



Universidad  
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

**ROL DE LOS DOCUMENTOS DE REGISTRO EN EL ENTENDIMIENTO DE LAS  
DECISIONES ESCÉNICAS EN LA CREACIÓN DE LA OBRA “*PRECIOSAS  
PEQUEÑAS PARTES*” DE JUAN PABLO TRONCOSO**

Emilia Colombina Correa Saldivia – Mariana Belén Hernández Saavedra

Texto académico presentado a la Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae,  
para optar al grado de Licenciado(a) en Actuación

Profesor guía: Federico Zurita Hecht

Santiago, Chile

2025



Universidad  
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

## **Agradecimientos**

**A Federico Zurita, por su guía generosa, acompañamiento constante, y su admirable paciencia.**

**A Juan Pablo Troncoso, por confiar en nosotras y brindarnos un espacio seguro.**

**A las y los docentes que nos inculcaron el valor del rito de la bitácora.**

**A nuestras familias, por sostenernos siempre, incluso en la distancia.**

**Al MUT, por ofrecernos un espacio cálido de conversaciones y escritura.**

**A la amistad, motor imprescindible que sostuvo y nutrió este trabajo.**



## ÍNDICE

<b>RESUMEN.....</b>	<b>4</b>
<b>PALABRAS CLAVE .....</b>	<b>4</b>
<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>5</b>
<b>MARCO TEÓRICO .....</b>	<b>7</b>
<b>La práctica cómo investigación.....</b>	<b>7</b>
<b>La bitácora y los documentos de registro .....</b>	<b>10</b>
<b>La creación colectiva .....</b>	<b>11</b>
<b>DESARROLLO .....</b>	<b>13</b>
<b>CONCLUSIÓN .....</b>	<b>72</b>
<b>REFERENCIAS .....</b>	<b>74</b>



## RESUMEN

La investigación analiza cómo la revisión sistemática de los documentos de registro permitió comprender y sostener las decisiones escénicas tomadas en la creación colectiva de la obra *Preciosas Pequeñas Partes* dirigida por Juan Pablo Troncoso. Desde la práctica como investigación, se examina la articulación entre reflexión teórica y acción performativa dentro del proceso creativo. El análisis del registro evidencia que las decisiones escénicas y discursivas surgieron del intercambio entre el colectivo, los referentes y las pruebas en ensayo, y que los documentos de registro funcionaron como orientación y herramienta crítica para objetivar el proceso de creación.

**PALABRAS CLAVE:** Bitácora, Documentos de registro, Creación colectiva, Práctica como investigación.

## ABSTRACT

This research analyzes how the systematic review of rehearsal documentation made it possible to understand and support the staging decisions made during the collective creation of the play *Preciosas Pequeñas Partes*, directed by Juan Pablo Troncoso. Drawing on practice-as-research, the study examines the articulation between theoretical reflection and performative action within the creative process. The analysis of the documentation shows that both the scenic and discursive decisions emerged from the exchange between the collective, the artistic references, and the exploratory work in rehearsals, and that these records functioned as guidance and as a critical tool for objectifying the creation process.

## KEYWORDS

Logbook, Process documentation, Collective creation, Practice-as-research.



## INTRODUCCIÓN

La presente investigación propone analizar la efectividad de la revisión de los documentos de registro del proceso de creación colectiva de la obra *Preciosas Pequeñas Partes*. El objetivo es examinar cómo este ejercicio de revisión facilitó la comprensión de las decisiones escénicas por parte de los actores, indagando en cómo esto permitió a los intérpretes reflexionar sobre su práctica escénica, identificar estrategias empleadas y reconocer los elementos que configuraron el montaje, desde una perspectiva situada en la experiencia del proceso creativo. Para ello, se establecerán relaciones entre diversos materiales documentales del proceso, tales como las bitácoras personales de las investigadoras, documentos digitales compartidos (referentes, audios, etcétera.) y las diferentes etapas de desarrollo de la dramaturgia. Este análisis permitirá trazar la evolución de la obra y de las decisiones creativas hasta su estreno.

La respuesta a la pregunta sobre cómo se realiza la investigación desde las artes es multifacética y depende del contexto individual/social del grupo de investigadores y sus motivaciones. No obstante, el objetivo común es la producción de nuevos conocimientos a través de la creatividad. Henk Borgdorff (2010, como se citó en Carbonell et al., 2019, p. 14) establece bases conceptuales para la labor de la investigación, planteando una estructura de investigación “sobre”, “para” y “en” las artes. En el presente estudio nos enfocaremos en el último, el cual contempla el vínculo y el diálogo entre la práctica y la teoría, posicionando el proceso creativo y al creador en el centro de la investigación.

