

# LA INTERPRETACIÓN A TRAVÉS DE LOS IMPULSOS



**Autora: Luisa Fernanda Mojica Restrepo**

**Asesora: Daniela Zabala**

**Universidad El Bosque**

**Facultad de Comunicación y Creación**

**Programa Arte Dramático**

**Bogotá, Colombia**

**2019**

## TABLA DE CONTENIDO

Introducción	03
1. Justificación	04
2. El musical	05
2.1. Desglose del texto	06
2.2. Circunstancias dadas	07
3. Los personajes	09
4. El trabajo de impulsos	10
5. Viewpoints vs. Texto	12
6. Constantes	15
7. Evolución de los personajes	16
8. Conclusiones	18
9. Referencias	20
10. Anexos	

**NOTA:** La memoria es un libro de imágenes en formato digital, que podrá encontrar adjunto en el CD, durante la lectura de esté hallará una consigna que le indicará a que página deberá ir y así complementar lo leído en el ensayo.

## Introducción

En el teatro el concepto “interpretación” es la forma en la que el actor se vuelve un mediador entre el dramaturgo (el texto) y el espectador, traducándose en signos corpóreos y vocales de un lenguaje literario a la escena, en ese sentido cuando el actor entiende el texto, esto equivale al encuentro que realiza con su personaje y como las diversas herramientas poniéndolas en función de la construcción de este (González, 2014). Dentro de mi proceso de aprendizaje, he podido comprobar como el actor se vuelve un medio, por el que transitan distintas historias con diferentes perspectivas de la vida, y como puedo abarcar desde el texto para lograr encontrar el eje central que engloba las circunstancias de mi personaje y de donde nace la relación con los otros, asimismo descubrir el motor del que surge las acciones.

De modo que materias como Actuación II, Actuación IV, Dramaturgia I y II, sugieren que no hay una sola manera de abordar el texto, y como de la veracidad de mi actuación nacen de distintos puntos. Como lo demuestra Agnes Brekke (2017) al plantear la creación desde dos puntos fundamentales: el yo como un ser de vivencias y el texto como los elementos que nos llevan a las circunstancias del personaje, existiendo una íntima conversación entre interprete-personaje.

También otra forma de expandir el texto, es centrándose en la relación de la palabra a través del verbo o la imagen como la vía principal por la que el actor encuentra una razón para actuar o decir (Vargas, 2015), a diferencia de otros directores como lo sustenta Rubén Montoya (2019) que basan su trabajo de interpretación, desde un laboratorio corporal motivando al actor a encontrar impulsos naturales desde un factor externo, centrándose directamente en la acción originada desde algo natural y verdadero, antes de impostar información que lleven al actor a una acción forzada y equivocada, de tal manera que las distintas herramientas permitan al actor o a mí

como actriz, hacer una aproximación a ellas y emplearlas al servicio de la interpretación textual, iniciando por un desglose del texto y un reconocimiento de las circunstancias que rodean la obra, adquiridos desde un estudio arduo del texto, seguido a esto se hará un trabajo de análisis de personaje, reconociendo cuales son aquellas características que lo definen, posteriormente poder acoger los elementos anteriormente mencionados y traspasarlos a mi cuerpo y a mi voz empleados desde el trabajo de las acciones físicas visto desde los impulsos, para que finalmente pueda hacer una asertiva construcción de mi personaje y consigo obtener una interpretación verosímil. **(Visualizar la síntesis en las páginas 2-3 de la memoria)**. Por lo tanto mi trabajo estará planteado desde tres principales autores en los que se encuentran: Bogart en el trabajo de Viewponits, Laban desde la dinámica del movimiento y Growtoski en la relación del actor con el texto, además de apoyarme desde otros autores para el trabajo de conceptos que iré mencionando durante el ensayo.

## **1. Justificación**

Es un hecho que el teatro musical ha tenido gran revuelo desde el siglo XX, siendo una forma de teatro que combina la música, el canto, el dialogo y el baile, desarrollando una estructura poco usual, la que permite al espectador ser capaz de seguir el espectáculo como un teatro de variedades dando como resultado una representación más simple y fácil de entender que la prosa tradicional (Lázaro, 2002). Siendo como principal eje el del transmitir un mensaje al espectador, sin embargo, la interpretación no cambia sino se trasforma, es decir, venimos de un teatro en donde predominaba el dialogo, pero ahora los personajes no solo expresan lo que sienten hablándolo, sino también lo hacen a través de canciones y bailes (López, 2009).

