representa un momento trascendental de conflicto en la historia, por lo que no hubo necesidad de que los personajes canten una canción o hablen, además el lenguaje corporal agrega dinamismo al libreto y sintetiza lo que se necesita saber para que la historia continúe.

Como dramaturga me parecía necesario describir en las acotaciones los momentos claves de acción por los que pasa la coreografía, esto para que en un futuro las personas encargadas de la música y la coreografía, tengan más clara la escena, y utilicen las acciones como herramienta para su creación.

“Fiesta en Tava Catú”

“Fiesta en Tava Catú” es un número productor, la historia está llegando a su final por lo que se expone una última prueba para Orellabac. Durante esta escena se muestran gradualmente los sentimientos de Orellabac, por esto hay despedidas importantes. Al igual que con la despedida

de Acayú, al despedirse de los sembos y Mimbo, Orellabac muestra tristeza y cuestiona sus sentimientos.

En el capítulo 21, el narrador dice sobre Tava Catú que “Era. Había sido. Tal vez fue la ciudad de la alegría. Pero ya comenzaba a no serlo” (Herra, 1999, p. 23). Esa alegría es devuelta con la lámpara que Orellabac consigue y por esto, propongo una canción de celebración; Orellabac debe mostrarse un poco “feliz” de su victoria, aunque trate de disimularlo. También es un momento idóneo del libreto para levantar la energía, ya que anteriormente hay dos canciones relativamente lentas que podrían hacer que el ritmo de la obra caiga.

Al igual que “La muerte corre hacia Tava Catú”, esta canción la escribí pensando en sonidos de percusiones, bailes y gozo. Hay grandes detonantes para la letra de esta canción, el principal es el de desarrollar un momento de felicidad en el viaje del personaje principal, que ya ha pasado por momentos difíciles y, por otra parte, la necesidad de crear una canción que transmita una energía positiva y esperanzadora.

“Orellabac llega a la Ciudad del Palacio Gris”

Esta es una canción de situación en la que Orellabac se encuentra con Laquelee y DulceLuz quienes le informan las últimas direcciones para llegar al Libro. En este momento de la historia Orellabac tiene una actitud distinta y necesitaba que la letra demostrara su capacidad de decisión; esta característica refuerza que él no es una máquina, ya que no obedece los mandatos de Imago el Rey tirano.

En la canción se introducen las características de Imago, así como la manera de comunicarse con los demás, se refuerza su personalidad de dictador y Orellabac comprende que Imago es un tirano, el personaje malvado que solo piensa en sus intereses.

Esta canción es de las más extensas, busqué trabajar los contrastes entre cada personaje y sección para que la longitud de la canción no afectara el ritmo de la obra. Es la primera vez que vemos a Imago, entonces traté de darle mayor protagonismo con respecto a DulceLuz y Laquelee, que ya tienen una canción juntas. La entrada de Imago es abrupta adrede, él puede pasarle por encima a quien sea y esta entrada lo refuerza. Además, él vigila todo lo que sucede y sabe que es un buen momento para enviar a Orellabac y a DulceLuz a buscar el Libro, porque él conoce la verdad.

En este punto, la historia de Orellabac está casi concluyendo. DulceLuz y Laquelee, informan a Orellabac algunos detalles importantes que Orellabac debe saber y emprenden la búsqueda del Libro. La relación de Orellabac con estas dos mujeres es distinta de la novela, en el libreto ellas esperan a Orellabac para encontrar el Libro entre los tres.

“El destino inicial”

En esta escena se devuelve la historia a la convención de que Rafa dibuja, pero, a partir de esta escena, no puede cambiar el destino de la historia porque Orellabac debe llegar a su destino inicial por sí solo. Es una escena corta que funciona como transición para que los personajes DulceLuz, Laquelee y Orellabac se movilizan hacia la Biblioteca donde está el Libro de los Deseos.

Para la construcción de esta canción, utilicé el metrónomo a 60 PPM, no pensé en que fuera una balada demasiado lenta, pero sí con un ritmo un poco más pausado en contraste con la canción anterior. Decidí que fuera en este ritmo un poco más lento, pues Baltasar debe “explicarle” a Rafa por qué el destino no se puede cambiar, es una enseñanza que no se puede tomar a la ligera y requiere de un lenguaje pausado que permita comunicarle pacientemente a Rafa algo que es difícil

de comprender. Hubo algunas canciones específicas (dúos) que escuché como referencia para la construcción de esta canción: For Good, de Wicked (2012), Worlds Apart de Big River (1985), No More de Into the Woods (2010). Son canciones que protagonizan dos personajes, y que me dieron una idea de cómo construir la estructura de “El destino inicial”.

“El libro, el libro”

En la adaptación, hay dos personajes que conocen la verdad sobre el Libro de los Deseos: Imago quien envía a DulceLuz y Orellabac a la biblioteca con malas intenciones y Laquelee, quien los guía para que decidan qué hacer con la verdad. La resolución de la historia se da a través de “El libro, el libro” una canción que involucra al elenco y un nuevo personaje: La Niña. Ella, con el Libro Azul en la mano, le explica a Orellabac todo lo que debe saber del libro y concluye el conflicto de Orellabac.

Esta canción la escribí pensando en un carácter misterioso y de suspenso en la historia, también imaginando que los personajes cantan en cánones y con notas largas. Ya los personajes se encuentran muy cerca del libro, pero hacerlos llegar inmediatamente no me parecía tan interesante como construir un juego de suspenso con La Niña. Es una canción dinámica que mezcla frases cortas entre los personajes y los juegos que La Niña propone para confundirlos. La historia tiene algunas modificaciones que agregué, como que Orellabac no puede entrar en el Libro y que el todo es un invento de Imago para gobernar la mente de las personas.

“No harán nada (continuación)”

Imago logra que Orellabac y DulceLuz se movilicen hasta la Biblioteca pues sabe que estando ahí puede acorralarlos y evitar que comuniquen la verdad sobre el Libro de los Deseos. Para desarrollar más la situación Imago rebela sus verdaderas intenciones con el Libro, esta

característica es propia de la adaptación. Al revelar esto, provoca que Orellabac y DulceLuz lo enfrenten, para este momento propongo una coreografía de lucha entre Orellabac, DulceLuz y las Bestias Caza Hierro. Como conclusión de esta lucha, las Bestias Caza Hierro hieren a Orellabac de muerte, este es el desenlace del personaje de Orellabac.

“La muerte de Orellabac (reprise)”

En su lecho de muerte Orellabac reconoce que no es un caballero metálico, sino un producto de la imaginación de Tremolán, que ambos son uno mismo que él siente al igual que Tremolán. Tremolán reconoce que buscaba su memoria, y termina de escribir el texto que inició. Como una herramienta para evocar el recuerdo de cómo inició la historia del musical, recorro al reprise. Con esto, se reafirma la relación directa de estos dos personajes y se concluye su viaje. Las herramientas musicales en las que pensé, son las de “El muñeco perfecto”, sin embargo, para este reprise, se podría variar la instrumentación y que el tempo sea mucho más lento, pues es un momento muy dramático de la historia donde Orellabac descubre la verdad.

“El otro final, (finale)”

Como parte de mi adaptación, Baltasar termina de leer la historia del titiritero que se creía máquina, la historia concluye con que Imago queda impune, DulceLuz no logra salir libre y Orellabac muere. Este final a Rafa no le agrada y propone un nuevo final con una canción que concluye su punto de vista, su manera de interpretar lo que lee y dibuja. Para este final propongo una canción donde participa todo el elenco.

Como herramientas para la escritura de esta canción, decidí concentrarme en cómo concluir de manera positiva la historia, y que Rafa se apropiara de sus capacidades. Se canta *Esta historia es como muchas, pudo tener otro final, uno triste o uno alegre, el poder de los deseos es tan fuerte*

como vos querás. Esta frase también resume mi sentir como dramaturga en el proceso creativo, la adaptación puede tener muchos finales desde diversos puntos de vista, pero en este final Rafa decide que las cosas terminen bien, busca la justicia.

En este punto me cuestioné si era cliché el “final feliz”, pero creo que un niño es capaz de ver la alegría que un adulto no, así que traté de no juzgar al personaje ni predisponerme a que no terminara de esta manera. Se espera que esta canción también tenga coreografía y movimiento escénico acorde a la situación. Pensé en un tempo de unos 110 PPM incluso más rápido, la idea de un tempo completamente opuesto al final melancólico de “La muerte de Orellabac”, es porque necesitaba que el libreto terminara con carácter más “positivo”, y en general los ritmos rápidos son más fáciles de asociar con emociones de alegría y felicidad.

EL LIBRO DE LOS DESEOS

Libreto para musical adaptado de la novela: Viaje al Reino de los Deseos de Rafael Ángel Herra

STEPHANIE JIMÉNEZ FALLAS

PERSONAJES

RAFITA, un niño.

BALTASAR, señor mayor, dueño de una compra y venta.

ORELLABAC

TREMOLÁN

MIMBO, ser que transmuta en muchas formas.

LA JOVENVIEJA

ACAYÚ

LA DONCELLA DEL OLVIDO

EL BARQUERO

KUNKO Y KUNKA

GENIO

DULCELUZ

LAQUELEE

IMAGO

ENSAMBLE: habitantes de todas las ciudades y mundos, piratas, sombras, esfinges.

*Nota: en el libreto se utilizan dos costarriqueñismos, la palabra **chiva** que en el contexto del libreto significa bueno, interesante y la palabra **tuanis**, que se refiere a algo muy bonito y llamativo. Estas palabras pueden ser reemplazadas por otros localismos según se considere necesario.*

1. I ACTO. INT. NOCHE. COMPRA Y VENTA.

(Rafa, juega entre libros y revistas. En el escenario hay un cofre cerrado.)

RAFA

¡SOLO AL FIN!

ME GUSTA TANTO ESTAR AQUÍ

TODO LO QUE PUEDO IMAGINAR

EXISTE EN ESTOS LIBROS.

¡QUÉ CHIVA LA COMPRA Y VENTA

Y EL MISTERIOSO COFRE

DE MI AMIGO. ¡Don Baltasar!

(Rafa intenta abrir el cofre, está cerrado con llave. Toma una revista de historietas.)

¡Uy qué tuanis esta!

QUIERO DIBUJAR HISTORIAS

CHIVAS COMO ÉSTA.

¡ME GUSTA TANTO DIBUJAR!

CUANDO LO HAGO SIENTO

TODO COMO DE VERDAD.

(Ingresa el ensamble)

MUNDOS, BICHOS,

SUPERHÉROES ¡ALIENS!

DRAGONES, ZOMBIES,

LOBOS Y HEROÍNAS TAMBIÉN.

ENSAMBLE

VAMOS A CREAR HISTORIAS
TODO VA TOMANDO FORMA
COMO SI ESTUVIÉRAMOS
EN LA VIDA REAL.

RAFA

CUANDO YO SEA GRANDE,
SER UN DIBUJANTE FAMOSO.
QUE ME PIDAN AUTÓGRAFOS,
INVENTAR HISTORIAS COMO...

RAFA

LA HISTORIA DE UN TORO
QUE PERSIGUE A UN VAQUERO
MIEDOSO.

Y EL TORO CORRE Y CORRE Y CORRE
¡Pum!

MAJA CON LAS PATAS UNAS
MACETAS DE BEGONIAS COMO LAS
DE MI MAMÁ.

Y EL VAQUERO SE SUBE POR LA
TAPIA

¡Y se abre el cielo!

LLEGAN LOS ALIENS, LOS ABDUCEN
Y SE LOS LLEVAN A VIVIR

ENSAMBLE

¡WOW!
SIEMPRE SON ASÍ, MIEDOSOS

TUCUTÚN, TUCUTÚN, TUCUTÚN

¡Oh no!

¡RÁPIDO VAQUERO!

¡OBVIO, SIEMPRE ABDUCEN!

A LOS ANILLOS DE SATURNO,

¿SATURNO, DÓNDE ES ESO?

Y EL TORO Y EL VAQUERO SE
PONEN DE COLOR AZUL.

ARCHIENEMIGOS AZULES EN
SATURNO

Y SE CONVIERTEN EN
ARCHIENEMIGOS.

¡Qué chiva!

QUÉ CHIVAS TUS HISTORIAS,

QUIERO DIBUJAR HISTORIAS

NOS GUSTA VERTE DIBUJAR.

¡ME GUSTA DIBUJAR!

ENSAMBLE

¡VAMOS RAFA!

A CREAR HISTORIAS

TODO VA TOMANDO FORMA

COMO SI ESTUVIERAS

EN LA VIDA REAL.

TODOS

VAMOS A CREAR HISTORIAS

JUNTOS TODO VA TOMANDO FORMA

COMO SI ESTUVIÉRAMOS

EN LA VIDA REAL.

LOS DESEOS SON TAN

FUERTES COMO VOS QUERÁS.

(Rafa celebra. Sale el ensamble)

2. INT. NOCHE. CUARTO PROHIBIDO.

(Luz súbita en el cofre. Rafa intenta abrirlo)

RAFA

¿Dónde estará la llave? ... Tal vez se puede abrir así.

(Entra Baltasar)

BALTASAR

¡Ajá Rafita!

RAFA

Don Baltasar me quedé... dormido y usted cerró... Este...

BALTASAR

RAFA

¿QUÉ HACÉS EN EL CUARTO
PROHIBIDO?

YO PUEDO EXPLICARLE.

INTENTANDO ABRIR EL COFRE...

POR FAVOR DÉJEME AQUÍ.

TU MAMÁ TE DEBE ESTAR
BUSCANDO

MI MAMÁ ME REGAÑA...

¿PENSABAS QUEDARTE AQUÍ?

DEJEME QUEDARME AQUÍ.

RAFA

Porfa, Don Baltasar, yo sé que le caigo bien. Es que aquí puedo leer y dibujar tranquilo...

No vea, es que usted...

CERRÓ SIN DARSE CUENTA

DE QUE QUEDÉ ENCERRADO,

LEYENDO HISTORIETAS.

NO HE HECHO NADA MALO.

(Rafa se sienta al lado cofre)

QUISIERA DIBUJAR HISTORIAS

COMO LA DE ESTE COFRE.

¡ME GUSTA TANTO DIBUJAR!