La práctica como investigación busca formular una interrogante que surge desde el proceso creativo y que, luego de una serie de etapas, derivará a una respuesta tentativa. Aun cuando existen múltiples metodologías, el trabajo suele articularse mediante prácticas creativas y registros del proceso, desarrollados de manera simultánea en formatos escritos, visuales, sonoros, manuales o digitales.



Existen diversos tipos de registro que suelen repetirse, entre estos, la bitácora. Esta es un registro testimonial que suele estar relacionado a un proceso o evento específico sobre el cual se documentan de forma cronológica y detallada actividades, observaciones, pensamientos, avances, etcétera. Esta puede ser personal o grupal, y se utiliza para reflexionar sobre experiencias vividas, llevar un control y organizar la información relevante.

Esta breve explicación resulta pertinente para analizar el proceso de creación de la obra *Preciosas Pequeñas Partes*, desarrollada entre marzo y noviembre de 2025 bajo la dirección de Juan Pablo Troncoso, y estrenada el 20 de noviembre del mismo año en el Teatro Finis Terrae. La metodología de creación de la obra se nutrió del uso de múltiples documentos de registro, de los cuales algunos fueron preparados por diversos miembros del elenco. Por ejemplo, las versiones de dramaturgia fueron elaboradas por Juan Pablo Troncoso y el elenco a partir del trabajo en los ensayos, los referentes fueron presentados de manera colectiva por todo el equipo, y en cuanto a las bitácoras utilizadas para esta investigación, estas fueron elaboradas por las actrices Emilia Correa y Mariana Hernández, quienes además son las autoras del presente estudio.

Una bitácora teatral se diferencia de otros tipos de bitácoras por su enfoque específico en el proceso creativo, artístico y colaborativo característico de las artes escénicas. Esta es una herramienta fundamental en el proceso de creación por razones como: favorecer la reflexión personal y crítica tanto de los actores, directores, productores y demás integrantes de un equipo mediante la reflexión sobre su propio trabajo, avances, emociones y descubrimientos, lo que puede ayudar a tomar conciencia del proceso artístico más allá del resultado final; y facilitar el aprendizaje al registrar los errores, aciertos y decisiones creativas, lo que la convierte en un recurso esencial que permite llevar un registro del progreso y volver a los objetivos iniciales personales y/o grupales; y permite identificar temáticas de interés para el trabajo artístico, posibilita recordar actividades y ejercicios útiles realizados con anterioridad, ayuda a comprender qué



estamos haciendo, por qué y para qué, contribuye a ordenar pensamientos, agendar actividades y permite evaluar el proceso, el resultado y la disposición hacia el trabajo en diferentes etapas del proyecto y épocas del año.

A partir de lo anterior, esta investigación postula que las decisiones escénicas de *Preciosas Pequeñas Partes* fueron el resultado de un proceso de investigación-creación basado en la revisión permanente de sus documentos de registro. El uso sistemático de estos archivos (dramaturgia, videos, referentes y bitácoras) no solo permitió controlar la coherencia del proceso creativo, sino que además configuró la base para la reflexión y comprensión posterior que se aborda en los siguientes capítulos.

## **MARCO TEÓRICO**

### **La práctica cómo investigación: Enfoque metodológico en las Artes Escénicas**

Maria José Contreras (2018), artista y académica chilena, menciona en su artículo “La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana” que la investigación debe ser iniciada por la práctica, es decir, las preguntas, problemas y desafíos son identificados y formados en base a las necesidades de la práctica y los investigadores prácticos, como los denomina Contreras. La estrategia de la investigación se desarrolla a través de metodologías específicas conocidas por el sujeto investigador durante la práctica; en el caso de las artes escénicas, serían: improvisaciones, training físicos, lecturas específicas, creación de escenas cortas, clases teóricas, etcétera.

En base a lo propuesto por Robin Nelson (2013, como se citó en Contreras, 2018, p. 6), María José Contreras menciona que, a pesar de la primacía que posee la práctica, esto no implica que la investigación quede restringida solo a ella. Por el contrario, se promueve una articulación entre tres dimensiones del conocimiento: el saber del investigador (que incluye vivencias corporales, experiencias subjetivas y destrezas adquiridas), la reflexión



crítica (ligada a procesos de análisis, indagación-acción y formulación explícita de ideas) y el conocimiento conceptual (entendido como marcos teóricos). Esto implica que el proceso de conocimiento es realizado por un sujeto corporal e interesado.

La práctica como investigación se caracteriza en que las preguntas o motivaciones iniciales encuentran respuesta exclusivamente a través del hacer artístico. En este sentido, aunque los componentes conceptuales y la reflexión crítica acompañen el proceso, el eje fundamental continúa siendo la práctica.