La interpretación en el teatro musical se ha convertido en un reto y en una ventaja para el actor, ya que sus motivaciones no solo nacen del texto, sino que se encuentran apropiados en otros

elementos como: las canciones, las coreografías que se desarrollan a través de la historia, generando que el actor no solo resuelva preguntas como: ¿por qué?, ¿cómo?, ¿para qué? y ¿para quién? Simplemente abordando un texto, sino que también tendrá que desarrollarlas a la hora de cantar o bailar, para que al momento de juntar las tres disciplinas pueda haber armonía en el actuar escénico. Por lo tanto, lo que quiero lograr a través de este estudio, es poder entender las herramientas que me entrega el texto, llegando a comprender aquellos puntos que me puedan permitir una acertada interpretación tanto en los diálogos como en las canciones. **(Visualizar la síntesis en las páginas 4-5 de la memoria).**

## 2. El musical

El análisis se realiza con el fin de poder tener claridad en aquellos puntos claves de la obra, es decir, es la base para que el actor encamine de manera correcta el proceso de creación, además de entender lo que el autor quiere decir a través de ella (Growtoski, 1970). En cuanto a lo anterior, *Thoroughly Modern Millie* es un **¡Error! Marcador no definido.** que nace de la creación cinematográfica de 1967 del mismo nombre, que con la colaboración musical de Jeanine Tesori, letras de Dick Scanlan y el libro de Richard Morris y Scanlan, tuvo su debut en el 2002 en Broadway. (Allawebber, 2017)

El musical, narra la historia de una joven llamada Millie Dillmount, que llega a Nueva York con la ambición de convertirse en secretaria de un hombre rico y luego casarse con él. Pero su plan trae consigo unos contratiempos con la llegada de Dorothy y Jimmy a su vida, además de verse involucrada en los siniestros planes de la propietaria del hotel la señora Meers.

A pesar de que el musical está situado en Estados Unidos en los años 20, las mujeres que se muestran son el contraste al de Millie, es decir, a través de este personaje la obra manifiesta el

gran impulso que toma la mujer al luchar por su libertad, donde el rol femenino tiene una drástica transformación, adoptando actitudes y comportamientos que se distanciaban del ideal femenino convencional.

He de aclarar que la liberación femenina siendo uno de los conceptos más resaltados que toca el musical, surge en Inglaterra a causa del impacto de la primera guerra mundial llevando a las mujeres a ocupar el lugar de trabajo del hombre, dándoles la oportunidad de luchar contra la discriminación que se vivía en el momento. Y fue casi instantáneo que esto tuvo lugar en los Estados Unidos, con el nombre de sufragistas, pero manteniendo los mismos ideales que habían nacido en Inglaterra (Staff, 2010). El musical nos muestra consigo cambios a la economía en el país, como por ejemplo la vestimenta de las mujeres durante la época o como mejor se conoce los felices años 20 (Hoover, 1928). **(Visualizar páginas 6-9 de la memoria).**

Otro tema que plantea la obra es la trata de personas, haciendo se transforme en un fenómeno social, ya que después de la guerra mundial no solo se agudizo las ansias de la mujer de ser libre, sino que las mujeres también se convirtieron en víctimas, que huyendo del hambre y del horror de las guerras, fueron fáciles blancos para la explotación sexual y el traslado como concubinas o prostitutas. (Staff, 2010). Por lo tanto, lo que quiero lograr es llegar a comprender aquellos puntos que me puedan permitir una acertada interpretación tanto en los diálogos como en las canciones.

## **2.1. Desglose del texto**

El texto teatral se nos presenta con cualidades definidas que impiden que este consiga validez por sí mismo, siendo su único propósito el ser representado en escena, de tal forma que el actor cumple el papel de emisor, buscando que el mensaje sea correctamente transmitido al espectador

(Bobes, 1997). Pero para llegar a una correcta interpretación del texto, el actor debe ser consciente que “como creador de teatro, lo importante no son las palabras, sino lo que hacemos con ellas, y encontrar que es lo que reanima a las palabras inanimadas” (Grotowsky, 1970, p.52).