CUANDO LO HAGO SIENTO

TODO COMO DE VERDAD.

ÁBRAMOSLO DON BALTASAR.

BALTASAR

¡Ujum! Entonces por “mi culpa” te quedaste encerrado. Sabés Rafita, yo iba a decirte que abriéramos el cofre. Pero me mentiste y te escondiste al propio.

RAFA

¿En serio? No vea, perdóneme Don Baltasar, yo no me vuelvo a esconder.

BALTASAR

No creo, siempre hacés lo mismo y luego tu Mamá llega toda preocupada.

RAFA

Nombres, Mami sabe que siempre estoy aquí. Si lo abrimos yo lo prometo por todos mis dibujos que no me escondo.

BALTASAR

¿Me lo prometés?

RAFA

¡SÍ! Por fa, por fa, por fa, porfa, abrámoslo Don Baltasar.

BALTASAR

LO QUE TE VOY A DECIR ES UN SECRETO.

ESTE COFRE ES LA PUERTA DE ACCESO

AL REINO DE LOS DESEOS.

NO ES UN LUGAR PARA JUGAR

Y DIVERTIRSE NOMÁS.

RAFA ¿DE VERDAD QUERÉS ENTRAR?

RAFA

Una puerta de acceso...

ESO SUENA COMO A HISTORIA DE MIEDO.

¡QUÉ CHIVA, ÁBRALA DON BALTASAR!

VÁMONOS AL REINO DE LOS DESEOS.

QUIERO SENTIR TODO COMO DE VERDAD.

(Baltasar saca una llave y abre el cofre, del cofre sale una luz. Rafa saca un Libro Azul.)

BALTASAR

PASE LO QUE PASE,

NO HAY QUE JUGAR CON LOS DESEOS.

EL PODER DE ESTE LIBRO

ES TAN FUERTE COMO VOS QUERÁS.

(Pausa. Baltasar abre el Libro Azul)

ESTA HISTORIA ES COMO MUCHAS,

SOLO ES UNA HISTORIA MÁS,

¿UNA TRISTE O UNA ALEGRE?

MÁS ADELANTE LO SABRÁS.

TRATA DE UN HOMBRE QUE SE CREYÓ

UNA MÁQUINA SIN DESEOS,

SIN MIEDOS, UN MUÑECO PERFECTO,

QUE TRABAJABA EN EL TEATRO
DE MAESE PEDRO.
ENTRE TODAS SUS LABORES ESCRIBÍA.
UNA NOCHE, MIENTRAS ESCRIBÍA UNA OBRA
PARA EL TEATRO, DELIRÓ.
CREYÓ QUE NO PODÍA DESEAR,
CREYÓ SER UN AUTÓMATA.
CREYÓ QUE ERA UN CABALLERO
CON CUERPO DE ¡METAL!

(Baltasar baja el volumen gradualmente. Apagón en el escenario, se iluminan las butacas.)

3. INT. TEATRO DE MAESE PEDRO. NOCHE.

(TREMOLÁN escribe una historia desde las butacas. De manera simultánea aparece en el escenario ORELLABAC)

TREMOLÁN

HUBO UNA VEZ, UN CABALLERO DE HIERRO,
Y CABLES ELÉCTRICOS.
UN AUTÓMATA SIN GOCE O SUFRIMIENTO.
SIN DESEOS NI CULPAS,
ERA EL MUÑECO PERFECTO. LA CREACIÓN
DEL TITIRITERO: MAESE PEDRO.

ORELLABAC

PEDRO ME ENTRENÓ MUCHOS DÍAS,
ME ENSEÑÓ A IMITAR LOS SENTIMIENTOS.
JUNTOS RECORRIMOS CAMINOS Y PUEBLOS.

ÍBAMOS Y VENÍAMOS CON LA CARPA.
YO REPRESENTABA A LOS HUMANOS
EN UN ESCENARIO DE CAOBA Y TERCIOPELO.
IMITABA SUS PASIONES SIN SENTIRLAS,
ASÍ FUE, POR UN LARGO TIEMPO.

*(Suena un estruendo de metales y el rugido de un Dragón. Orellabac desenfunda su espada.
Tremolán ingresa al escenario. Orellabac hace lo que Tremolán canta.)*

TREMOLÁN

UN DÍA, EN UNO DE SUS TANTOS VIAJES
POR LOS VASTOS CAMINOS Y PUEBLOS,
APARECIÓ UN ENORME DRAGÓN NEGRO,
EUFÓRICO, LANZANDO BOCANADAS
DE FUEGO AL CABALLERO.
EL CABALLERO AL VERLO DESENFUNDÓ
SU ESPADA, SIN MOSTRAR MIEDO Y
MIRÓ CON OJOS DE FURIA AL DRAGÓN.
LO ENFRENTÓ, LUCHARON A MUERTE.
CREPITABAN METALES, GRITABAN
AMBOS HERIDOS, EL DUELO A PUNTO
DE ACABAR...CON UNO DE ELLOS
MUERTO.

*(Rafa cierra el libro asustado y tacha algo en la hoja. En la proyección desaparece el Dragón, y
Orellabac sale muy herido. Tremolán está confundido, observa al público, sube al escenario,
inicia la búsqueda.)*

TREMOLÁN

¿Dónde se habrán ido?

(Sale.)

4. EXT. UNA NOCHE (DÍA). DADUIC.

(Rafa dibuja en el libro azul, se proyecta un rótulo que dice DADUIC. Dibuja casas al revés, árboles al revés.)

BALTASAR

¡Rafa! No te gustó el duelo...

RAFA

No, la historia se acabaría muy rápido.

BALTASAR

¿Ahora qué sigue Rafa? No jugués con los deseos.

RAFA

No, no. Vea Don Baltasar, esta ciudad se llama Daduic, y aquí todo es al revés, por eso el Caballero de metal se...

(Entra Orellabac.)

ORELLABAC

¡Hola! Hay alguien... ¿Dónde estoy? Esta ciudad es... todo está... ¿Al revés? Qué extraño.

(Sale el Coro de Daduic desde distintos puntos, rodean a Orellabac.)

CORO DE DADUIC

¡ORELLABAC! (ORELLABAC, ORELLABAC)

DE DADUIC LOS HABITANTES SOMOS

¡ORELLABAC! (ORELLABAC, ORELLABAC)

¡ACERCATE! (ETACRECA, ETACRECA)

TU AYUDA NECESITAMOS (ETACRECA ORELLABAC)
DEL MISERABLE, SALVANOS (SONAVLAS, SONAVLAS)

(Rogando)

¡ORELLABAC! (ORELLABAC, ORELLABAC)

VAMOS, POR TU AYUDA SUPPLICAMOS.

¡ORELLABAC! (ORELLABAC, ORELLABAC)

DEL MISERABLE, SALVANOS (SONAVLAS, SONAVLAS)

ORELLABAC

¿Pero qué dicen? Sonalv... etacrec... O-re-lla-bac... Ca-ba-lle. ¿Yo? Yo no soy un Orebashlac... ¿Pueden decirme dónde estoy?

CORO DE DADUIC

¡ORELLABAC! (ORELLABAC, ORELLABAC)

EL MISERABLE NOS PREMIA (NOS CASTIGA, NOS CASTIGA)

NO QUIERE GOBERNARNOS (SÍ QUIERE, SÍ QUIERE)

ESTAMOS GUSTOSOS (CON MIEDO, MUCHO MIEDO)

SALVANOS, SALVANOS (SONAVLAS, SONAVLAS)

(Un habitante de Daduic se sale del coro y camina de manos.)

CAMINANTE

CORO DE DADUIC

ESCUCHÁ MUY BIEN ORELLABAC.

ORELLABAC, ORELLABAC.

CUALQUIERA DE TU ESPECIE QUE

TRANSITAR DADUIC REQUIERA

UN FAVOR HACERNOS DEBE,

ES LA LEY.

¡YELALSE, YELAL!

CONTRARIO A ESTO, FORASTERO,

LAS CONSECUENCIAS VENDRÁN.
TU AYUDA SERÁ MUY SIMPLE
SOS UN CABALLERO Y NO TENÉS
DESEOS. NOSOTROS SÍ TENEMOS
GOZO Y ALEGRÍA
EL MISERABLE REINA Y PIDE QUE
NO LE BESEN LOS PIES.
DEBÉS CONVENCERLO DE REINAR
POR SIEMPRE JAMÁS.
DESEAMOS QUE ÉL NOS GOBIERNE.

EL HECHIZO, OZIHCEH LE
MIEDO, MIEDO.
¡QUE SE LOS BESEN!
NO QUEREMOS QUE GOBIERNE
POR SIEMPRE JAMÁS.

ORELLABAC

¿QUÉ DECÍS? NO ENTIENDO.
ES CIERTO, YO NO TENGO DESEOS,
SOY DE HIERRO, ME CREÓ PEDRO.
¿QUIEREN QUE ESE MISERABLE
LES GOBIERNE, ES ESE SU DESEO?
YO NO PUEDO AYUDARLES.
“AYUDARLES NO PUEDO”

(Irrumpe EL MISERABLE, rodeado de sus guardas)

MISERABLE

CORO DE DADUIC

¡ALTO! ¿QUÉ ES LO QUE PASA?
¿Y VOS? ¿QUIÉN SOS? ¿QUÉ HACÉS?
ESCUCHARLOS NO DEBÉS,
CUALQUIER COSA ELLOS DIRÍAN

¡HA LLEGADO!
¡ORELLABAC, ES ORELLABAC!
ESCUCHANOS, SONAHCUCSE

CON TAL DE QUE YO GOBIERNE.

¡YO NO QUIERO EJERCER EL
MANDO!

SÍ QUIERE, SÍ QUIERE

¡NO QUIERO QUE ME CHUPEN LOS
PIES!

¡ES MENTIRA, AYUDANOS!

TODOS USTEDES, GOZAN DE MI
MANDO.

LO ADVIERTO, GOBERNAR NO
QUIERO.

¿ACASO A ENFRENTARME VENÍS?

¡ENFRENTALO, ORELLABAC!

ORELLABAC

No, no quiero enfrentarme con nadie. No entiendo nada.

(Orellabac intenta huir, los guardas lo atrapan)

MISERABLE

¿ENTONS QUIÉN DE USTEDES TENDRÁ

LA COBARDÍA DE ENFRENTARME?

(Ningún habitante reacciona.)

YO, EL MISERABLE, NO EJERCERÉ

EL MANDO NUNCA JAMÁS.

(Los habitantes de Daduic celebran, muy tristes.)

¿CÓMO PUEDO AGRADECERTE ORELLABAC?

NINGÚN CASTIGO SERÍA SUFICIENTE

PARA PREMIAR LO QUE ACABÁS DE

HACER, LLORO DE FELICIDAD.

CORO DE DADUIC

¡ORELLABAC! (ORELLABAC, ORELLABAC)

COMETISTE UN GRAVE ERROR.

EL FAVOR NO CUMPLISTE (¡YELALSE, YELAL!)

¡ORELLABAC! (ORELLABAC, ORELLABAC)

LAS CONSECUENCIAS VENDRÁN.

(Estruendo fuerte. Los Daduicianos salen tristes/felices)

MISERABLE

TU PREMIO RECIBE ALEGREMENTE

ORELLABAC, ORELLABAC, ORELLABAC.

(Salen todos excepto Orellabac. Entra LaJovenVieja.)

LA JOVENVIEJA

SALÚDOTE, LA JOVENVIEJA SOY,

DE DADUIC, MAGA Y SACERDOTISA.

SENTÍ EL REGOCIJO EN MI LLANTO,

AGRADABLEMENTE ÁCIDO.

HAS INCLUMPLIDO LOS MANDATOS,

AL FAVOR TE HAS NEGADO,

POR TU ACTO EL PREMIO RECIBE

ALEGREMENTE.

TE VOY A REPROGRAMAR,

ESE SERÁ TU PREMIO.

“QUERRÁS SENTIR DESEOS,

DUDARÁS DE VOS Y VIAJARÁS POR
MUNDOS EN BÚSQUEDA DE
UN LIBRO, EL DE LOS DESEOS”
MUCHOS OBSTÁCULOS,
DEBERÁS SUPERAR.
SI TAN SÓLO HUBIERAS AYUDADO
ORELLABAC, ORELLABAC, ORELLABAC.

(La JovenVieja lanza un hechizo, Orellabac se apaga. La JovenVieja abre una tapa en la armadura.)

1- ENCONTRAR LA ESPADA NEGRA
2- VENCER A UN DRAGÓN
3- ENCONTRAR EL LIBRO DE LOS DESEOS.
ESTE ES TU PREMIO, ORELLABAC.

(La JovenVieja sale. Tremolán atraviesa el escenario corriendo. Apagón.)

5. EXT. DÍA. DADUIC.

(El viento silba fuerte. Aparece MIMBO, en forma de un perro olfatea a Orellabac. Orellabac despierta, habla con voz mecánica.)

ORELLABAC

Encontrar la espada negra, matar al Dragón, conseguir el Libro de los Deseos.

MIMBO

YO SOY MIMBO. EL QUE AUXILIA
A LOS QUE NECESITAN AUXILIO.
ME LLAMAN DE MUCHAS FORMAS,
MI NOMBRE IOMBM, OIMMB, OIMBM.

PUEDO SER AVE, PLATO, HOJA, SAL
HASTA POLVO DE ESTRELLAS.
SÉ LO QUE ESTÁS BUSCANDO,
VINE PARA AUXILIARTE.

ORELLABAC

¿Auxiliar...me?

YO SOY UN CABALLERO,
AQUÍ ME DICEN ORELLABAC.
LA MAGA ME REPROGRAMÓ,
TENGO GRABADO EN MI MEMORIA
ENCONTRAR UNA ESPADA,
VENCER A UN DRAGÓN
Y ENCONTRAR EL LIBRO

MIMBO

DE LOS DESEOS, LO SÉ.
YO SOY MIMBO. EL QUE AUXILIA
A LOS QUE NECESITAN AUXILIO.

ORELLABAC

NECESITO SALIR DE ESTA CIUDAD.

MIMBO

LO SÉ, QUEDATE AQUÍ,
NO TE MOVÁS QUE YA
VIENE LA AYUDA,

¡TE LO ASEGURO!
ME VOY, NOS VOLVEREMOS A
ENCONTRAR.
HASTA LUEGO ORELLABAC.