Con frecuencia, las prácticas de investigación no se originan en una pregunta específica, sino en un interés inicial. Según Contreras, esta apertura posibilita que el diseño metodológico exploratorio se mantenga flexible y pueda configurarse en el transcurso de la acción. De este modo, no solo las preguntas iniciales, sino también las hipótesis de investigación pueden surgir de manera posterior, ya que es la propia práctica la que, en un determinado momento, orienta y hace posible su formulación.

La práctica como investigación demanda un equilibrio complejo; por una parte, requiere mantener presentes las preguntas que orientan el proceso (actuando como brújula del trabajo), y, por otra, conservar la flexibilidad necesaria para acoger lo que emerge en el propio hacer. Alcanzar este equilibrio no es sencillo, por el contrario, implica lo que Contreras denomina una mirada binocular, es decir, la capacidad de observar un mismo fenómeno desde dos perspectivas distintas y de manera simultánea. La práctica como investigación precisa de investigadores capaces de articular esta doble visión, integrando lo corporal y lo discursivo en la construcción de un objeto común, y que, además, se vean reflejados en el producto final.

Dado que la multimodalidad de las prácticas es intrínsecamente compleja, resulta necesario identificar los límites del discurso y explicitarlos. María José Contreras plantea que se deben definir con claridad las preguntas y esbozar una metodología de trabajo,



sin olvidar que esta se puede modificar a lo largo del proceso. “Una buena pregunta delimita el ámbito de acción performativa y encuadra la experimentación.” (p.10), siempre teniendo en cuenta que lo central no es el resultado final, sino el proceso mismo: investigar, explorar y experimentar, más que simplemente crear.

En concordancia con Contreras, José Antonio Sánchez (2016), en “In-definiciones. El campo abierto de la investigación en las artes”, señala que la investigación-creación no busca producir un conocimiento concreto, sino acercarse a un problema desde múltiples perspectivas, construidas a través de experiencias previas. Este proceso implica un movimiento no lineal ni dialéctico, sino nómada, que transita entre intuiciones, distanciamientos y nuevas encarnaciones del problema, motivado por el encuentro y la colaboración con otros. En este recorrido, la práctica adquiere una dimensión reflexiva que permite tomar distancia, observarse desde distintos parámetros y generar instancias críticas que contribuyen a replantear los problemas, comprender el alcance de las propuestas y formular nuevas preguntas para la continuidad de la investigación.

La práctica misma se constituye como un discurso: investigar, experimentar y convivir son acciones inseparables que permiten comprender, cuestionar y expandir los límites del conocimiento.

### **La bitácora y los documentos de registro:**

En una definición general del Diccionario Panhispánico de Dudas (2005), el término bitácora se refería originalmente a un “armario” ubicado junto al timón de los barcos, donde se guardaba la brújula. Con el tiempo, el término se extendió para nombrar el



*cuaderno o libro de bitácora*, en el que se registraban el rumbo, la velocidad, las maniobras y otros eventos importantes durante la navegación. Especialmente en América, esta definición se amplió a cualquier cuaderno en el que se documenten los datos y hechos más relevantes vinculados a una actividad. Esta extensión permite entender por qué el concepto de bitácora se ha incorporado también al área de la creación escénica.

La elaboración de una obra de teatro se puede comprender y abordar como un viaje, un proceso de exploración por el que se navega en conjunto con el equipo y que puede, o no, cambiar su rumbo de diversas maneras, así como presentar accidentes e imprevistos que dificulten el proceso. Dentro de esta lógica, la bitácora funciona como una brújula simbólica que acompaña y orienta a quien la realice, en este caso al intérprete, ayudando a registrar y dar sentido a los distintos momentos del recorrido artístico.

La bitácora permite analizar y volver a revisar el proceso de creación cuando sea necesario. En su artículo “El proceso de creación teatral: Primeras aproximaciones”, Coca Duarte (2010) aborda el concepto de “investigación genética”, aunque este se enfoca inicialmente en la genética textual, un método de comprensión centrado “en el proceso creativo más que en el producto final” (Féral, 2008, citado en Duarte, 2010), lo que significa que, explica Duarte, estudia principalmente los manuscritos y borradores previos a la publicación de una obra. A partir de esta analogía, la autora aclara que, en la genética de la representación, es posible anticipar los documentos que son relevantes para reconstruir las decisiones artísticas de una obra. Entre estos registros se encuentran borradores textuales, borradores escénicos y visuales, notas del director, grabaciones en video y notas de ensayo, siendo estas últimas una parte esencial de la bitácora. Duarte destaca que estos documentos “pueden constituir una herramienta fundamental a la hora del análisis de su propio proceso por parte del artista.” (Duarte, 2010, p.117).