Desde mi experiencia, si no se ha tenido un previo estudio del texto, al momento en el que el autor desaparece, es tarea nuestra darle el acto comunicativo que la obra requiere, es decir, lograr transmitir al espectador lo que a grandes rasgos quería decir el autor con el texto; pero para llegar a ello, lo más esencial que debemos hacer, es hallar desde el desglose del texto aquellos puntos concretos, que actúan tanto base como guía para el proceso de creación. Porque al tener claridad en el texto es posible que se involucre lo literario, lo semiótico y lo pragmático de este (Ohmann, 1987). Posibilitando la espontaneidad que hay en el íntimo juego que existe entre el texto y el actor, que desde las distintas posibilidades de la acción existe la notoriedad de una adecuada interpretación, sin dejar al lado la facilidad con la que el espectador hará lectura del mismo. De acuerdo a lo anterior pondrá encontrar el desglose del texto en **la tabla de anexo n°1**

## **2.2 Circunstancias dadas**

Retomando a Stanislavsky (1996), se entienden las circunstancias dadas como eje principal por el que el actor conduce su acción. Como se pudo experimentar en Actuación IV, la actuación se basa en la motivación que haya el actor en el texto y de esta manera traspasarlo al personaje, con el fin de generar un impulso verosímil durante la escena. Por lo tanto, para encontrar esas

Motivaciones, se debe trabajar el SI mágico desde los siguientes conceptos: la fábula de la obra, sus hechos, acontecimientos, la época, el tiempo y el lugar de la acción, las condiciones de vida, nuestra idea de la obra como actores, lo que agregamos de nosotros mismos, la puesta en escena, los decorados y trajes, la utilería, la iluminación, los ruidos y sonidos. De modo que los

conceptos anteriores nos ayudarán a enfocar de manera correcta el subtexto y la acción en el musical. **(Visualizar en las páginas 10-15 de la memoria)**. De acuerdo a lo anterior les presento las circunstancias dadas:

### **Millie: Una Chica Moderna**

---

#### **Hechos, Época y Lugar de Acción:**

Post-guerra, Nueva York, años 20, 1992.

---

#### **Fábula:**

Una chica pueblerina decide cambiar su vida en la ciudad de Nueva York.

---

#### **Sucesos:**

Millie llega a Nueva York/ Millie se tropieza con Jimmy/ se hace público la noticia de las chicas secuestradas/ Millie conoce a Dorothy/ el señor Trevor le da el puesto de trabajo a Millie/ Muzzy regresa/ Trevor y Dorothy se enamoran/ Jimmy le declara sus sentimientos a Millie/ secuestran a Dorothy/ Muzzy se hace pasar por huérfana/ rescatan a Dorothy y atrapan a la señora Meers/ Jimmy le confiesa la verdad a Millie y le pide casarse, al igual que Trevor a Dorothy.

---

#### **Tiempo y Condiciones de vida:**

En presente en 1922 en Nueva York

- Hay un enorme apogeo de la economía y el capitalismo.
  - El objetivo de muchas mujeres, es conseguir un hombre adinerado con quien casarse.
- 

#### **Movimiento:**

- Partitura escénica
  - Coreografía: cumple un papel fundamental en la obra, al ser parte complementaria en la historia, ya que en muchas ocasiones además de contar, muestra transiciones de emociones de los que vive el personaje durante este. **(visualizar en la pág. 16 de la memoria)**.
- 

#### **Puesta en escena:**

Dependiendo de lo que requiere la escena y la música, como:

- Tener una escenografía fija que represente la ciudad de Nueva York.
- El uso de mueblería (utilería y mobiliario) para el tránsito de un espacio a otro. Teniendo en cuenta que los espacios que usaremos son: el hotel Priscilla: recepción/ la habitación 1208/ oficina de Trevor Graydon, lugar de trabajo de las estenógrafas/ mansión de Muzzy/ la cárcel de Nueva York.



---

### **Trajes, la iluminación y sonido:**

- El vestuario es influenciado por la época que propone el musical. **(Visualizar en la pag.17 de la memoria).**
- La iluminación tiene como objetivo crear un ambiente festero y alegre de los años 20, manteniendo la energía del personaje de Millie, como el reflejo de la transformación de la sociedad.
- Habrá una orquesta que acompañe a los actores durante la obra, como elemento narrador.