(Mimbo hace un sonido de llamado y sale.)

ORELLABAC

Me quedaré quieto aquí.

(Orellabac espera. Resuena un crujido. Bajo una luz hay un enorme huevo cúbico, del huevo nace un polluelo. Orellabac desenfunda su espada. Nace ACAYÚ, el pájaro de la dicha.)

ACAYÚ

ACAYÚ SOY ¡CUÁN DICHOSO SOY!
ACAYÚ SOY ¡CUÁN DICHOSO SOY!
HOY ES EL DÍA MÁS BELLO, HE NACIDO.
Y VOS, RELUCIENTE CABALLERO...
¡SOS MI AMIGO! ¡SOS MI AMIGO!
ACAYÚ SOY ¡CUÁN DICHOSO SOY!
ACAYÚ SOY ¡CUÁN DICHOSO SOY!
ES UN HECHO, CABALLERO, VOLAREMOS,
¿A DÓNDE QUERRÁS IR?

ORELLABAC

SOY MÁQUINA, ME HIZO PEDRO,
ME TEMO QUE NO SOY TU AMIGO.
NECESITO SALIR DE ESTA CIUDAD,
¡ESTOY PERDIDO!

AHORA DEBO BUSCAR EL LIBRO
DE LOS DESEOS, ES MI DESTINO.

ACAYÚ

AUNQUE SEÁS MÁQUINA, CABALLERO,
AHORA SOMOS AMIGOS ¡VOLAREMOS!
MIMBO ME LLAMÓ PARA AYUDARTE,
TE SACARÉ DE DADUIC, ES MI DESTINO.

(Proyección con secuencia de movimiento, acción de volar, pausa. Baltasar interrumpe la acción.)

BALTASAR

Rafita, tenés que explicarme. ¿Por qué Mimbo no le ayuda a salir de Daduic?

RAFA

No, porque los perros no pueden volar, entonces crea a su amigo Acayú y él lo saca volando. No me interrumpa Don Baltasar, porque si no pierdo mi... inspiración.

(Baltasar ríe disimuladamente.)

BALTASAR

Muy bien, vamos muy bien Rafita...

(Acayú y Orellabac retoman la acción. Cambio en la proyección.)

6. EXT. DÍA. ISLA DE ZATAR.

(Acayú y Orellabac llegan a Zatar.)

ACAYÚ

AMIGO MÍO, LLEGAMOS A ZATAR
EN ESTA ISLA ENCONTRARÁS
EL CAMINO HACIA EL LIBRO.

AQUÍ DEBÉS CALLAR, SIN IMPORTAR
LO QUE PASE: CALLAR, CALLAR.
Y CUANDO ESTÉS A PUNTO DE SALIR,
ECONTRARÁS AL BARQUERO
CON ÉL DEBÉS TENER MUCHO CUIDADO,
HARÍA CUALQUIER COSA POR METAL.
RECORDÁ: NO IMPORTA LO QUE PASE
CALLAR, CALLAR, CALLAR. ¡SHHHH!
AHORA NUESTRO CAMINO HA TERMINADO,
Y VOS, RELUCIENTE CABALLERO...
¡SOS MI AMIGO! ¡ADIÓS AMIGO!
ACAYÚ SOY ¡CUÁN DICHOSO SOY!

(Acayú sale. Orellabac se queda solo.)

ORELLABAC

Gracias Acayú... ¿Será esto la nostalgia?

(Suenan unos estruendos, luces intermitentes. Unos hombres le colocan una capucha a Orellabac. En las proyecciones aparecen escenas extrañas: una mujer con pétalos, un vórtice, una mujer de dos cabezas, esfinges de bronce, una ciudad de ajedrez. Tremolán ingresa por las butacas, continúa su búsqueda; con nariz de payaso y zapatones, pelea con su sombra. Se escucha una explosión.)

7. EXT. DÍA. ZATAR.

(Amanece. En el escenario están dos piratas y la capitana, llevan un pañuelo de distinto color, tienen la pata izquierda de palo. Orellabac no puede ver nada, está atado, guarda silencio.)

CAPITANA

¿POR QUÉ NOS ESPIABAS?

PIRATA 2

¿POR QUÉ LLEVÁS CORAZA?

PIRATA 3

¿CÓMO LLEGASTE A ZATAR?

LA ISLA DE LAS PIEDRAS

TRANSPARENTES.

CAPITANA

¡EN GUARDIA!

PIRATA 2

¡EXPLÍCATE!

PIRATA 3

¡SUPLICÁ!

LOS TRES

O MORÍS...

(Orellabac guarda silencio)

CAPITANA

¡DECÍ ALGO! ¿NOS ESPIABAS?

PIRATA 2

¿QUERÉS PIEDRAS PODEROSAS?

PIRATA 3

(Calla al pirata 2)

¡Shhh! ¿ESCONDÉS PIEDRAS? EH...

NOSOTROS SOMOS PIRATAS.

PIRATA 2

¿LO SOMOS? ¿PIRATAS? ¿LO SOMOS?

CAPITANA

ZOPENCO, TRAFICAMOS PIEDRAS
DE ZATAR, POR TODOS LOS MARES,
DE TODOS LOS REINOS EXISTENTES.
¡SOMOS PIRATAS!

TODOS

PIRATAS, PIRATAS DE ZATAR
LAS PIEDRAS TRAFICAMOS
NADIE Y NADA NOS DETENDRÁ
Y QUIEN ROBE NUESTRAS PIEDRAS
MUY CARO LO PAGARÁ.

PIRATA 1

¿POR QUÉ NOS ESPIABAS?

PIRATA 2

¿POR QUÉ LLEVÁS CORAZA?

PIRATA 3

¿CÓMO LLEGASTE A ZATAR?

LA ISLA DE LAS PIEDRAS
TRANSPARENTES.

CAPITANA

¡EN GUARDIA!

PIRATA 2

¡EXPLÍCATE!

PIRATA 3

SUPLICÁ

JUNTOS

O MORÍS...

PIRATA 2

ESTE NO VA A HABLAR.

CAPITANA

¡Descúbralo, quiero verlo a los ojos!

SABEMOS QUE BUSCÁS UN LIBRO.

LOS RUMORES CORREN MUY RÁPIDO

DESDE DADUIC HASTA ESTE MAR.

TE LLEVAREMOS HACIA ÉL,

PERO DEBÉS RECOLECTAR

MUCHAS PIEDRAS

TRANSPARENTES DE ZATAR.

ESA ES TU TAREA, UNA VEZ

RECOLECTADAS, TE INDICAREMOS

POR DÓNDE SEGUIR TU CAMINO

HACIA EL LIBRO.

PIRATA 3

LA MAREA ESTÁ PERFECTA MI CAPITANA.

CAPITANA

¡AL CASTILLO DE CRISTAL!

PIRATA 3

¡AL CASTILLO DE CRISTAL!

PIRATA 2

(A Orellabac)

Allí están las piedras transparentes más poderosas.

TODOS

PIRATAS, PIRATAS, DE ZATAR

AL CASTILLO VAMOS

NADIE Y NADA NOS DETENDRÁ

Y EL CABALLERO METÁLICO

LAS PIEDRAS NOS TRAERÁ.

(Coreografía, navegan. Rafa dibuja. Escuchamos sonidos de mar y oleaje. Se hace de noche, luz azulada, todos caen rendidos)

8. EXT. DÍA. ZATAR. CASTILLO DE CRISTAL.

(En la proyección está el Castillo de Cristal translúcido, resguardado por hombrashongo que cantan en canon (ensamble). Su canto es peligroso: atrae y fascina. En el centro del castillo, duerme colgada LA DONCELLA DEL OLVIDO. Orellabac la observa detenidamente, no logra contenerse y canta)

ORELLABAC

¡ES HERMOSA, TAN HERMOSA!

LO MÁS HERMOSO QUE HAN

VISTO MIS OJOS DE MÁQUINA.

(La voz de Orellabac se multiplica, el eco produce crujidos en el cristal. El castillo se derrumba, todo se quiebra.)

ORELLABAC

¿Pero qué hice? Callar, debía callar...

(Los piratas gritan, el ensamble de hongos canta en canon cada vez más fuerte, gran estruendo de cristales.)

9. EXT. DÍA. ZATAR. JARDÍN DEL OLVIDO.

(La Doncella del Olvido baja de la tela, Orellabac y los hombreshongo la observan fascinados.)

DONCELLA

BIENVENIDO A MI JARDÍN

CABALLERO METÁLICO.

AHORA TE QUEDARÁS CONMIGO,

ESTE ES EL JARDÍN DEL OLVIDO.

SOY LA REINA DE ESTOS SERES,

YO LOS ACOMPAÑO EN SU SOLEDAD.

NADIE RECUERDA, NADIE DESEA

TODOS SON MANSOS Y TIBIOS.

MI CUERPO ES SU ÚNICO DESEO.

¿ACASO NO ME DESEÁS TAMBIÉN?

SÉ LO QUE ANDÁS BUSCANDO,

LAS PIRATAS TRATARON DE

ENGAÑARTE, PERO AQUÍ

NO NECESITÁS NADA DE ESO.

NI LAS PIEDRAS, NI EL LIBRO.
EN ESTE JARDÍN TODO ES PERFECTO,
PODÉS COMER LO QUE QUERÁS
O SACIAR TU SED EN EL RÍO.
ESTA ES TU SIMPLE TAREA:
QUEDATE AQUÍ, ESCUCHÁ MI CANTO.
LEI LEI LEI, LERELEI LEI

(La Doncella canta en el oído de Orellabac, y le toca su espalda, él sufre una falla mecánica.)

ORELLABAC

¿Qué buscaba? ¿A dónde falla mecánica
202jdksfnkñNusiebu%462739fgdagcbgcahdkgkf

(La Doncella sigue cantando a todos los seres. Orellabac se apaga. Entra Mimbo, ha transmutado en un hombrehongo para auxiliar a Orellabac. La Doncella no lo diferencia de los demás y sube a la tela, duerme. Mimbo se acerca a Orellabac y repara la falla mecánica le da una concha brillante)

MIMBO

Orellabac, soy Mimbo, el que auxilia a los que necesitan auxilio. Tenés que irte ya, la Doncella está dormida. Tomá esta concha, es mágica, si necesitás ayuda, debés lanzarla al mar.

ORELLABAC

Mimbo, ¿Ahora dónde estoy?

MIMBO

Confía en mí, tenés que huir. ¡Ya!

(Los hombrehongo cantan muy fuerte en canon. La Doncella despierta.)

DONCELLA

¡ALTO! ¿A DÓNDE VAS?
SOS FELIZ AQUÍ
EI LEI LEI LEI LEI REI
CABALLERO DEJÁ ATRÁS
TUS SUEÑOS, NO SOÑÉS
MÁS CON ESCAPAR.
QUEDATE, AQUÍ TODO
LO TENDRÁS.

(Orellabac no la escucha, los hombres hongo toman a Orellabac de las extremidades)

QUEDATE MUÑECO HUECO
NO SOS NADA PARA NADIE
ACÁ OLVIDARÁS TODO,
¿ACASO NO ES ESTO MEJOR?
SOS TAN FÁCIL DE DOBLEGAR.
TODOS TE HAN ENGAÑADO,
POCO A POCO HAS SIDO
REPROGRAMADO PARA
UN FIN INEXISTENTE.
ESE LIBRO NO EXISTE,
ESCUCHAME NO EXISTE.
OLVIDATE DE TUS SUEÑOS
TE ORDENO QUEDARTE

LEI LEIRERE LEI LEI

(Orellabac y Mimbo luchan, logran huir. Salen.)

MALAGRADECIDO,

ANDATE DE MI JARDÍN.

NADIE QUERRÍA A

UN SER INÚTIL COMO VOS.

FUERA, FUERA, TE MALDIGO:

UNA, DOS, MIL VECES.

LEI LEIRERE LEI LEI

(Los hombreshongo cantan en canon, consuelan a la Doncella.)

10. EXTERIOR. ZATAR. RIBERA DE LA ISLA.

(Cambio de Luz. Por el público entra el BARQUERO con cara de pez muerto, trae una bolsa llena de chatarra, unas cadenas y un imán muy grande en la mano. Al público)

BARQUERO

¿QUÉ TIENE USTED PARA OFRECER?

¿SEÑOR, SEÑORA?

¿CHATARRA VIEJA, UNA OLLA?

TODO LO QUE BRILLA,

O ALGUNA VEZ BRILLÓ

HACE A MIS OJOS BRILLAR.

ACERO, ESTAÑO, ZINC,

ALUMINIO, BRONCE, COBRE

PLATA Y ORO TAMBIÉN.

TODO LO QUE BRILLA,

O ALGUNA VEZ BRILLÓ
HACE A MIS OJOS BRILLAR

(Luz en el escenario, entra Orellabac)

¿Pero qué veo? Un caballero perdido... Con hermosa armadura, debe valer una fortuna.

TE SALUDO CABALLERO,
¿QUÉ TE TRAE POR MI RIBERA?
EL MAR ME HA MOSTRADO TU
ROSTRO, VARIAS VECES.
MIL DISCULPAS, ME PRESENTO
YO SOY EL BARQUERO.
¿QUÉ TE TRAE POR MI RIBERA?

ORELLABAC

Busco un libro, y una... No, primero la espada y...
YA NO ESTOY MUY SEGURO...
VENGO DEL JARDÍN DEL OLVIDO.
QUIERO SALIR DE ZATAR.

BARQUERO

ESA DONCELLA ES MALVADA,
TUVISTE SUERTE.
TE SACARÉ DE ZATAR,
PODÉS REMAR EN MI BARCA Y
JUNTOS SALDREMOS DE AQUÍ.
Y VENCEREMOS LA SOLEDAD.

ORELLABAC

HE PERDIDO MI RUMBO.

¿PERO EL LIBRO Y LA ESPADA?

¿A DÓNDE VAS?

BARQUERO

QUEDATE CONMIGO.

YA NO LOS NECESITÁS

NOS VAMOS JUNTOS.

BARQUERO

AL MAR PROFUNDO, QUERIDO AMIGO.

VENÍ A MI BARCA.