Con base en su experiencia, la autora explica que existe una alternancia constante entre crear y observar, son actividades que ocurren paralelamente, y citando a Gau (2003) agrega que esta alternancia entre dos tipos de pensamiento cualitativamente diferentes resulta interesante, puesto que se suceden dicotomías como racional e intuitivo o consciente e inconsciente, entre otras. En este sentido, la documentación del proceso no solo se enfoca en registrar el hacer, sino que permite al intérprete la objetivización y revisión constante de las operaciones realizadas, un mecanismo esencial para la comprensión profunda de las decisiones escénicas y discursivas, y el perfeccionamiento de su práctica artística.

### **La creación colectiva**

La noción de creación colectiva propone un modo de producción escénica que cuestiona las estructuras jerárquicas y las divisiones tradicionales del trabajo teatral. Como señala Adriana Musitano (2016) en “Nuevo sistema de producción y dramaturgia. Las creaciones colectivas”, este tipo de práctica surge en oposición a los sistemas elitistas o alienantes de producción, al promover dinámicas horizontales basadas en la cooperación, el consenso y la implicación activa de todos los integrantes del proceso creativo. No se trata únicamente de compartir tareas, sino de transformar estructuralmente el modo en que se concibe y produce el hecho teatral, priorizando el vínculo entre los participantes y su relación con el público por sobre el resultado estético final.

Desde esta perspectiva, la creación colectiva se entiende también como una forma de acción política y cultural que busca reconfigurar los lazos sociales a través del arte. Se consolida en América Latina como respuesta histórica a la urgencia de cambios estructurales, manifestando una clara ruptura con el orden dado y el autoritarismo.

Musitano plantea que estos procesos aparecen como experiencias utópicas cuando los colectivos se sitúan críticamente frente a la sociedad, tomando distancia de sus normas para explorar nuevas formas de convivencia, libertad y solidaridad. Esta distancia permite



una reinserción cultural orientada a recuperar valores comunitarios y a resistir la enajenación impuesta por las estructuras dominantes.

En una línea complementaria, Patrice Pavis (2008) en “Diccionario del teatro” entiende la creación colectiva como una práctica que promueve la democratización del arte, en tanto propone modos de producción autogestionarios y participativos, coherentes con la idea de un arte “creado por y para las masas” (pp. 100–102). En este sentido, la afirmación brechtiana de que “el teatro es un arte colectivo por excelencia” cobra especial relevancia, al poner en común los saberes y experiencias de cada participante dentro del proceso creativo (p. 101).

Asimismo, desde una mirada antropológica, Musitano destaca que la dimensión política y utópica de estas prácticas radica en su capacidad de articular el testimonio histórico y el deseo imaginario, configurando un espacio liminar donde el arte se convierte en vehículo de reflexión crítica frente a la injusticia y la inequidad. Los grupos que trabajan desde esta metodología tienden a redistribuir roles, desordenar saberes y mezclar lo real con lo onírico, generando una práctica teatral que es simultáneamente creación, juego y resistencia.

La reflexión en estas experiencias aparece mediada por estrategias como el distanciamiento, que revela la ficcionalidad de lo representado, y el uso del humor como herramienta de liberación y concientización, acercando el arte a las necesidades vitales y emocionales de la gente.

Dado el carácter horizontal y democrático de la creación colectiva, donde los saberes y decisiones emanan de la interacción grupal y la práctica es el eje de la investigación, la documentación del proceso adquiere una relevancia crucial. Los registros generados (bitácoras, borradores, etcétera) no sólo dan cuenta de las decisiones escénicas, sino que representan la memoria colectiva y la agencia de sus participantes. Por lo tanto, la revisita a estos documentos se convierte en un acto de análisis retrospectivo que permite



a los intérpretes objetivar y comprender las complejas dinámicas de este modo de producción, justificando así el enfoque de la presente investigación.

## DESARROLLO

El presente capítulo tiene como objetivo central exponer la relación dialéctica entre la documentación del proceso creativo y la toma de decisiones escénicas para la obra *Preciosas Pequeñas Partes*. Para la creación del montaje se aplicó la metodología de la práctica como investigación, la cual concibe la creación colectiva como un recorrido intrínsecamente no lineal, en el que las decisiones emergen de una constante fluctuación entre la teoría y la práctica.