---

### **Lo que se proponen los actores durante su creación:**

- Las propuestas son acuerdos que se llegan entre la comunicación entre actor y director en el que se ve evidenciado en: construcción de personaje, los movimientos escénicos, coreografías, construcción escenográfica.
- La selección de texto: si es para encontrar coherencia en el texto, se puede cambiar, modificar, cambiar el emisor (solo se hacen si son decisiones del director y si el texto lo requiere).

---

### **Todo en lo que los actores deben creer sobre sus personajes y la obra:**

- Se debe tener claro: La época, porque de ella influye mi comportamiento, mi forma de actuar y hablar.
  - No olvidar los sucesos, tanto de la obra como de los hechos que marcaron la época.
  - Las intenciones en los personajes, es decir aquellas cosas que los motivan de estar de un punto A un punto B.
  - Darle carácter a la voz hablada y cantada, respondiendo a las preguntas ¿por qué hablo? y ¿por qué canto?
  - Jugar en todo momento, de esa manera se hallan nuevas cosas. Estar siempre presente para dar y recibir permitiendo que la escena tenga vida.
- 

## **3. Los Personajes**

Considerando que se tiene un amplio conocimiento de la obra, prosigamos nuestro análisis abarcando las distintas dimensiones de los personajes, es decir, aquellas características que los vuelven un ser único (Dimate, 2014) no obstante según Lajos Egri (1942), el personaje se concibe en tres dimensiones, que son: la psicología, los rasgos físicos y los sociales, que en ocasiones suelen ser planteados de forma cuadrimensional, referidas por Sergio Arrau (1961), a

partir de una serie de datos y preguntas estructuradas, que servirán como guía para descubrir aquellos aspectos relevantes de los personajes.

De modo que usaré la consigna mencionada anteriormente para ampliar el análisis con respecto a cada uno de mis personajes, hallando los tipos de relaciones que mantiene con los demás. Con el fin de poder descubrir de manera más eficaz cuales son aquellos aspectos que caracterizan y hacen único a mi personaje, para luego asentar las motivaciones tanto internas (emocionales) como externas (relaciones con los otros) por las cuales impulsan a mi personaje a dialogar, actuar, cantar y bailar. Por lo tanto, los cuatro aspectos (Arrau, 1961) que voy a trabajar son:

**Aspecto físico:** sexo, edad, color de cabello, ojos, ¿tiene algún defecto o anomalía?, ¿cómo es su voz? la intensidad de ella, timbre, tono, característica, ¿cómo camina- cómo es su postura- tiene algún gesto o tic?, ¿cómo se viste habitualmente?, ¿qué color la representa?

**Aspecto social:** ¿en qué país vive?, estrato social, ocupación o profesión, ¿está contento consigo mismo?

**Aspecto psicológico:** Filosofía personal- actitud frente a la vida, ambiciones, ¿cuál es su objetivo?, ¿qué desea conseguir?, temperamento (Sanguíneo, colérico melancólico, flemático)

**Aspecto teatral:** ¿en qué parte de la obra aparece?, ¿qué hace el personaje dentro de la obra? (acciones físicas), ¿cuál es la relación con cada personaje de la obra? **(Cada uno de los aspectos propuestos podrán visualizarlo en las paginas 18-25 de la memoria).**

#### 4. Trabajo de impulsos

La obra aporta una realidad ficcional, donde el actor se permite experimentar y comprobar con su cuerpo y mente, las condiciones que requiere para que surja la verosimilitud en las acciones físicas, por lo tanto, Michael Chejov (2013) plantea que debe existir:

“la extrema sensibilidad del cuerpo ante los impulsos de la psicología creadora... el cuerpo de un actor debe absorber cualidades psicológicas, al mismo tiempo que debe ser poseído y colmado por ellas, hasta que lo transmuten gradualmente en una especie de receptor y conductor de una imagen e impulsos volitivos” (P.01).

De modo que los impulsos sean la respuesta de todo lo que es el actor como ser humano, frente a lo que puede aportar al personaje como un ser ficcional, que aludido por Bogart y Landau, su trabajo con los Viewpoints, es el mecanismo por el que el actor se libera de la afirmación mi personaje nunca haría eso, permitiendo que solo existan posibilidades de hacer y dejar que algo ocurra en el escenario, conduciendo luego al actor a que adquiera conciencia selectiva de lo que funciona o no, teniendo como base su conocimiento previo frente a la obra y su personaje.