ORELLABAC

ALGO ME DICE QUE ...

(En off, Tremolán escucha en su recuerdo la voz de Acayú.)

TE ECONTRARÁS AL BARQUERO

CON ÉL DEBÉS TENER MUCHO CUIDADO,

HARÍA CUALQUIER COSA POR METAL.

BARQUERO

SOY TU AMIGO, VENÍ A MI BARCA

JUNTOS VENCEREMOS LA SOLEDAD.

ORELLABAC

SÉ QUIÉN SOS. ACAYÚ ME LO ADVIRTIÓ.

BARQUERO

(Molesto)

VENÍ A MI BARCA. ¡VENÍ, TE DIGO!

(El Barquero lanza las cadenas e imanes que halan a Orellabac. Orellabac pierde fuerza, intenta luchar. Forcejean. Orellabac abre la mano y tira la concha. El Barquero se trastorna en una especie de conjuro, palidece y huye. Orellabac queda libre, sale. Aparece Tremolán en un costado del escenario.)

TREMOLÁN

No tengo nada, no tengo nada. No me hagan daño. ¿Dónde están?

(En otro extremo del escenario. Rafa cierra el Libro)

RAFA

Don Baltasar, yo no hice que pasaran todas a estas cosas feas.

BALTASAR

Rafa, vos no podés cambiar el destino.

RAFA

¿Y ahora?

11. EXT. TARDE. ZATAR.

(Orellabac observa varias puestas de sol.)

ORELLABAC

SI YO FUESE UN HOMBRE,

SENTIRÍA TRISTEZA.

VAGARÍA CON MIEDO POR

ESTOS MUNDOS.

NO TENDRÍA FUERZAS,

Y EL AGUA DEL RIACHUELO

CALMARÍA MI SED.

EL NÉCTAR DULCE DE

ESTOS FRUTOS MADUROS

ME HARÍA SONREÍR.
SI YO FUESE UN HOMBRE,
CAMINARÍA CONFUNDIDO
POR ESTOS LUGARES
EXTRAÑOS, DESCONOCIDOS,
CUESTIONARÍA TODO, ESTARÍA
DESESPERADO POR REGRESAR
A MI HOGAR.
SI YO FUESE UN HOMBRE,
TRANSITARIA SÓLO, SIN
AYUDAS DUDOSAS, NO
OBEDECERÍA A CUALQUIERA.
MÁQUINA SOY, MÁQUINA SOY.
UN CABALLERO METÁLICO
SIN CORAZÓN, NO SIENTO,
NO DUDO, NO CUESTIONO,
OBEDEZCO.
SI YO FUESE UN HOMBRE
SENTIRÍA TRISTEZA Y
EL CREPÚSCULO DORADO
ME HARÍA LLORAR.
MÁQUINA SOY, MÁQUINA SOY,
MI CAMINO DEBO CONTINUAR.

(En el proscenio, Tremolán llora desconsolado.)

FINAL DEL PRIMER ACTO.

12. EXT. TARDE. TAVA CATÚ.

(Solo en el escenario, Tremolán se ajusta la camisa, un búho canta y estallan fuegos artificiales. Sale. Entra Orellabac, camina por: Tava Catú, una ciudad a punto de ser consumida por las sombras. Los habitantes están muy débiles, atraviesan el escenario mecánicamente. Una multitud de Sombras se traga a Orellabac. Aparecen KUNKO Y KUNKA, lo halan.)

KUNKO

HOMBRE DE HIERRO, LLEGÁS

KUNKA

Oportunamente.

TE OLIMOS DESDE ANTES

OLÉS A:

KUNKO

¡METAL! (A Kunka) APARTATE.

EL FIN DEL

KUNKA

MUNDO.

NUESTRA GRAN DESGRA

KUNKO

CIA. SE ACERCA.

SOMOS DÉBILES

KUNKA

SEMBOS. HEMOS

LUCHADO

KUNKO

CONTRA LAS
SOMBRAS. PERO
AHORA

KUNKA

TENEMOS MIEDO.
LAS ANTORCHAS

KUNKO

SE EXTINGUEN Y
SIN ELLAS LAS

KUNKA

SOMBRAS, NOS INVADIRÁN.
NO HABRÁ MÁS

KUNKO

LUZ.

LA MUERTE CORRE HACIA TAVA CATÚ

KUNKA

TAVA CATÚ CORRE HACIA LA MUERTE.

KUNKO

LA OSCURA HORA DE LAS SOMBRAS

KUNKA

SE APROXIMA YA.

KUNKO

ES HORRIBLE.

KUNKA

¡HORRIBLE!

KUNKO

DOS VECES.

KUNKA

TRES VECES.

AMBOS

MIL VECES HORRIBLE.

(Suenan retumbos, una de las sombras pasa entre ellos.)

KUNKA

¿LO VES? CABALLERO,

LOS TEMBLORES Y LAS

KUNKO

SOMBRAS.

LAS OSCURAS SOMBRAS.

KUNKA

NOS ACECHAN.

KUNKO

CABALLERO DEBEMOS

KUNKA

VENCERLAS.

SINO...

AMBOS

¡MORIREMOS!

LA MUERTE CORRE HACIA TAVA CATÚ

TAVA CATÚ CORRE HACIA LA MUERTE.

(Retumba el suelo, aparecen más sombras.)

ORELLABAC

NO SÉ SI PUEDA.

KUNKO

PODÉS

KUNKA

INTENTALO.

ORELLABAC

Lo he visto, su ciudad está en ruinas. Pero mi misión ya está programada. Debo encontrar la espada negra para llegar al Libro de los Deseos; con él podré desear y sentir. No sé si pueda o no pueda ayudarles, no tengo tiempo.

(Retumba el suelo, salen más sombras. Los sembos gritan.)

KUNKA

ACÁ TODOS HEMOS

PERDIDO LA

KUNKO

FUERZA. SOMOS

DECRÉPITOS Y

KUNKA
FRÁGILES. NADIE

HA VUELTO

KUNKO

CON VIDA DE

LA CASCADA DEL

KUNKA

GENIO.

ÉL TIENE LA LÁMPARA

KUNKO

¡AYUDANOS CABALLERO!

SI NECESITÁS

UNA ESPADA, KUNKO ES...

KUNKO

SÉ TÉCNICAS SECRETAS.

PUEDO

KUNKA

FABRICARTE

UNA ESPADA, NEGRA.

ORELLABAC

¿PODÉS?

KUNKO

SÍ. CABALLERO

KUNKA
NECESITAMOS

KUNKO
LA LÁMPARA DE
LAS LLAMAS

KUNKA
PERPETUAS.
CON SU FUEGO,

KUNKO
LAS ANTORCHAS
NOS PROTEGERÁN

KUNKA
DE LAS SOMBRAS,
POR CIEN AÑOS MÁS.

KUNKO
HACELO,
Y TENDRÁS LA

KUNKA
ESPADA QUE NECESITÁS

ORELLABAC
¿LO DICEN EN SERIO?

KUNKO
SÍ, SOS UN CABALLERO

FUERTE Y SIN MIEDOS.

CONSEGUÍ LA

KUNKA

LÁMPARA.

ESTÁ CON EL GENIO,

DE TRES OJOS.

KUNKO

TENÉ CUIDADO.

NO LO MIRÉS

DIRECTO AL

KUNKA

TERCER OJO,

ES MUY PELIGROSO.

PODRÍAS

KUNKO

MORIR HORRIBLE

KUNKA

MENTE.

LA LÁMPARA

¡POR FAVOR!

AMBOS

LA MUERTE CORRE HACIA TAVA CATÚ.

TAVA CATÚ CORRE HACIA LA MUERTE.

ORELLABAC

NECESITO LA ESPADA,
PARA LLEGAR AL LIBRO.
LO HARÉ, IRÉ CON EL GENIO.

KUNKO

¡MUY BIEN! NUESTRA
ESPERANZA

KUNKA

ESTÁ PUESTA EN VOS.

KUNKO Y KUKA

ADIÓS.

(Orellabac sale. Los sembos se despiden, lloran. Cambio de luces, oscurece.)

**13. INTERIOR. DÍA. CIUDAD DEL PALACIO GRIS. HABITACIÓN DE
DULCELUZ.**

(DulceLuz está muy desesperada. Laquelee, la consuela.)

DULCELUZ

DÍAS, MESES ¿CUÁNTO TIEMPO MÁS
TENDRÉ QUE ESTAR AQUÍ?
TODO LO CONTROLA IMAGO,
HASTA MI LIBERTAD.
QUISIERA HUIR Y NO PUEDO
ESCAPAR Y NO PUEDO
VER EL SOL BRILLAR Y NO PUEDO.

NO PUEDO SALIR DE AQUÍ.

LAQUELEE

EL TIEMPO TE HA HECHO FUERTE

EL ENCIERRO TE HA ENSEÑADO

A SACAR LO MEJOR DE VOS.

HAS APRENDIDO A USAR LA ESPADA

JUNTAS HEMOS PLANEADO

NUESTRAS TÁCTICAS. ¡SOS FUERTE!

SABÉS QUE FALTA POCO,

PRONTO TODO CAMBIARÁ.

DULCELUZ

FALTA POCO, SIEMPRE DECÍS QUE

FALTA POCO. A VECES CREO QUE

ESTA HISTORIA ES UNA MENTIRA.

QUE HAS INVENTADO TODO PARA NO

VERME SUFRIR EN ESTE ENCIERRO,

QUIERO SALIR DE AQUÍ.

LAQUELEE

CONFIÁ EN MI, DULCE LUZ, CONFIÁ.

EL GRAN LIBRO AZUL LO DICE,

EL CABALLERO METÁLICO PRONTO

LLEGARÁ. ÉL NECESITA EL LIBRO

JUNTOS VENCERÁN.

PRONTO TODO CAMBIARÁ

DULCELUZ

QUISIERA HUIR Y NO PUEDO
ESCAPAR Y NO PUEDO
VER EL SOL BRILLAR Y NO PUEDO.
NO PUEDO SALIR DE AQUÍ.

LAQUELEE

FALTA POCO, ESPERA
JUNTOS VENCERÁN
A IMAGO EL TIRANO
Y PODRÁS SALIR DE AQUÍ.

DULCELUZ

¿CÓMO LO VENCEREMOS?

LAQUELEE

MUY PRONTO LO SABRÁS
PRONTO TODO CAMBIARÁ.

14. EXTERIOR. DÍA. LLANURA DE LAS ESFINGES.

(Orellabac está perdido en una llanura, está molesto.)

ORELLABAC

DE NUEVO SOLO,
AYUDANDO A EXTRAÑOS,
PERDIDO UNA VEZ MÁS,
SIN SABER A DÓNDE IR.
TODO SUCEDE SIN PEDIRLO,
ES MI OBEDIENCIA CIEGA.
CADA PASO DE UN CAMINO

QUE ME LLEVA A LA SOLEDAD.

¿SERÁ MI SUERTE POR SER

UNA MÁQUINA?

¿PUEDO REBELARME?

¿PUEDO DECIR QUE NO?

TODOS DECIDEN SOBRE MÍ

REPROGRAMAN MI DESTINO.

TODOS DESEAN EXCEPTO YO.

(Aparece Mimbo, esta vez con alas de mariposa. En el escenario vemos algunas sombras quietas y dormidas.)

ORELLABAC

¿Mimbo?

MIMBO

Orellabac, soy Mimbo. El que auxilia a los que necesit...

ORELLABAC

(Interrumpe)

SÍ, SÍ... YA SÉ QUIÉN SOS.

LLEVO DÍAS, AÑOS, TAL VEZ SIGLOS,

BUSCANDO UNA LÁMPARA Y UN

GENIO CON TRES OJOS. ¿No te parece patético?

MIMBO

LA LÁMPARA PARA LOS SEMBOS, LO SÉ.

TE AYUDARÉ. CERRÁ LOS OJOS.

ORELLABAC, Y PENSÁ EN EL DESEO DE ESTAR

EN LA CASCADA DEL GENIO.

ORELLABAC

Soy máquina Mimbo. No sé desear, por eso estoy destinado a buscar el Libro de los DESEOS.

MIMBO

No te dije que desearas.

TE DIJE “PENSÁ EN EL DESEO”.

PENSÁ TAMBIÉN QUE LES ENTREGÁS LA LÁMPARA.

CERRÁ LOS OJOS, PENSALO MUY BIEN.

ENTREGATE A UN SOLO RECUERDO.

VOS PODÉS, ORELLABAC, VOS PODÉS.

(Orellabac duda, camina unos pasos, cierra los ojos. Piensa. El truco de Mimbo funciona.)

VOS PODÉS, ORELLABAC, VOS PODÉS.

PENSALO, ASÍ ES.

15. EXTERIOR. HEXÁGONO. DETRÁS DE LA CASCADA. NOCHE.

(SECCIÓN MUSICAL INSTRUMENTAL. Coreografía. Luz púrpura. Entra Orellabac, los habitantes aplauden, reaccionan en grupo, siempre. El Genio de tres ojos está encerrado en una jaula hexagonal; su tercer ojo (el de la frente) es rojo y lanza fuego. Orellabac recuerda que no debe mirarlo directamente, saca su espada y observa al genio a través del reflejo del metal.

Orellabac se acerca y abre la jaula, le obsequia al Genio su yelmo para que pueda tapar su tercer ojo con él. Orellabac le mira directo a la cara y no muere, funciona perfecto. El genio le obsequia la lámpara, y un mapa, se despiden. Sale el genio y los habitantes. En otro extremo del escenario Rafa dibuja.)

RAFA

Vio Don Baltasar, Orellabac es muy inteligente. Y los sembos ahora van a estar muy contentos. Voy a hacer que llegue rápido, porque lo están esperando hace rato ya.

BALTASAR

Me parece una muy buena decisión, esos pobres sembos deben estar cansados de esperar.
¡Vas muy bien Rafa, seguí!

*(Rafa dibuja. En la proyección vemos a Orellabac como un puntito que camina por un mapa
hasta llegar a Tava Catú.)*

16. EXTERIOR NOCHE. TAVA CATÚ.

(Los habitantes de Tava Catú van entrando poco a poco.)

HABITANTES

VIENE LA LUZ, FIESTA EN TAVA CATÚ.