Por esta razón, la estructura de este capítulo no seguirá el arco dramático de la obra en su versión final de montaje, sino el orden riguroso y continuo de las entradas de nuestras bitácoras y variados documentos de registro, desde el inicio del proceso hasta su término. De este modo, se analiza la obra y las decisiones tomadas en el camino desde la visión cronológica de la creación de las escenas, independientemente de su ubicación final en el montaje. Este método respeta la naturaleza del registro, exponiendo el pensamiento colectivo tal como fue vivido.

El marco teórico estableció el sustento conceptual del registro como herramienta de reflexión; esta sección se dedicará a la aplicación empírica de dicho postulado, y la información se organizará en una secuencia que conecta dos fases esenciales de nuestro proceso de creación colectiva:

1. **Tiempo de Reflexión:** Esta fase inicial corresponde al periodo en que el colectivo desarrolló una base teórica y conceptual para crear la obra desde cero. Este tiempo estuvo marcado por la investigación, el debate y la formulación de los principios estéticos y discursivos que orientarían la creación.



- 2. Tiempo de escenificación:** Esta segunda fase implica la puesta en cuerpo de las ideas surgidas en el Tiempo de Reflexión, dando lugar a ejercicios, improvisaciones y escenas preliminares. Es en este tiempo práctico donde ocurre la toma de decisiones más crítica: qué escenas se mantienen, cuáles se modifican y cuáles se descartan. Estas decisiones se fundamentan directamente en el entendimiento colectivo y la base reflexiva previamente establecida.

La exposición de las bitácoras se presentará como un flujo cronológico ininterrumpido, en el que podrán apreciarse escenas creadas en una etapa temprana y que permanecieron hasta la versión final del montaje, así como ideas teóricas que, tras la práctica, fueron transformadas.

Durante esta exposición documental se realizará un análisis para rastrear y explicar las decisiones definitivas tomadas por el colectivo. Este análisis conectará los puntos dispersos en el proceso, explicando por qué ciertas ideas teóricas o prácticas de ensayo fueron validadas y sostenidas en la versión final de *Preciosas Pequeñas Partes*, y cómo el registro se erigió como la herramienta para legitimar o desechar el material escénico.

## **Tiempo de Reflexión**

- 1. Metodología de la creación colectiva: fundamentos para la autoría**

La primera etapa del proceso creativo, y del tiempo de reflexión, busca instalar en el colectivo una base teórica común que oriente el trabajo. Para esto, además de contar con la constante guía de Juan Pablo Troncoso, se trabajó junto a Andreina Olivari, quien a través de instancias teóricas nos entregó fundamentos y herramientas necesarias para crear una obra con un discurso escénico sólido y movilizador.

La primera sesión con ella se realizó el 31 de marzo, introduciendo los conceptos de autoría, punto de vista y lo contemporáneo, que fueron desarrollados a profundidad



durante las siguientes tres clases realizadas en abril. En la primera de estas se abordó cómo el arte contemporáneo debe poner en crisis la contemporaneidad, enfatizando en que ejercer esta crítica y tener un punto de vista no implica necesariamente estar de acuerdo o en desacuerdo con algo (lo cual equivale a una opinión), sino que lo que se busca es desarrollar la autoría. Esta corresponde, en palabras simples, al punto de vista: el lugar desde el que el creador (en este caso, nosotros) comprende aquello que desea abordar. Se explicó también la importancia del modo en que se trata el tema escogido para que logre generar una reflexión, dado que el arte no busca responder qué hacer ante una problemática, sino comprender y mostrar qué está ocurriendo con ella.

En las siguientes clases se ahondó en la necesidad de que el arte provoque una reflexión tanto en el espectador como en el propio creador de la obra. Se destacó la relevancia de la aparición de un punto de vista particular capaz de interrumpir, alterar o transformar el punto de vista previo sobre una temática, y se planteó la búsqueda y profundización en la experiencia individual como medio para remover y resignificar el mundo social de ambos: emisor y receptor. Finalmente, se señaló que la creación artística debe provocar cuestionamientos; una obra no puede comenzar y terminar en el mismo lugar, ya que si así fuera, no ocurriría transformación alguna.

Esta primera base nos otorgó los fundamentos necesarios para iniciar el proceso creativo, y fue retomada de forma recurrente durante el proceso, con el fin de profundizar en la comprensión del porqué de nuestras decisiones escénicas. Una vez asentados los cimientos de la autoría, el Tiempo de Reflexión se enfocó en trasladar estos postulados a preguntas concretas sobre la materialidad de la obra.

La siguiente entrada muestra preguntas esenciales para un investigador-creador: “¿Qué nos moviliza? ¿Qué queremos mostrar individual y grupalmente? ¿Qué nos gustaría soltar y qué rescatar?” (Hernández, 2025, p. 45). La respuesta registrada por la autora,



“control de los cuerpos = control de las masas = subordinación” (p. 45), marca una de las decisiones dramáticas centrales que el colectivo acordó explorar.