Sin embargo, los Viewpoints no solo se plantea desde un trabajo de texto, sino se enfoca en la relación que descubre el actor con los otros y con el espacio vacío, a partir de la aplicación de conceptos como: el tiempo, la duración, la respuesta cinestesia, la repetición, las formas (líneas, curvas y la integración entre líneas y curvas) y el gesto, con el fin de descubrir una estructura que le permita realizar un trabajo de intuición e impulsos, aliviándolo de la presión a las limitaciones impuestas por sí mismo y a su arte al someterlo a una creación forzada, buscando transformar y arriesgar a la hora de actuar, logrando entender la profundidad que existe en la representación de un personaje.

De forma semejante Laban (1989) plantea la armonía que existe en la creación del actor, desde la escala de movimiento conocida como la eukinetica, siendo el mecanismo por la que el actor llega al gesto de forma sensible, al existir un balance entre la calidad dinámica y expresiva del movimiento, comprendido desde la relación del tiempo, la energía, el flujo y las reacciones psíquicas del ser humano, tomando como punto de partida, un cuerpo en movimiento y la

respuesta a su estado de total relajación y su máximo de tensión, viendo como este ejerce una determinada secuencia en las funciones físicas y mentales de una acción cotidiana, reflejando como resultado una acción o impulso, ya que los sentimientos y las emociones son el motor que impulsan al actor a encontrar de manera eficaz la calidad de movimiento del cuerpo frente al espacio. No obstante, Laban (1989) menciona que la esencia de la expresión humana está condicionada a ocho cualidades de movimientos básicos que son: golpear, flotar, cortar, deslizar, torcer, palpar, presionar y sacudir, **(ver tabla de anexos n°3- n°4)** las cuales al estar ligadas entre ellas son el resultado de la relación entre el tiempo, la fuerza, el espacio y el flujo. Al mismo tiempo que al estar acompañadas de las actitudes mentales y sentimentales llevan como resultado a la acción.

Por lo tanto el trabajo con los Viewpoints y la eukinetica serán la base principal para ampliar la gama de movimientos en la creación escénica y en mi creación de personaje, posibilitando la conciencia del esfuerzo energético que permita que mi acción pase de un desequilibrio innecesario, una fluidez tanto física como mental, permitiendo que exista una disposición escénica correcta, para que desde mi yo actriz descubra la actitud de mi yo personaje habituándose a una interpretación orgánica y viva en escena. **(Visualizar el trabajo de las dinámicas de las acciones en las páginas 26-31 la memoria)**

## **5. Viewpoints vs. Texto**

Considerando que Bogart y Landau (2005) plantean que el cuerpo como base de creación dentro de un juego de exploración escénica, donde el texto es lo último que se introduce, con el fin de llegar a una interpretación verosímil, fue mi pretensión desde la base que menciona Bogart y

Landau (2005), integrarla desde un inicio con el texto, con la intención de conocer los limitantes por las que pude guiar la creación de los personajes como de partitura escénica, en la que mis limitantes se definen por la claridad que descubrí en las características que rodean la obra, mencionadas en el capítulo dos y sub-capítulos, obteniendo como punto de partida con la comprensión del estilo del movimiento (**ver tabla de anexo n° 3- n°4**) y como se ve involucrado al tipo de lenguaje corporal y vocal del universo tanto del personaje como el del musical.

De tal modo que la exploración surgió de la combinación del trabajo de Viewpoints tanto individual como en conjunto, es decir, llegar a un punto de conexión con nosotros mismos y con el otro, en el que el cuerpo nos obliga a estar en alerta a lo que sucede, para reaccionar momento a momento y crear así un hecho artístico.

Sin embargo al tratarse de un lenguaje absurdo, el musical nos exige llevar el movimiento a la exageración y a la extra cotidianidad, la cual la fuimos descubriendo desde la construcción escénica de la obra, en la que se trabajó una dinámica de improvisación abierta y libre para experimentar y ver las distintas posibilidades por las que mis acciones y mis reacciones en escena fueran un balance entre el yo personaje con los otros y el espacio, además de descubrir vocabularios corporales y verbales que fortalezcan tanto el carácter del personaje como lograr encontrar los caminos asertivos para la composición escénica.