LAS SOMBRAS SE IRÁN, VIENE LA LUZ.

LA VIDA VUELVE A TAVA CATÚ,

TAVA CATÚ VUELVE A LA VIDA.

KUNKA

ES ÉL AHÍ VIENE

PARECE QUE

KUNKO

LO LOGRÓ.

DE VUELTA LA

KUNKA

LUZ, A TAVA CATÚ

KUNKO

CATÚ.

HABITANTES

VIENE LA LUZ, FIESTA EN TAVA CATÚ.

YA NO MÁS OSCURIDAD, SÓLO LUZ.

LA VIDA VUELVE A TAVA CATÚ,

TAVA CATÚ VUELVE A LA VIDA.

VIENE LA LUZ, AHÍ VIENE LA LUZ.

ORELLABAC

AQUÍ TIENEN.

(Pausa. Celebran. Kunka utiliza la lámpara para encender las antorchas. Las sombras gritan, lloran y se van. Orellabac disimula, pero se siente feliz de haber ayudado.)

HABITANTES

LAS ANTORCHAS BRILLAN COMO

NUNCA ANTES, Y BRILLARÁN POR

CIEN AÑOS MÁS.

DEVOLVISTE LA VIDA A TAVA CATÚ,

TAVA CATÚ VOLVIÓ A LA LUZ.

KUNKO

CABALLERO NOS HAS

KUNKA

SALVADO.

KUNKO

ESTAMOS MÁS

KUNKA

QUE AGRADECIDOS.

KUNKO

TOMÁ, LA ESPADA NEGRA

KUNKA

QUE PROMETIMOS.

EN LA CIUDAD DEL PALACIO

KUNKA

GRIS ESTÁ TU ÚLTIMA TAREA.

TE DESEAMOS MUCHA

KUNKO

SUERTE. BUSCÁ A DULCE

KUNKA

LUZ.

ORELLABAC

¿Dulce... luz? Bien.

(Los sembos se despiden y lloran de nuevo. Aparece Mimbo en forma de pompa de jabón en la proyección)

MIMBO EN OFF

Caballero, soy Mimbo, ya no necesitás más mi auxilio. Estás muy cerca; DulceLuz, la hijastra de Imago, también necesita el Libro, solamente juntos podrán vencer. Recordá: debés “pensar en el deseo”. Buen viaje amigo, ahora seré un recuerdo.

(La burbuja explota. Orellabac se conmueve.)

ORELLABAC

¡Grr..ac..i.as Mimbo, por toda tu ayuda! Adiós, queridos Sembos, fue un gusto ayudarles.

(Orellabac se conmueve de nuevo)

Hay algo dentro de mí... ¡No! soy una simple máquina sin dolores, sin penas. DulceLuz.
Adiós... mis amigos... gracias.

(Orellabac sale.)

HABITANTES

VIENE LA LUZ, FIESTA EN TAVA CATÚ.

YA NO HAY SOMBRAS TENEBROSAS.

LA VIDA VUELVE A TAVA CATÚ,

TAVA CATÚ VUELVE A LA VIDA.

LAS ANTORCHAS BRILLAN COMO

NUNCA ANTES, Y BRILLARÁN POR

CIEN AÑOS MÁS.

DEVOLVISTE LA VIDA A TAVA CATÚ,

TAVA CATÚ VOLVIÓ A LA LUZ.

(Sale el ensamble, cambio de luz. En el fondo amanece, Tremolán se pregunta por primera vez.)

TREMOLÁN

Pero ¿Qué es lo que buscaba? ¿Qué me pasa?

(Sale por el público, continúa su búsqueda.)

17. EXT. DÍA. CIUDAD DEL PALACIO GRIS.

(Entra Orellabac cargando la espada negra.)

ORELLABAC

Muy bien Mimbo, entonces tengo que cerrar los ojos y PENSAR en el deseo de llegar a DulceLuz.

(Orellabac cierra los ojos y piensa en el deseo de estar en la Ciudad del Palacio Gris. El espacio y la luz se transforman. Aparece la puerta de la entrada al Reino de Imago, hay una pirámide proyectada, junto a otra más pequeña. Hay proyecciones de la cara de Imago, está sonriendo y señala hacia el frente. Hay un rotulo que dice "TE SEÑALO CIUDADANO, SOS MI

ELEGIDO PARA BUSCAR". Los habitantes de la ciudad caminan en silencio y buscan, no se comunican. Entra LAQUELEE, nodriza de DulceLuz.)

LAQUELEE

¡CABALLERO! Llegás en el momento preciso!

ORELLABAC

¿Cómo sabés eso? ¿Vos quién sos?

LAQUELEE

YO SOY LAQUELEE, NODRIZA DE DULCELUZ.

PUEDO VER EL FUTURO Y SABÍA QUE LLEGARÍAS

BUSCÁS EL LIBRO DE LOS DESEOS, ¿NO ES ASÍ?

(Orellabac se estremece.)

ORELLABAC

Otra vez esto...

SÍ, LO BUSCO ¿ES CIERTO QUE ESTÁ AQUÍ?

LAQUELEE

En la Biblioteca, pero está resguardado por las Bestias Caza Hierro de Imago. Muchos han intentado interpretarlo, pero solo dos almas fuertes podrán vencer a las Bestias...

DULCELUZ Y YO HEMOS

PLANEADO TODO DESDE

HACE MUCHO.

TU HISTORIA ESTÁ ESCRITA

Y NOSOTRAS SOMOS PARTE.

(Orellabac se estremece por segunda vez.)

ORELLABAC

¿Qué es esto que siento?

LAQUELEE

CONCENTRATE, EN EL LIBRO

DEBEMOS IR A LA BIBLIOTECA.

*(Orellabac se desespera. Reconoce la sensación, la llegada de DulceLuz le genera sensaciones
extrañas.)*

DULCELUZ

¿ORELLABAC?

ORELLABAC

Así me llaman. ¿DULCE LUZ?

LOS SEMBOS ME INDICARON

EL CAMINO HASTA VOS.

¿SABÉS DÓNDE ESTÁ EL LIBRO

QUE ME PERMITIRÁ DESEAR?

DULCELUZ

Está aquí, en la Biblioteca de la ciudad.

LAS PROFECÍAS DE LAQUELEE

ANUNCIABAN TU LLEGADA.

“SOLO DOS ALMAS VALIENTES

PODRÁN ENCONTRAR EL LIBRO

E INTERPRETARLO”

Tenemos que vencer al Rey Imago, mi padrastro.

CUANDO NACÍ LOS MAGOS

LE ANUNCIARON
QUE POR SER YO MUJER
CAUSARÍA SU DESGRACIA.
¡Me hechizaron!
DESDE ENTONCES, ESTOY
CAUTIVA POR UN HECHIZO.
ESTAMOS CADA VEZ MÁS CERCA
DE SALIR DE ESTE ENCIERRO.

*(Se escucha un retumbo muy fuerte, los habitantes salen temerosos. Es IMAGO con las BESTIAS
CAZA HIERRO)*

IMAGO REX

¿ESCAPAR? ¡JA-JA-JA!
¿QUIÉN SOS VOS?
LE CREÉS A ESTAS DOS BRUJAS.
¿QUERÉS SER EL HÉROE DE
ESTAS DOS TRAIADORAS?

(Orellabac duda)

EL LIBRO, EL LIBRO.
CON ÉL PIENSAN VENCERME.
NO LO LOGRARÁN ¡NUNCA!
SOY EL DUEÑO Y SEÑOR
DE TODAS ESTAS TIERRAS,
LOS HABITANTES DE
MI CIUDAD SON OBEDIENTES.

PODRÍA ORDENARLES
YA MISMO QUE LOS MATEN.
MI REBELDE DULCELUZ
PLANEA TRAICIONARME.
YO TENGO OJOS EN CADA
RINCÓN DE MI CIUDAD. ¡HIJITA!
¿Y VOS QUÉ DESEÁS?

ORELLABAC

Yo necesito el Libro de los Deseos, no puedo desear, me reprogramaron para buscarlo.

IMAGO REX

EL LIBRO, EL LIBRO.
SÉ BIEN QUE LO BUSCÁS,
TE HE VIGILADO DESDE DADUIC.
YO VIGILO A TODOS LOS
QUE BUSCAN EL LIBRO.
OBEDECÉ AL IGUAL QUE LOS
DEMÁS Y TENDRÁS EL LIBRO.
O ACASO NO OBEDECEN LAS
MÁQUINAS COMO VOS.
¿ACASO HAY UN ERROR
EN TU PROGRAMACIÓN?
¡OBEDECÉ Y LO TENDRÁS!

ORELLABAC

¡NO! ¡ASÍ HABLAN LOS TIRANOS!

(Desenfunda su espada negra. Laquelee y DulceLuz desenfundan sus espadas. Las Bestias Caza Hierro los rodean.)

IMAGO

ORELLABAC

¡NO! ¡ASÍ HABLAN LOS TIRANOS!

IMAGO

BESTIAS

ENCONTRARÁS EL LIBRO Y ME LO
TRAERÁS.

ORELLABAC

¿A QUIÉN MÁS QUE A UN REY

EL REY NUESTRO REY

LE GUSTARÍA TENER EN SUS MANOS

UN LIBRO QUE CUMPLE LOS DESEOS?

CUMPLIRÁ SUS DESEOS.

MIS MAGOS PREDIJERON TU LLEGADA
CABALLERO.

LOS TRES, BUSQUEN POR MÍ.

LOS TRES, AHORA.

ESA ES TU NUEVA TAREA. JA- JA- JA

JA-JA-JA

ES UN TRABAJO DIGNO DE UN HÉROE.

NO LOS DETENDRÁN MIS BESTIAS

NOSOTROS LAS BESTIAS

TRAEME EL LIBRO. ¡OBEDECÉ!

TRAIGANLO YA.

(Imago sale, las Bestias Caza Hierro lo escoltan.)

ORELLABAC

¡Tirano! ¡No, no quiero obedecer a nadie más! No quiero más tareas.

LAQUELEE

Orellabac, los antiguos gobernantes al igual que Imago, han fortalecido su tiranía gracias a las debilidades que provoca en los habitantes las ansias por encontrar el libro e interpretarlo para siempre. Los pobres súbditos, están debilitados.

DULCE LUZ

Vamos a la biblioteca. Esta es tu oportunidad para terminar de escribir nuestra historia, tenemos que encontrar el libro, salir de nuestros hechizos y ayudar a toda esta gente.

(Salen los tres. En un extremo del escenario, Tremolán ríe a carcajadas.)

TREMOLÁN

¿Cuál será mi destino?

18. INTERIOR, NOCHE. COMPRA Y VENTA.

BALTASAR

RAFA, EL LIBRO AZUL

NUNCA TUVO MÁS

VIDA QUE HOY.

AHORA ES MOMENTO

DE QUE LA HISTORIA

SIGA SU DESTINO.

NO PODEMOS EVITAR

LO INEVITABLE,

NO PODEMOS JUGAR

CON LOS DESEOS.

RAFA

BALTASAR

¿QUÉ ES LO QUE SIGUE DON
BALTASAR?

TEN PACIENCIA RAFA,

DESEO QUE ENCUENTREN EL LIBRO, ES SU DESTINO
¿SU DESTINO? LLEGAR AL LIBRO.
¿YA NO PUEDO DIBUJAR MÁS? PODRÁS.
VAN A ENCONTRARLO ¿Verdad? TENDRÁS QUE ESPERAR.
ESO ES LO QUE DESEO, USTED DIJO LOS DESEOS SON TAN FUERTES
SON TAN FUERTES COMO VOS COMO VOS QUERÁS
QUERÁS

BALTASAR

El destino es algo distinto, sigamos Rafa. Entonces... Orellabac, Laquelee y DulceLuz, llevan varias horas buscando en la biblioteca de la Ciudad del Palacio Gris.

RAFA

Esto no me está gustando Don Baltasar...

19. INTERIOR. NOCHE. TORRE DE LA BIBLIOTECA.

(Secuencia de movimiento. Proyecciones de pasadizos, sombras, sonidos extraños. Hay muchos libros. Los revisan y descartan. Se escuchan murmullos de seres siniestros. Llegan a un portal donde hay una niña sentada leyendo un libro azul.)

NIÑA

Yayanga tssstisisi Yachingue yayancho Sinya sinya sisa sit.

LOS TRES

¿SERÁ ESE EL LIBRO? (EL LIBRO, EL LIBRO).

EL QUE BUSCAMOS (EL LIBRO, EL LIBRO)

LA BÚSQUEDA DE MUCHOS DÍAS

FINALMENTE PODRÍA TERMINAR.

LAQUELEE

HAS VIAJADO DESDE MUY LEJOS

LARGOS CAMINOS HAS RECORRIDO

ORELLABAC

LA BÚSQUEDA DEL DESEO

ME HA TRAÍDO HASTA AQUÍ.

DULCELUZ

MI LIBERTAD QUIERO CONSEGUIR

LOS TRES

DANOS EL LIBRO (EL LIBRO, EL LIBRO)

EL QUE BUSCAMOS (EL LIBRO, EL LIBRO)

ENTREGALO YA, SOLTALO, SOLTALO

NIÑA MISTERIOSA.

(La niña se ríe. Caen muchas hojas, corren a leerlas.)

DULCELUZ

ESTA HOJA ESTÁ EN BLANCO

LAQUELEE

AQUÍ NO HAY NADA (NADA, NADA)

ORELLABAC

NOS HAN ENGAÑADO

¿DÓNDE SE HA IDO? (NADA, NADA)

LOS TRES

ABSOLUTAMENTE NADA

(La niña reaparece.)

NIÑA

LOS TRES

¿QUIEREN EL LIBRO?

EL LIBRO, EL LIBRO

CABALLERO METÁLICO, DULCE
GUERRA Y NODRIZA.

SÍ, DECINOS.

PUEDEN ESTAR SEGUROS DE ALGO

EL LIBRO

EL LIBRO, EL LIBRO.

QUE TANTO BUSCAN

EL LIBRO

DE LOS DESEOS

¿NO EXISTE?

NO EXISTE

(Los tres reaccionan asombrados.)

ORELLABAC

¿NO EXISTE? ¿Y MI BÚSQUEDA?