La anotación posterior, “Querer explicar todo nos lleva a nada” (p. 45), constituye una decisión estética clara: la obra debe operar a través de la sugerencia y la ficción, alineándose con las enseñanzas de Andreina Olivari de que el arte debe mostrar, no opinar.

El director Juan Pablo Troncoso profundizó en el pensamiento individual del elenco, solicitando respuestas a preguntas existenciales:

“¿Qué entiendo yo por identidad? ¿Qué entiendo por libertad? ¿Qué deseo conseguir hoy antes de acostarme y qué me lo podría impedir? ¿Qué deseo conseguir en un año y qué me lo podría impedir? ¿Qué deseo conseguir antes de morir y qué me lo podría impedir?” (pp. 83—84).

Esta indagación sobre el deseo y la limitación personal permitió al colectivo conectar las grandes problemáticas de la obra (el control corporal y la libertad) con la experiencia individual de los intérpretes. En este punto, la reflexión se mueve desde el plano teórico al plano ético-personal, enriqueciendo la capacidad de los cuerpos para el Tiempo de Escenificación.

## 2. Discursos, referentes y materialidad de la obra

Esta etapa del tiempo de reflexión continúa siendo de carácter teórico, pero se orienta también hacia la práctica escénica. Además de seguir construyendo el discurso, busca comprender cómo este puede materializarse en escena, de qué forma puede narrarse a través de las acciones, los cuerpos y las imágenes. Se trata de una reflexión que nos permite sostener y dar sentido a las decisiones que guiarán la puesta en escena. Durante



estas clases comenzamos a abordar temáticas que se vincularían directamente con la obra final y con los procesos implicados en su creación.

El 14 de marzo tuvo lugar la primera clase de esta etapa, realizada por Juan Pablo Troncoso, en la que presentó al colectivo conceptos y temáticas contingentes que podrían resultar relevantes para la construcción del discurso de nuestra obra, estos son: la crisis (económica, climática, social, patriarcal), el modelo económico capitalista neoliberal, la interseccionalidad (privilegio/opresión), hegemonía, cuerpos/conflictos/territorios, la complejidad del ecosistema, paradigmas, temporalidades, ausencias, hauntología, memoria, libertad, etcétera. El colectivo revisitó estos conceptos en reiteradas ocasiones para cuestionarlos y observarlos desde diversas perspectivas.

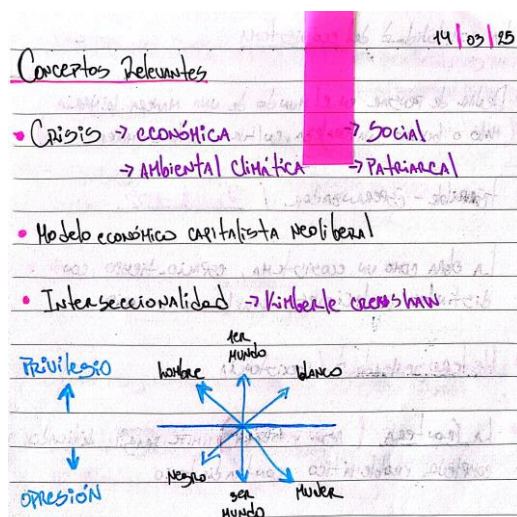


Figura 1. Clase teórica Juan Pablo Troncoso. Fuente: Elaboración propia.

El 17 de marzo en la muestra de referentes, Juan Pablo abordó "El problema de lo escénico, de los cuerpos, de la relación con el público" (Correa, 2025a, p. 26). Definió su visión de las obras "como un ecosistema, heterogeneidad, cosas variadas coexistiendo, (y materiales heterogéneos en escena), ojalá la obra sea así" (p. 11), esto estableció una directriz estética de multiplicidad. Además, se definieron principios de acción: "Los juegos solo funcionan si se juegan en serio y con reglas" (p. 17), y que las situaciones deben



"ocurrir en escena, llevarlas al límite y que ocurra" (p. 23). Finalmente, se lanzó la pregunta clave, "¿Cómo uno lleva la violencia al escenario?" (p. 25).