De igual forma al abordar el texto me vi en la tarea de darle vida desde la voz del personaje, teniendo en cuenta los Viewpoints vocales como: el timbre, el tono, la duración, el tiempo, el gesto, aceleración, la dilatación, el silencio y la relación con el espacio, siendo elemento clave para descubrir las variables que existen en la interpretación del texto, llevándome a entender los impulsos y a la vez las motivaciones por la que mi personaje habla, escucha y actúa.

Otro elemento clave y uno de los más importantes es el haber hallado claridad en la relación que existe entre los personajes, dando a entender no solo ¿por qué? o ¿cómo lo digo?, sino verse complementado con el ¿para quién? digo el texto o hago cierta acción, mostrándose como un motivador externo que trasciende de un texto, a un dialogo, que se vuelve acción- reacción y por último la composición escénica, que es base de comunicación y de expresión de la obra, es decir, contar en conjunto los diferentes puntos de vista que plantea el musical desde cada personaje, y eso se evidencia en los gestos corporales o vocales durante la escena, sugeridos desde el juego para encontrar impulsos que me lleven a darle forma, y cómo la relación me lleva a reaccionar de cierta manera con un objeto, un sonido, una palabra o frase y una acción.

No obstante, el trabajo de Viewpoints no solo me llevó a tener más claridad en los gestos corporales y vocales de la escena, sino también en los números musicales tanto en el canto como en la danza, los cuales son elementos fundamentales que le dan el carácter de musical a una obra, que posteriormente se aclararan en el capítulo de constantes. Sin embargo considero oportuno destacar que estos dos elementos tienen menos libertad de improvisación, ya que se trabaja desde la composición de ensamble donde la técnica y la precisión predominan, de ahí que los impulsos viene a jugar un papel de complemento, es decir, como desde un movimiento concreto mi personaje o rol es claro y permanece en escena, que en viceversa contribuye al mismo fin, donde mi personaje o rol sea claro sin que el movimiento cambie, y con respecto al canto ocurre algo similar, que desde la voz de mi personaje se pueda interpretar la canción sin dejar de lado el estilo del musical y la melodía que dicta la partitura. **(Visualizar el trabajo de las dinámicas de las acciones más sus cambios en las páginas 26-31 de la memoria).**

## 6. Constantes

Dentro de las ramas del arte teatral, es crucial el modo en el que dialogamos con otro arte y como integramos los principios de estos, lo cual sin lugar a duda es lo que distingue al teatro musical, que al ser de formato integrado su propósito es romper con la estructura de narrativa habitual, de tal forma que permita que los elementos como la música, no hiciera solo parte de la escenografía, sino que la presencia de este se transformara al plantearse como un código dramático (Castellanos, 2013), es decir, que formara parte de la narrativa, permitiendo al espectador entender las convenciones del lenguaje al ser justificada dentro del mundo creado, teniendo la intención de volverse un elemento primordial dentro del musical, es decir, su estructura esta adecuada para que la historia no sea suficiente con ser narrada desde un texto dramático, sino que exista la necesidad que a través de la música se construya el eje estructural del carácter musical.

Dentro del rol comunicativo, la música tiene mayor percepción en el espectador, ya que se le atribuye a la melodía cierto significado que contribuye a la lógica dentro de la narrativa, que una vez que el espectador entienda la relación entre significado y melodía y la idea que representa, el proceso de comunicación del musical ha tenido éxito. Sin embargo, es tarea del actor darle el carácter que determina la música en la historia, es decir, es quien trasmite al espectador la razón por la que el autor y el compositor, consideraron que era el momento adecuado para situar el número musical.

Por consiguiente, de los 11 números musicales que plantea el musical de Millie solo escogeré 4 canciones, que son: Thoroughly Modern Millie, Forget About The Boy, Not For The Life Of Me, Long As I'm Here With You, las cuales descubriré su interpretación desde la ejecución de los Viewpoints y la eukinetica, contando como factor importante la información mencionada en el

capítulo de circunstancias dadas, como un mecanismo para enmarcar las canciones dentro de un contexto claro y conocer las motivaciones por las cuales el actor llega a la interpretación de la canción, además de las que encuentra el personaje para cantar, así mismo realizar un análisis desde las siguientes preguntas:

1. ¿cuál es el objetivo de la canción? Sin hacer una interpretación profunda, cual es la primera impresión que sale al leer el título y la letra de la canción. 2. ¿Quién está cantando? 3. ¿A quién se la canta? 4. ¿cuándo esta? 5. ¿Dónde está? 6. ¿Por qué necesito decir esas palabras? 8. ¿que cambia durante la canción? 8. ¿qué quieres? ¿Qué pasa si no lo consigo? 9. ¿Por qué canto ahora y no ayer o mañana? **(Visualizar cada análisis en las páginas 32-41 de la memoria).**

## **7. Evolución de los personajes**

Al entender las dimensiones de Cora y Bonnie ya mencionadas en el capítulo tres, me abrió paso a embarcarme en el viaje que emprenden durante toda la obra y entender las transformaciones por las que pasan durante este. El cual fue base para seguir buscando en el pasado, presente y futuro de estos, conociendo como en cada momento del viaje sus relaciones, su forma de actuar y su carácter se ven afectados por factores externos e internos.

De modo que a partir de Barba (2009) y su estudio de los tres tipos de dramaturgia (orgánica o dinámica, narrativa y evocativa) fueron base para llegar a comprender el medio por el que conduje las acciones físicas, el trabajo de los personajes y la verosimilitud en la palabra y la acción, de manera que al integrar las tres pude identificar que como elemento primordial fue necesario entender los objetivos y como estos afectan a los otros, llevándome a comprender su relación con los demás, además de servir como medio para descubrir ciertas particularidades en su forma de actuar y de hablar, llevándome a reconocer los conflictos tanto internos como



externos que le impedían llegar al objetivo, además de mostrar la transformación tanto de ellos como el de su entorno. Otro punto de las relaciones que descubrí desde los otros personajes hacia el mío, es la forma en la que los demás envuelven a mis personajes en un universo de emociones y sus variables, permitiendo que no solo se muevan en una línea de sensaciones o de carácter, sino permitir jugar desde las distintas sensaciones, sentimientos y emociones vistos desde la perspectiva desde mis personajes.

Por otro lado, el descubrimiento a nivel vocal, a partir de los números musicales y de los textos, basándome en las tonalidades de las canciones y ciertas palabras que caracterizaran a los personajes, dando la posibilidad descubrir y acentuar la voz en la forma en la que se expresa hacia los demás. En cuanto al nivel corporal considero que la vestimenta es un buen recurso para llevar a cada personaje de la cotidianidad a lo extra cotidianidad, en especial los zapatos, ya que fue la base para construir la parte visual de Cora y de Bonnie, y la forma en la que ella quiere pretender ser ante los demás.

Y por último, aquellos elementos que el espectador o el texto ignoran y que por tratarse de decisiones que como actriz fueron primordiales para la creación del personaje, están: el de darle un nombre completo, acompañado de un pasado que encaje con los demás personajes, el de implementar una serie de elementos de su vestimenta que considero que dan cierto peso al estatus que se maneja en escena y el de la construcción visual desde los colores, diferenciados entre el que la representa y el que es su favorito, además de lo anterior se destacan, su lenguaje, su vestimenta, su postura, su visión por la vida y su emocionalidad. **(Visualizar en las páginas 42-46 de la memoria).**

## **8. Conclusión**

Dentro de lo expuesto anteriormente pude concluir que las posibilidades de creación nacen desde un trabajo consiente del texto para luego llevarlo al cuerpo, permitiendo que al momento de ejecutar la interpretación sea verosímil y orgánica, por lo tanto, es asertivo decir que al haber iniciado mi trabajo pude ampliar mi panorama de la obra enfrentando la realidad con la realidad ficticia, desde la exploración del contexto de la obra y sus sucesos más relevantes, hasta el mismo estudio del texto en sí, fue el primer paso para reconocer el camino que tuve que ir construyendo para llegar a entender lo que abarca los impulsos y el trabajo de los viewpoints de forma teórica para luego pasarlo a lo práctico, permitiendo adquirir herramientas que me dieron libertad para el juego en escena, construyendo el movimiento de manera libre en las dinámicas de la acción, además de haber ido descubriendo aspectos corporales y vocales que me llevaron a la construcción del personaje, que durante el proceso fueron vinculándose a través de unas preguntas que me llevaron a conocer mis personajes y con ello llevarlo más al juego y al absurdísimo qué requería la obra, para llegar a la extra cotidianidad buscando alcanzar la verdad.