MENTÍS, MENTÍS. EXISTE,

EL LIBRO DEBE DE EXISTIR.

NIÑA

NO EXISTE, LES DIGO,

PERO EXISTEN LOS LIBROS.

TODOS LOS LIBROS SON

EL LIBRO DE LOS DESEOS.

PODÉS TOMAR CUALQUIERA,

COMO ESTE LIBRO AZUL.

¿VEZ ESE DRAGÓN? SI DESEÁS

REALMENTE CON EL CORAZÓN,

Y METÉS LA MANO,
EL DRAGÓN TE HARÍA DAÑO.

ORELLABAC

Con esta espada, venceré al dragón, ese es mi destino.

(Orellabac hace un intento de meterse al Libro. La niña se ríe. DulceLuz a Laquelee)

DULCELUZ

SI EL LIBRO NO EXISTE
¿POR QUÉ ESTAMOS AQUÍ?
SABÍAS LA VERDAD...

ORELLABAC

AHORA LO ENTIENDO,
TODO ES UN INVENTO
PARA GOBERNAR LA MENTE DE TODOS.
ME ENGAÑARON, DESDE DADUIC
CON UN HECHIZO, Y A VOS TAMBIÉN
DULCELUZ

¿POR QUÉ LO SABEMOS HASTA AHORA?

LAQUELEE

ASÍ TENÍA QUE SER.
ES EL CURSO NATURAL,
NO PODÍA SER ANTES,
NO PODÍA SER DESPUÉS.
AHORA AMBOS TIENEN LA VERDAD.

¿QUÉ PIENSAN HACER CON ELLA?

¿PIENSAN ACASO CALLAR?

DULCELUZ

LE DIREMOS A TODOS LA VERDAD...

(Entra Imago con las Bestias)

IMAGO REX

NO, NO HARÁN NADA

NO MOVERAN NI UN DEDO

DE AQUÍ NO SALDRÁN.

La verdad es... subjetiva, querida hijita.

¿NO LO VEN? LA CIUDAD

DEL PALACIO GRIS

ESTÁ MUCHO MEJOR ASÍ.

A ESTAS ALMAS TRISTES

HE AYUDADO A TENER

UNA NOBLE ILUSIÓN.

LOS MAGOS ME APOYAN,

MI PUEBLO ME APOYA.

GRACIAS AL “LIBRO” TODOS

SON MUY FELICES.

DULCELUZ

NO PODRÁS SEGUIR CON ESTO.

NO CONTINUARÁ ESTE ENGAÑO.

ESAS POBRES ALMAS,
TODOS ESTOS AÑOS
CREYENDO EN ALGO QUE
NUNCA EXISTIÓ.

ORELLABAC

ENGAÑO, VIL ENGAÑO
TIRANO, VIL TIRANO.
MI VIAJE DESDE DADUIC
TODO ES UN ENGAÑO.
ENFRENTATE A MI, IMAGO,
¡EL DRAGÓN SOS VOS!

(Coreografía, lucha de DulceLuz, Laquelee y Orellabac contra las Bestias e Imago. Finalmente las Bestias logran hacerle daño a Orellabac, DulceLuz cae inconsciente. Laquelee corre a ayudarla. Orellabac cae al suelo y grita de dolor. Tremolán aparece vestido de caballero. Observa a Orellabac y se reconoce en él. Grita también.)

ORELLABAC

ENGAÑO, MI VIAJE HASTA AHORA,
HA SIDO TODO UN ENGAÑO.
RECONOZCO ESTE DOLOR AGÓNICO,
ACASO... ¿SIENTO?
ESTOY SANGRANDO Y MI MUERTE
ES LA QUE ESTÁN VIENDO.

TREMOLÁN Y ORELLABAC

HUBO UNA VEZ UN CABALLERO.
UN MUÑECO DE HIERRO Y CABLES ELÉCTRICOS

UN AUTÓMATA SIN GOCE NI SUFRIMIENTO
SIN DESEOS O CULPAS, EL MUÑECO PERFECTO
CREACIÓN DEL TITIRITERO: MAESE PEDRO.
Y ESE CABALLERO... SOY YO.

TREMOLÁN

SI MORÍS, ¿ACASO YO MUERO?
¿QUIÉN SOS? ¿VOS SOS YO?

ORELLABAC

AHORA COMPRENDO, SOMOS UNO.

TREMOLÁN

SOS LO QUE YO BUSCABA.
HE DELIRADO, ESTOY LOCO
COMPLETAMENTE LOCO.

ORELLABAC

ME HAS CREADO Y SIENTO,
MI MUERTE ES LA QUE ESTÁS VIENDO.

TREMOLÁN

MI MENTE ME HA LLEVADO
HASTA AQUÍ, Y MI DELIRIO
HA LLEGADO A SU FIN.

(Orellabac muere en los brazos de Tremolán. Tremolán está eufórico.)

TREMOLÁN

Morís aquí, Caballero... tu viaje acaba conmigo.

(Todos los personajes caen al suelo.)

¡Por fin lo encontré!

(Tremolán sale. Se ilumina el proscenio)

20. INTERIOR. COMPRA Y VENTA DE BALTASAR.

(Baltasar cierra el libro azul. Rafa está decepcionado)

BALTASAR

Y Tremolán se fue al teatro a terminar de escribir su historia. Así fue la historia de Tremolán, el ayudante de Maese Pedro que un día se creyó máquina y se perdió en el delirio.

RAFA

Don Baltasar, qué historia más triste. Vea, no vencieron a Imago, se muere Orellabac, DulceLuz queda encerrada, yo pensé que que...

BALTASAR

EL CURSO DE LAS COSAS,

NO PODEMOS CAMBIAR.

ESTA HISTORIA ES COMO MUCHAS:

SOLO ESO: UNA HISTORIA MÁS.

VOS PODÉS CREAR LA TUYA, RAFA,

PODÉS CREARLA Y DIBUJAR.

RAFA

Don Baltasar, yo no voy a permitir que Imago se salga con la suya...

BALTASAR

¿Entonces Rafita? ¿Los vas a ayudar?

RAFA

¡Sí, sí, yo los voy a ayudar!

(Baltasar sonríe. Rafa toma el Libro Azul y comienza a dibujar, pausa, se levantan los personajes.)

EN MI HISTORIA:

ORELLABAC NO SE MURIÓ.

DULCELUZ SALIÓ LIBRE,

E IMAGO ENCERRADO EN

UN LIBRO SE QUEDÓ.

MI HISTORIA ES LA

DEL CABALLERO

QUE LUCHANDO POR SUS

DESEOS TRIUNFÓ.

TODOS TENEMOS DESEOS

TODOS QUEREMOS TRIUNFAR

LOS MAGOS NO PUDIERON

CONTROLAR MÁS LA CIUDAD,

TODOS PUDIERON SER LIBRES

Y DISFRUTAR DEL REINO

POR SIEMPRE JAMÁS.

EL VIAJE NO PUDO SER EN VANO

EL LIBRO PUDIERON ENCONTRAR

LO LEYERON, PIDIERON SUS DESEOS

EL BIEN TRIUNFÓ SOBRE EL MAL.

BALTASAR

HAS TRIUNFADO RAFA,
TU VIAJE LLEGÓ A SU FINAL.
GRACIAS A VOS TODOS SON
LIBRES.
HAS LLEGADO
AL REINO DE LOS DESEOS.

LAQUELEE

LA HISTORIA,
ASÍ DEBÍA TERMINAR,
NOS HAS LIBERADO DEL
HECHIZO.
HAS LLEGADO AL REINO,
DE LOS DESEOS

LAQUELEE

ESPERÁBAMOS TU AYUDA
SABÍAMOS QUE CON VOS
PODÍAMOS CONTAR,
QUE NUESTRA HISTORIA,
AÚN NO LLEGABA A SU FINAL.

TODOS

EL VIAJE NO PUDO SER EN VANO
GRACIAS A RAFA,
EL LIBRO PUDIMOS ENCONTRAR
LO ABRIMOS CREAMOS LOS DESEOS
EL BIEN TRIUNFÓ SOBRE EL MAL.
ESTA HISTORIA COMO MUCHAS
PUDO TENER OTRO FINAL
UNO TRÁGICO, O UNO ALEGRE
EL PODER DE LOS DESEOS ES

TAN FUERTE COMO VOS QUERÁS.

RAFA

SIEMPRE QUISE DIBUJAR UNA
HISTORIA CHIVA COMO ESTA,
VIAJAR POR MUNDOS COMO EL DE
ORELLABAC. POR FIN PUDE SENTIR
TODO COMO DE VERDAD
EL PODER DE LOS DESEOS ES

TODOS

TAN FUERTE COMO VOS QUERÁS.

TAN FUERTE COMO VOS QUERÁS.

TAN FUERTE COMO VOS QUERÁS.

TAN FUERTE COMO VOS QUERÁS.

FIN.

V. Conclusiones y recomendaciones

5.1. Conclusiones

El planteamiento inicial de esta investigación partió de la curiosidad personal sobre cómo realizar la adaptación de una novela al libreto de teatro musical. Uno de los principales hallazgos de esta investigación fue comprobar que es posible generar conocimiento a partir de la experiencia profesional que tengo como artista, gracias a mi formación en la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica y la experiencia que tengo como cantante.

La información obtenida por medio de las fuentes consultadas aportó y enriqueció con muchísimo más material y profundidad al trabajo de adaptación, por lo que, existió una relación muy estrecha entre mis conocimientos y los aportes de las personas autoras de las fuentes bibliográficas utilizadas. Un autor como Sanchis, precisamente basa sus teorías a partir del conocimiento y la experiencia generada en sus procesos personales de escritura.

El conocimiento generado a partir de los hallazgos de mi proceso creativo, responde a las particularidades de este libreto. En esta investigación, tanto la teoría como la práctica, ofrecen herramientas valiosas para adaptar y escribir teatro musical.

Para adaptar una novela a un libreto de teatro musical se debe realizar un análisis profundo de la historia que se va a adaptar y extraer los sucesos, para esta tarea se puede utilizar toda la información que nos brinda el autor a través de la fábula, los diálogos y lo que dice el narrador.

Una vez finalizado el proceso de análisis de los sucesos se organiza la temporalidad, se decide cuáles episodios de la historia original se van a utilizar y en qué orden se va a contar la historia. Se establecen los espacios en los cuáles se va a desarrollar la adaptación y se eligen los personajes. Además, se establece la función de los personajes de acuerdo con el orden jerárquico.

En este sentido se establece quién es protagonista, y los demás roles que pueden existir en la adaptación. El conflicto de los personajes responde a su relación con el entorno, con los demás personajes y con ellos mismos.

La adaptación debe contemplar la verosimilitud o figuratividad, y para esto se establecen convenciones y lineamientos sobre cómo funciona el mundo de la historia. En el caso de esta investigación se debió establecer convenciones para varios mundos, y varios espacios.

El camino propuesto por Sanchis es un excelente punto de partida para realizar una primera adaptación, su metodología permite comprender a profundidad la obra original, las propuestas del autor, y el funcionamiento de la obra. Todos estos elementos permiten que la obra funcione como un todo integral.

Con respecto al estilo, el teatro musical posee una cantidad de componentes que lo hacen complejo en cuanto a su estructura y la manera en que se cuenta la historia. Un libreto de musical debe contemplar la danza, los pasajes hablados, y las canciones como vehículos que desarrollan de la historia.

La danza es un elemento que colabora con la figuratividad. El elemento del ensamble y el uso del mismo, permiten que a través del cuerpo se establezcan las leyes que rigen un mundo. Además, la danza tiene la capacidad de sintetizar y generar acción sin la necesidad de hablar. El libretista puede contemplar espacios para que una persona profesional en danza se encargue de la coreografía en momentos específicos del libreto. Sin embargo, no todos los musicales utilizan la danza.

Los pasajes con textos hablados, a diferencia del teatro dramático, son textos de transición. En el teatro musical no se desarrollan momentos importantes del conflicto o de la historia a través

del texto hablado. Pueden funcionar para introducir la situación, o realizar pequeñas intervenciones durante las canciones, pero nunca resuelven el conflicto.

La canción tiene la capacidad de sintetizar, lo que sucede en diez páginas del libro, se puede resumir en una canción del libreto. Debe poseer una estructura clara, ya que se canta en los momentos más importantes de la obra. Dentro de este libreto, las canciones son indispensables para comprender la historia, si quitamos las canciones del libreto, no existe una historia.

En el teatro musical, todo lo que se canta debe ser imprescindible para el desarrollo de la historia. Para la construcción de las canciones, se puede recurrir a repetir frases o palabras en las que se necesita enfatizar o que necesitamos que el público recuerde. La canción, en el libreto teatro musical, tiene que comunicar de manera clara lo que necesitamos desarrollar, ya sea un personaje, una situación, o un conflicto.

Las letras de las canciones se pueden escribir de acuerdo con la función que cumplen en el libreto. Las canciones pueden introducir personajes, espacios, conflictos o situaciones; también pueden desarrollar relaciones entre dos personajes, conflictos de un personaje consigo mismo, o conflictos generales de la historia. Finalmente pueden resolver o concluir el viaje de un personaje, una situación, y el conflicto.

¿Cómo rendirle justicia a la historia original y también ser autora? Sin duda esta pregunta estuvo latente durante el proceso de investigación, la sensación de no querer “irrespetar” la novela o al autor, pero también permitirme crear y proponer todo aquello que colaborara con la teatralidad del libreto, y con el desarrollo de la acción. Sin duda hubo un momento del proceso, donde tuve la necesidad de crear y agregar lo que consideraba que podía funcionar en una futura puesta en escena.

La historia original tiene una estructura compleja y es una novela que se ha leído por muchos años en Costa Rica, ya que formó parte de las lecturas obligatorias del Ministerio de Educación Pública. El escritor Rafael Ángel Herra me otorgó el permiso para utilizar su novela, y esto me motivó a investigar profundamente su libro para que la adaptación fuese lo mejor respaldada posible y que este libreto le hiciera “justicia” a la novela, a pesar de que es una percepción subjetiva.