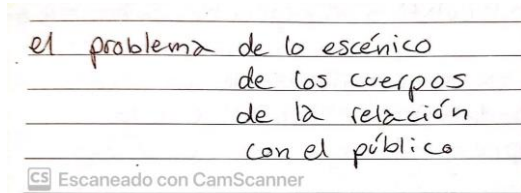


Figura 2. Clase teórica Juan Pablo Troncoso. Fuente: Elaboración propia

Luego de la primera muestra del Tiempo de Escenificación, vista por el director y el resto del equipo el día 18 de marzo, se entregaron retroalimentaciones a los intérpretes, centradas en que debían "mostrar, no contar" (Hernández, 2025, p. 19). Por otro lado, también se nombraron y reforzaron los referentes teóricos que debían guiar la construcción escénica, estableciendo un núcleo crítico-estético inicial para el proceso.

Se recordó la importancia de Mark Fisher y su texto *Realismo Capitalista*, que enmarca la problemática de la obra en el contexto de una ideología que anula la posibilidad de imaginar alternativas al sistema actual. Adicionalmente, se citó a Gramsci para analizar cómo las clases subalternas adoptan ideas de la élite, lo cual se relaciona directamente con la forma en que el control opera dentro de la corporación en la obra. Finalmente, se menciona a Brecht como referente teatral clave, validando la búsqueda de un distanciamiento y una puesta en escena que revele la estructura social en lugar de meramente representarla.

La validación de estos referentes en un contexto práctico confirmó que el Tiempo de Reflexión conservó su relevancia y se articuló cuidadosamente a lo largo de todo el proceso.

Como continuación a estas directrices, las clases dirigidas por Andreina Olivari se centraron en desglosar las herramientas conceptuales necesarias para que la obra



generara una reflexión crítica, siendo el mecanismo central la confrontación dialéctica entre la ideología y la experiencia individual.

La base conceptual inicia con el Velo Hegemónico: “Sí o sí existe un velo hegemónico en la situación dramática” (p. 27). Este velo representa la normalidad, definida como una "construcción histórica producida y compartida por una sociedad" (p. 38), que se manifiesta en la "presentación de personajes y construcción del mundo" (p. 39) de la obra. Se estableció que "cada individuo tiene su experiencia personal, sensorial, emocional, etc., que se enfrenta al velo hegemónico" (p. 27), lo que crea una relación dialéctica donde ambos elementos son conscientes entre sí.

Para romper esta normalidad se requiere el Acontecimiento: “Necesariamente hay un acontecimiento que remueve el equilibrio entre el velo hegemónico y la experiencia particular” (p. 27). El acontecimiento es la "ruptura en el orden ordinario de las cosas" (p. 38) y su objetivo es "romper y volver sensible esta normalidad" (p. 38). Se estableció que el acontecimiento "rompe la intolerable exacerbación de lo que hay" (p. 38); es decir, "lo que irrumpe no es en sí un orden cotidiano, sino justamente su exacerbación de lo que hay" (p. 38). Esto se traduce escénicamente como un "gesto límite en medio de la cotidianidad" (p. 38). Se exploraron las posibilidades de un acontecimiento: azaroso (de vida o muerte), inevitable (cuando se sabe qué lo provocará), y por exceso de normalidad.

La confrontación entre el velo hegemónico y la experiencia particular detonada por el acontecimiento fue denominada “choque”, y tiene dos consecuencias directas en la percepción del público que guían las decisiones estéticas discursivas: la aparición del Velo Particular, que es la “reconfiguración simbólica que surge a partir del choque entre el velo hegemónico, y la experiencia particular [...] es la síntesis que surge de una relación dialéctica” (p. 39), y la Re-significación, que es el objetivo final, “problematizar la idea de lo dado, reconfigurar el sentido hegemónico de un concepto, generando una crisis entre la razón, el cuerpo, la emoción y el significado que el universo social imperante ha instalado como natural y unidimensional” (p. 39).

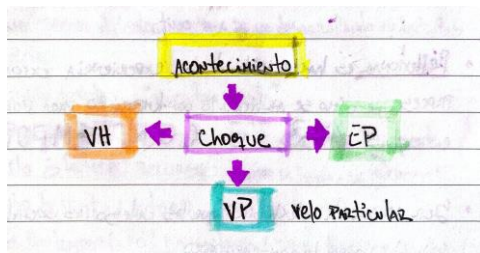


Figura 3. Clase teórica Andreina Olivari. Fuente: Elaboración propia.

El día 26 de mayo los integrantes del colectivo realizaron disertaciones en las que se abordaron tres temas que cimentaron el conflicto de la obra: Anatomía, incluyendo teatros anatómicos, disecciones y prótesis; Sexo/Género; y Eugenesia, que permitió identificar la temática de las esterilizaciones forzadas. Ese mismo día, Troncoso escribió “Lección de anatomía” inspirado en *Diario de a bordo* de Cristóbal Colón. La curiosidad por los cuerpos y la historia de los teatros anatómicos sirvieron como trasfondo conceptual para el diseño de la corporación.