Por lo cual pude conducir mi creación por la línea delgada que tiene la interpretación dramática a la interpretación musical, llevando aquellos elementos que obtuve durante mi proceso académico más lo adquiridos en este proceso, transponiéndolo en un lenguaje que se complementa no solo por un dialogo sino por sus canciones y sus coreografías. De modo que la interpretación se amplifico al igual que la manera de conducir mi trabajo, permitiéndome descubrir de manera autónoma otras formas de llevar mi creación, como: la mirada externa de los personajes y las situaciones; las acciones dirigidas por referentes en serie o en video dentro del contexto; las diversas formas de asimilar la voz tanto cantada como hablada, al igual de las diversas formas de transformar mi cuerpo con respecto al carácter de la obra y del personaje.

Por último, pude sustentar desde un trabajo teórico como práctico, la fragilidad que existe el transmitir la experiencia humana de la forma más fiel posible, y como existe una corta línea entre ser asertivo con la verdad o quedarse en una zona de confort, para entender que todo es cuestión de tomar buenas decisiones, arriesgar y jugar y por ultimo apasionarse por lo que se hace.

## 9. Referentes

- Allwebber. (5 de marzo de 2017). *love for musical* . Obtenido de love for musical:  
<https://www.love4musicals.com/2012/03/08/thoroughly-modern-millie/>
- Arrau, S. (1961). *Estudio del Personaje Teatral* . Lima: Servicio de Publicaciones.
- Barba, E. (2009). *Quemar la casa. Orígenes de un director*. italia : Artezblai, Sociedad Limitada.
- Bobes, M. (1997). *Semiología de la obra dramática*. Madrid. Arco Libros.
- Bogart, A. Landau, T. (2005). *The ViewPoints Book A Practical Guide to ViewPoints an Composition* . New York: Theater Communication Group.
- Brekke, A. (2017), *Actuación IV*, Universidad El bosque
- Ca. (s.f.). Obtenido de <https://prezi.com/2olupdbsjr9t/caracteristicas-de-un-personaje-teatral/>
- Castellanos, t. (18 de Diciembre de 2013). *La estructura del teatro musical moderno: un estudio semiótico sobre la composición del género y delimitación de su estructura*. Obtenido de Telon de fondo: <file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/la-estructura-del-teatro-musical-moderno-un-estudio-semiotico-sobre-la-composicion-del-genero-y-delimitacion-de-su-estructura.pdf>
- Dimate, c. (8 de noviembre de 2014). *Prezi*. Obtenido de Caracteristicas de un personaje teatral:  
<https://prezi.com/2olupdbsjr9t/caracteristicas-de-un-personaje-teatral/>
- Egri, L. (1946). *Caracterización Del Personaje* . Estados Unidos .
- Egri, L. (s.f.). *CAR*.

González, J. D. (2014). *El actor como intérprete*. Colombia. Revista Colombiana de las Artes Escénicas.

Grotowski, J. (1970). *hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo veintiuno.

Hoover, H. (1928). *The New Day*. Estados Unidos : champaign speeches of herbert hoover.

Laban, R. (1987). *El Dominio del Movimiento* . España : Editorial Fundamentos .

Lazaro, A. (2002). *En los orígenes del teatro musical* . España: Fundacion Juan March.

Lopez, C. (2009). *El Canto en el Teatro Musical*. Bogotá: Facultad de Artes Departamento de Música.

Michael, C. (19 de Diciembre de 2013). *El cuerpo y la psicología del actor*. Obtenido de SAGAI: <http://sagai.org/blog/2013/12/19/cuerpo-y-psicologia-del-actor/>

Montoya, R. (2019). *Proyecto de Grado*, Universidad El Bosque

Osipova, M. (1996). *El Ultimo Stanislavky*. Madrid: Fundamentos Coleccion Arte .

Staff, M. (2010). Violencia y Derechos Humanos. *Derechos humanos: Temas y Teorias* (pág.24). panama: Koaga Roneeta.

Vargas L. (2015), *Actuación II*, Universidad El Bosque

Woolford, j. (2012). *How musicals work and How to your own*. New York: paperback.

Zabala, D. (2019). *Proyecto montaje de grado*, Universidad El Bosque.