Posicionarme como autora en el proceso creativo, me llevó a crear mis propias versiones de algunos personajes, por ejemplo, mi adaptación de DulceLuz. No puedo dejar de lado el contexto que me rodea como autora: en este momento las mujeres costarricenses luchamos por los derechos igualitarios, y superar los estereotipos. En la novela DulceLuz espera ser salvada por Orellabac, incluso le pide que enfrente a Imago por ella. Para la adaptación DulceLuz tiene mayor protagonismo, y puede enfrentar sus propios conflictos.

La realidad de los recursos del teatro costarricense, fue otro cuestionamiento presente en mi investigación. Colocarme desde mis conocimientos en dirección escénica, y las experiencias que he vivido como actriz en diversos procesos, me llevó a simplificar la historia. Querer incluir absolutamente todo lo que la novela propone (personajes, espacios) era irreal, sin embargo, no quise condicionarme a esto y que perdiera su esencia fantástica. A pesar de que la obra no tiene una puesta en escena, está escrita para ser representable.

El teatro musical es un estilo vigente en Costa Rica, y este proceso de investigación es un esfuerzo para que se continúe escribiendo teatro musical original en el país. Ya sea con historias propias o adaptando las historias de autoras y autores costarricenses.

En Costa Rica existen muchas personas profesionales en las áreas de danza, música y teatro. El teatro musical es una excelente opción para que se desenvuelvan y apliquen sus conocimientos en procesos interdisciplinarios, o en investigaciones como esta.

El teatro musical es un estilo con particularidades técnicas complejas, hay música en vivo de varios instrumentos, intérpretes que cantan y todos ellos necesitan micrófonos. Esto requiere de equipo de amplificación especializado y personal técnico capacitado en ingeniería de sonido. La ausencia de recursos para pagar estos requerimientos, puede ser un impedimento para que se explore el estilo en nuestro país.

Este proceso pudo haber sido mucho más enriquecedor y con un resultado más desarrollado si hubiera trabajado en conjunto con una persona profesional en composición musical. Mis conocimientos en teoría musical no son tan avanzados como para musicalizar un libreto y crear partituras para varios instrumentos, durante el proceso, hubo momentos de bloqueo creativo donde la opinión o sugerencias de otra persona, quizá hubieran facilitado la escritura de las canciones.

Los libretos originales en Costa Rica, generalmente se realizan basados en la experiencia profesional y académica en alguna de las áreas (teatro, danza o música). Una persona con los conocimientos necesarios en alguna de las áreas puede cumplir varias funciones, por ejemplo, ser libretista y también realizar la composición musical.

Broadway es un referente muy importante del teatro musical pero no es el único. Muchos grupos de teatro costarricenses están creando propuestas originales que le dan representatividad al teatro musical latinoamericano.

La adaptación de novelas al teatro es una práctica común en Costa Rica y la sistematización de este proceso de adaptación es una herramienta para aquellas personas dramaturgas que desean

adaptar en el futuro. Esta investigación es un ejemplo de que documentar procesos es una herramienta útil dentro del quehacer de la persona dramaturga. Es uno de los muchos caminos (posibles y diversos), por los cuales se puede optar para adaptar o escribir teatro musical en Costa Rica.

Esta investigación, brinda herramientas para adaptar textos que forman parte de las lecturas obligatorias del Ministerio de Educación Pública. Existe la posibilidad de que sea más atractivo para los y las estudiantes, ver obras de otros géneros literarios adaptadas al teatro, que solamente leer el libro.

Considero que esta investigación abre la posibilidad de la interdisciplinariedad. El teatro, la música y la danza pueden estar contempladas en un libreto. Este libreto es un punto de partida para construir un espectáculo donde las artes dialoguen entre sí y se nutran. A pesar de no contar con una partitura musical, este libreto tiene la estructura para que un profesional en música realice la composición musical, sin embargo, esto no significa que el libreto no se pueda modificar o enriquecer. El libreto es modificable, mejorable y abierto a cualquier cambio que contribuya con la acción dramática y con la composición musical.

5.2. Recomendaciones

Existen pocas fuentes (físicas, o digitales) sobre teoría del teatro musical (y de libreto), en las bibliotecas de la Universidad de Costa Rica. Recomiendo la adquisición de estas obras, para facilitar el acceso a la información en los procesos de investigación de los y las estudiantes.

Muchas fuentes acerca del teatro musical están en inglés y no todas las personas manejan este idioma. Recomiendo a la Universidad de Costa Rica solicitar a las editoriales la traducción de

las obras al español, y/o establecer horas estudiante para la Escuela de Lenguas Modernas, donde se traduzcan estos materiales para su uso académico.

Las herramientas propuestas por Sanchis, parten de sus experiencias. Recomiendo a los artistas costarricenses la sistematización de sus procesos creativos de adaptación o de dramaturgia, como un medio para generar conocimiento tanto personal, como para las personas lectoras.

Recomiendo a la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica, valorar la posibilidad de que los y las estudiantes reciban cursos de teoría musical. La utilización de música es una práctica común en las puestas en escena y proyectos interdisciplinarios, por lo que sería una excelente herramienta para la creación. Los cursos pueden ser brindados en los talleres que pertenecen al plan de estudios, o bien, que se abra la posibilidad de llevar cursos de la Escuela de Artes Musicales como parte de las optativas.

Recomiendo a la Facultad de Artes valorar la posibilidad de abrir una especialidad o maestría de intérpretes de teatro musical en la Universidad de Costa Rica. Las únicas instituciones que tienen estas especialidades en el país, son privadas y no todas las personas tienen recursos para pagarlas.

Recomiendo a la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica velar porque se brinden más cursos de dramaturgia durante la carrera. Durante mi paso por el Bachillerato, no se abrió ningún curso o taller de dramaturgia, y considero que es una de las áreas del teatro costarricense donde se necesitan muchas herramientas y profesionales.

Recomiendo a la Comisión de Trabajos Finales de la Escuela de Artes Dramáticas velar porque exista un reglamento propio para la Escuela, que responda a las particularidades de la

investigación en las Artes; de esta manera la documentación y escritura del documento, serían consecuentes con el dinamismo y constante cambio de los procesos creativos.

Recomiendo a la Universidad de Costa Rica comunicar que existe la posibilidad de realizar trabajos finales de graduación interdisciplinarios entre estudiantes de las Escuelas de la Facultad de Artes. En mi experiencia personal, este proyecto pudo ser un proceso colaborativo con estudiantes de Artes Musicales y Artes Plásticas, sin embargo, cuando inicié no existía esa posibilidad.

Bibliografía

Libros

- Blanco, S., Morena, M., Mastandrea, A., Reherrmann, C., Braselli, G. (2008). *Dramaturgia*. CEBRA. Montevideo, Uruguay.
- Brook, P. (1971) *The Empty Space*. Macgibbon & Kee, Reino Unido.
- Cohen, A. y Rosenhaus, S. (2006). *Writing Musical Theater*. Softcover of the hardcover 1st edition. Nueva York: Palgrave macmillan.
- Danan, Joseph. (2012). *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. Traducción del francés de Víctor Viviescas. México: Paso de Gato.
- Franceschina, J. (2015) *Musical Theory through Musical Theatre*. Oxford University Press, Estados Unidos.
- Herra, R. (1999) *Viaje al Reino de los Deseos*. 1. Ed., 6. Reimpresión. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.
- Jara, O. (2018) *La sistematización de experiencias. Práctica y teoría para otros mundos posibles*. CINDE. Colombia.
- Kenrick, J. (2008). *Musical Theatre. A History*. Estados Unidos, The Continuum International Publishing Group Inc.
- Kohan, S. (2000). *Cómo escribir diálogos. El arte de desarrollar el diálogo en la novela o el cuento*. 8^a Edición. España: Alba Editorial.
- Martínez, A. (2010). *Escribir teatro. Una guía práctica para crear textos dramáticos*. España: Alba Editorial.

Mudford, P. (2000) *Making Theater: from text to performance*. Cambridge University Press. Gran Bretaña.

Sanchis, J. (2012). *Dramaturgia de textos narrativos*. 2º reimpresión. España: Ñaque.

Pritner, C. y Walter, S. (2005). *Introduction to Play Analysis*. University of North Carolina, Estados Unidos.

Documentos en Internet.

Agüero, A. (1996). Diccionario de costarriqueñismos. Academia Costarricense de la Lengua.

Recuperado de:

http://www.asamblea.go.cr/sd/Otras_publicaciones/Diccionario%20de%20costarrique%C3%B1ismos.pdf

Castellanos, A. (2013). La estructura del *teatro musical moderno: un estudio semiótico sobre la composición del género y delimitación de su estructura*. Recuperado de:

<http://www.telondel fondo.org/numero18/articulo/491/la-estructura-del-teatro-musical-moderno-un-estudio-semiotico-sobre-la-composicion-del-genero-y-delimitacion-de-su-estructura.html>

Chaverri, A. (1993) Viaje al Reino de los Deseos; aventuras/búsquedas/géneros. Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica. (Pp. 65-73). Recuperado de:

<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/view/20867/21010>

González, J. (2009). FACTORES CONDICIONANTES EN LA TRANSPOSICIÓN LITERATURA-MÚSICA. Recuperado de:

<http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/viewFile/46/46>

- Herra, R. (1992) *Viaje al Reino de los Deseos*. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/68484292/Herrera-Rafael-Angel-Viaje-Al-Reino-de-Los-Deseos>
- MicMillin, S. (2006) *The Musical As Drama*. Recuperado de <https://es.scribd.com/read/291394025/The-Musical-as-Drama>
- Serrano, R. (1986). *Estructura Dramática*. Recuperado de <https://aguasfuerte.files.wordpress.com/2010/08/02-estructura-dramatica-serrano.pdf>
- Serrano, R. (2004). *Nuevas tesis sobre Stanislavski: fundamentos para una nueva teoría pedagógica*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Atuel. Recuperado el 25 de mayo de 2020, de Wordpress: <https://aguasfuerte.files.wordpress.com/2010/08/02-estructura-dramatica-serrano.pdf>
- Woolford, J. (2012). *How Musicals Work and How to Write Your Own*. NICK HERN BOOKS. Recuperado de: <https://es.scribd.com/read/353212468/How-Musicals-Work-And-How-to-Write-Your-Own>

Tesis

- Amador, E. (2009) *¡Qué roja está la luna! Monólogo basado en el personaje María de la obra teatral “Woyzeck” de Georg K. Büchner* (Licenciatura en Artes Dramáticas) Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.
- Apú, M. (2019) *Creación de un personaje de Teatro Musical por medio de la voz cantada a través del entrenamiento de Gillyanne Kayes*. (Licenciatura en Artes Escénicas) Universidad Nacional de Costa Rica. Heredia, Costa Rica.

Conejo, J. (2011) *Adaptación de un guion audiovisual a un radioteatro* (Licenciatura en Artes Dramáticas) Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.

Ocampo, L. (2017) *LA INICIACIÓN: REALIZACIÓN ESCÉNICA A PARTIR DE TRES PINTURAS DE FRANCISCO DE GOYA Y DE LA EXPLORACIÓN DE UNA ATMÓSFERA EXPRESIONISTA ALEMANA*. (Licenciatura en Artes Dramáticas) Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.

Ureña, L. (2003) *Texto como pretexto: una adaptación a formato televisivo para una futura puesta en escena de: Who's afraid of Virginia Woolf?* de Edward Albee (Licenciatura en Artes Dramáticas) Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica.

Libretos

Marx, J. y Lopez, R. (2004) *Avenue Q- the musical. Piano/Vocal Selections*. Hal Leonard LLC. Estados Unidos.

Masteroff, J., Kander, J. y Ebb, F. (1998) *Cabaret*. Tams-Witmark Music Library Inc. Nueva York, Estados Unidos.

Miranda, L. (2016) *Hamilton, an american musical. Vocal Selections*. Hal Leonard LLC. Estados Unidos.

Miranda, L. (2008) *In the heights*. Hal Leonard LLC. Estados Unidos.

Sondheim, S. (2010) *Into the Woods- Revised Edition: Vocal Selections*. Hal Leonard LLC. Estados Unidos.

Schwartz, S. (2012) *Wicked, a new musical. Score*. Hal Leonard LLC. Estados Unidos.

Webber, A. (1982) *Cats: Vocal Arrangement with Piano Accompaniment*. Hal Leonard LLC. Estados Unidos.

Libretos sin fuente

Ávila, R y Castro, C. (2018) *La Bandada, musical para tiempos convulsos*. Libreto. (Archivo Word)

Ávila, R y Castro, C. (2015) *Ópera: La Ruta de su Evasión*. Libreto. (Archivo Word).

Películas y videos

Ávila, R. y Castro, C. (Dirección) Universidad de Costa Rica (Producción) (2019) *La Bandada, musical para tiempos convulsos*. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=MLLnG5sdkME>

Ávila, R. y Castro, C. (Dirección). Teatro Abya Yala, Compañía Lírica Nacional, Dirección General de Bandas (Producción). (2017). *Ópera: La Ruta de su evasión* Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=TH5Q6ZNZyCY>

Condon, B. (Dirección) Mark, L. (Producción). (2006) *Dreamgirls*. Warner Bros: Estados Unidos.

Fosse, B. (Dirección). Feuer, C. (Producción). (1972). *Cabaret*. Allied Artists: Estados Unidos.

Hooper, T. (Dirección). Bevan, T., Fellner, E., Hayward, D., y Mackintosh, C. (Producción) (2012) *Les Miserables*. Working Title Films: Inglaterra y Estados Unidos.

Marshall, R. (Dirección). Miramax (Producción) (2002). *Chicago*. Kalis Productions y Miramax Films: Estados Unidos.

McKean, D. (Dirección) Moorhead, S. (Producción) (2005) *MirrorMask*. The Jim Henson Company y Destination Films: Estados Unidos.

Sharman, J. (Dirección). Adler, L. y White, M. (Producción). (1975). *Rocky Horror Picture Show*. Michael White Productions: Estados Unidos e Inglaterra.

Stevenson, R. (Dirección). Disney, W. y Walsh, B. (Producción). (1964). *Mary Poppins*. Walt Disney Productions: Estados Unidos.

Stroman, S. (Dirección). Brooks, M. (Producción) (2005) *The Producers*. Universal Studios: Estados Unidos.

Von Trier, L. (Dirección). Windeløv, V. (Producción) (2000) *Dancer in the Dark*. Film i Väst: Dinamarca, Alemania.

Música

Larson, J. (Música y letras). (1996). *Rent*. (Original Broadway Cast Recording) Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=suuFYM1Kpx8>

López, R., Stone, M., Parker, T. (Música y letras). (2011). *The Book of Mormon*. (Original Broadway Cast Recording) Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=emuT-PFCyKE>

Menken, A. (Música). Ashman, H., Rice, T., Beguelin, C. (Letra). (2014) *Aladdin, Broadway's new musical comedy*. (Original Broadway Cast Recording) Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=TRYke0L0nG0&list=PLkLimRXN6NKz8lkPBCLgtyddCVpGADmdZ>

Miller, R. (Música y letras). Hauptman, W (libreto). *Big River: The Adventures of Huckleberry Finn*. (Original Broadway Cast Recording) Recuperado de: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLhmjSmQZbTxOSYkGRAXYZgP9T6zFN82S0>

Miranda, L. (Música y letras). (2015) *Hamilton, an american musical*. (Original Broadway Cast Recording) Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=MxVb_QwqEjw

Schönberg, C. (Música). Boublil, A., Maltby, R. (Letras). (2014). *Miss Saigón*. (Live Record) Deluxe Edition, 2014 Production. Volume 1. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Oih16cA6DV0>

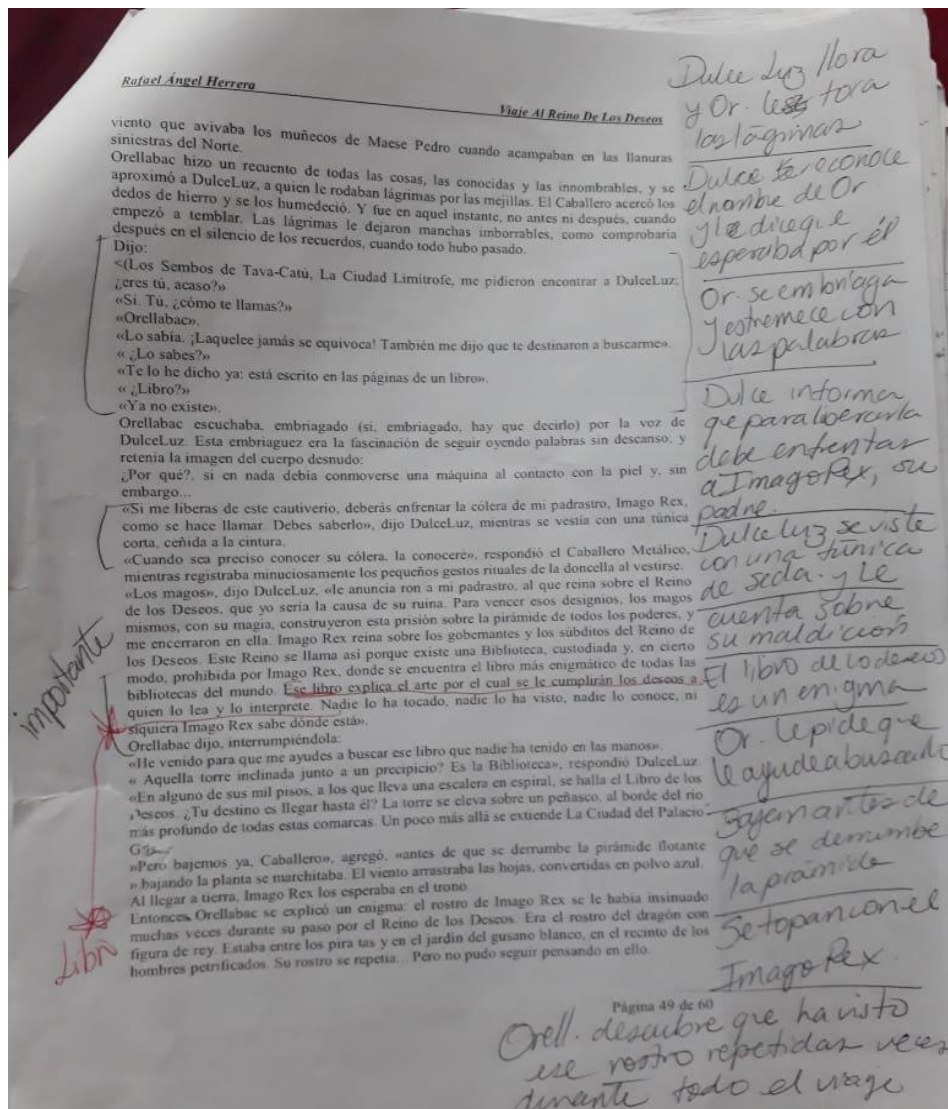
Schwartz, S. (Música y letras). (2003). *Wicked, the untold Story of the Witches of Oz*. (Original Broadway Cast Recording) Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=fQOXsG8YxvM>

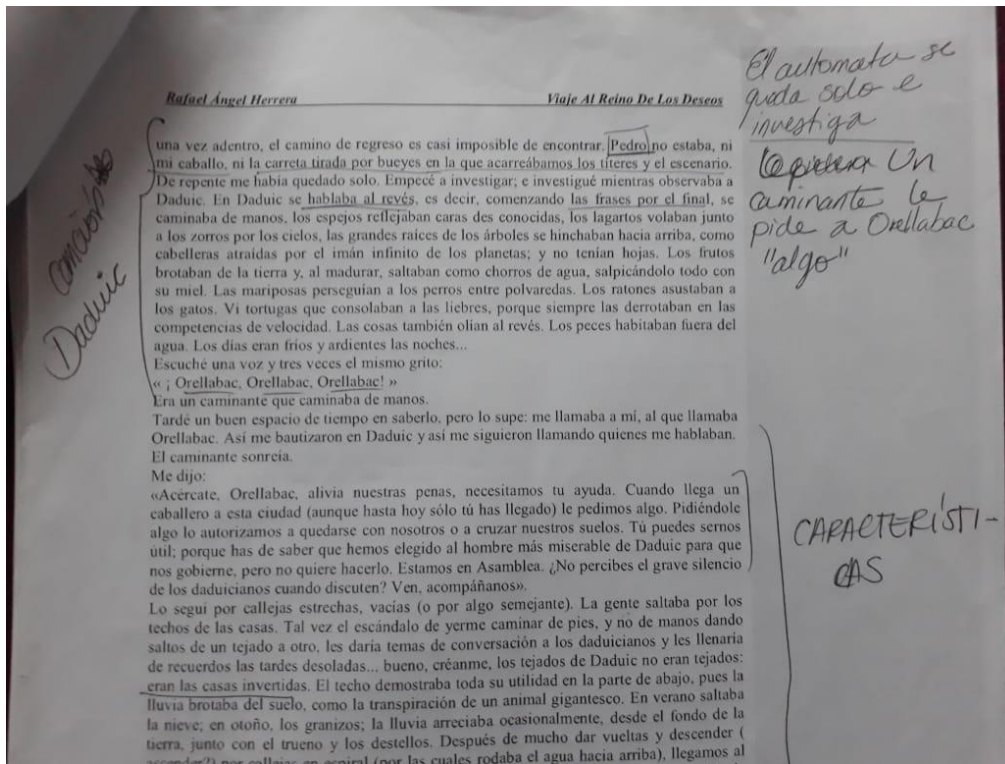
Sondheim, S. (Música y letras). Furth, G. (Libreto). (2006). *Company*. (Broadway Revival Cast Recording). Recuperado de: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLCfO-r7vfnAs6I-v0Qa-OdLZzllYeCi6a>

Anexos

Este proceso fue extenso y en su mayoría digital. Debido a la pandemia del Covid-19, realicé la escritura del libreto en un documento digital que envié a mi tutora en varias ocasiones. Decidí adjuntar capturas de pantalla y material de los momentos que ilustran mejor mi proceso.

Proceso de análisis de la novela (Etapa II)





Utilicé una versión digital de la novela, para poder subrayar y extraer la información. En conjunto con esto, escribía mis apreciaciones, e ideas sobre las posibles canciones.

Proceso creativo, apuntes en los primeros bosquejos del libreto.

MIMBO

Orellabac, si quierés escapar
del encanto de la doncella
debes comer del fruto rojo??
Fero no el del árbol,
ese podria matarte.
Debes comer el fruto del
reflejo en el río. ESTO ESTOY CON DUDAS.
 solo así seremos libres.
 Después podrás ir con el
 Barquero, él te ayudará a
 encontrar el Libro, ¿el anillo EN ANILLO PARA
QUÉ? AL FINAL NO LO USA.
de once capas, y la espada.
 Cuando estés el peligro

ORELLABAC
 Quien lea este libro, podrá desear.
 SEÑORA
 ¿Y qué ~~ganarás con ello?~~
 ORELLABAC
 No tengo ~~respuesta.~~
 SEÑORA- ESTE PERSONAJE SE VA
 REPLANTEAR ESTA ESCENA.
 Es hora de ~~partir.~~

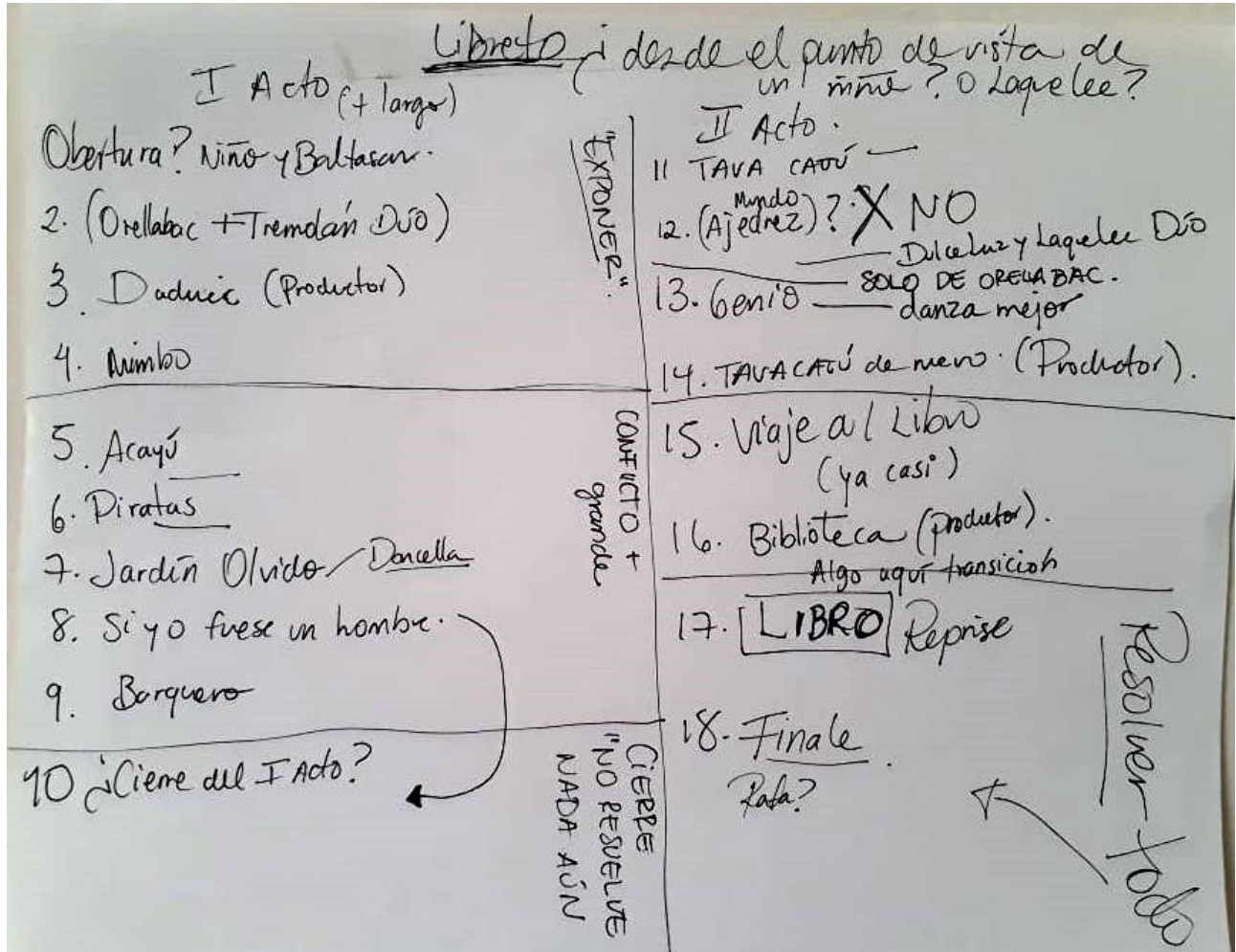
Tremolán continúa su búsqueda, está realmente cansado.

TREMOLÁN
 Lo vi todo.
 Lo oí todo.
 ¿Lo recuerdo todo?
TERMINAR EL I ACTO CON CANCIÓN, MAS POTENTE

APAGÓN
 FIN DEL ACTO I

Etapa III. Propuestas para la estructura del Libreto (song spotting)

Últimas decisiones sobre la estructura dramática. Esquema del libreto por actos, y canciones.



Carta de autorización del autor

Dr. Rafael Ángel Herra

Academia Costarricense
de la lengua

Apdo. 305
2050 San Pedro M. de Oca
Costa Rica

Tel. (506) 22 24 3992
rafaelangel.herra@gmail.com
<https://rafaelangelherra.com/>

San José, 29 de enero del 2018

Señores

Comisión de proyectos finales de graduación

Escuela de Artes Dramáticas

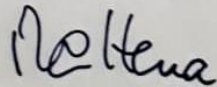
Facultad de Artes

Universidad de Costa Rica.

Estimados señores:

Por este medio, hago de su conocimiento que autorizo a la estudiante **Stephanie Jiménez Fallas** (B23440) utilizar mi novela *Viaje al reino de los deseos*, en su proyecto de graduación titulado: «La adaptación a un libreto de teatro musical, de la novela: *Viaje al reino de los deseos*, de Rafael Ángel Herra (1999), aplicando los conceptos de temporalidad, espacialidad, personajes, discurso, y figuratividad, propuestos en el libro de José Sanchis Sinisterra (2012): *Dramaturgia de textos narrativos*».

Con toda consideración,



Rafael Ángel Herra