El registro del 3 de junio documenta una inmersión en el pensamiento de Slavoj Žižek, que sirvió para establecer el marco ideológico que la obra buscaría poner en crisis, determinando el *cómo* escenificar la ideología, antes que el *qué* decir. Esta reflexión se centró en la naturaleza de la ideología contemporánea, entendida no como un dogma rígido, sino como un “contenedor vacío lleno de posibilidades” (p. 52), que se sostiene por la negación del dolor, de la verdad y de la libertad. El colectivo comprendió que la ideología no se perturba mediante discursos directos, sino a través de la exposición de las contradicciones del deseo. Este enfoque formal influyó directamente en la estructura dramática de *Preciosas Pequeñas Partes*.

Las notas de Žižek señalaron que las fantasías son la materia prima de la ideología, y la idea de que “No podemos existir sin ideología” (p. 55) orientó el proceso hacia la creación de un espacio donde el control es seductor. Esto se evidencia en la conexión directa entre la ideología del “Sacrificio” (el deber capitalista) y el “hedonismo desenfrenado = (el placer como nueva regla).” (p. 55). Conceptualmente, se acordó que la obra debía centrarse en



la pregunta “¿Qué perturba la ideología?” (p. 52) y en la exposición de las “reglas no escritas del grupo” (p. 54), con el fin de revelar la estructura de la neo-eugenesia, entendida no como una práctica médica aislada, sino como la consecuencia lógica de una sociedad obsesionada con el deseo perpetuo.

A su vez, la reflexión en torno a “El gran otro = (el orden secreto de las cosas).” (p. 54) y a la “Burocracia como contacto con lo divino.” (p. 55) validó la decisión de diseñar el sistema de control de la obra como una entidad omnipresente pero ambigua, cuya manipulación se justifica bajo la premisa de un “bien superior”. Esto se articula en las notas: “Si el pueblo reconoce la corrupción de la justicia, todo se derrumba; por eso se miente para el ‘bien’” (p. 54).

Por último, el Tiempo de Reflexión se amplía para incorporar un análisis sobre la técnica y la necesidad de expansión física. La decisión de trabajar con Katherine Maureira como asesora coreográfica surge de la conciencia de que “Necesitamos CRECER corporal y vocalmente”. Esta decisión culmina con la anotación: “Saberes que sólo se pueden encontrar en la práctica” (p. 112). Este extracto demuestra que el conocimiento no solo se encuentra en la lectura o en el debate conceptual (el Tiempo de Reflexión inicial), sino también en el entrenamiento físico constante (el Tiempo de Escenificación), estableciendo la necesidad de que la reflexión y el cuerpo sean inseparables en el proceso creativo.

### **Tiempo de Escenificación**

El Tiempo de Escenificación representa la fase de aplicación práctica de la base conceptual establecida en la reflexión inicial. Es el momento en que las ideas y los referentes teóricos (Fisher, Gramsci, Žižek, etcétera.) se llevaron al cuerpo y al espacio escénico, dando lugar a un proceso de selección crítica, escritura y reescritura. Esta etapa de puesta en cuerpo es donde el registro en la bitácora evidencia la toma de



decisiones más crucial: la confrontación entre el material generado en la improvisación y el filtro de pertinencia estética y política.

Para su análisis, este periodo de montaje se divide en dos secciones que reflejan la escala del trabajo realizado:

### 1. Macro decisiones escénicas del montaje

Esta sección recopila y analiza las directrices estéticas y dramáticas de carácter transversal que afectaron la totalidad de la obra.

Esta fase comenzó el 18 de marzo con la primera muestra de escenas, un evento que sirvió como punto de partida para establecer las reglas fundamentales de actuación y composición que se mantendrían hasta el final del proceso. Entre los primeros comentarios entregados al colectivo ese día se registran: "Hay momentos de imitar y momentos de romper [...] en todos los ejercicios las cosas y los objetos no se comportan como deberían [...] profundizar, generar capas" (Correa, 2025a, pp. 34, 38).

Tras la segunda muestra el día 11 de abril, se enfatizó en "darle más importancia a las reglas y a la ejecución para que el ejercicio no pierda peligro" (p. 58), una directriz destinada a mantener la tensión y la verosimilitud de los protocolos, incluso en su dimensión riesgosa.

El 6 de mayo se llevó a cabo la tercera muestra de escenas, en la cuál se nos invitó a cuestionar "cuál es nuestro léxico" (Hernández, 2025, p. 43), con el fin de otorgar una particularidad al material. También se señaló la importancia de la "irrupción de lo real" (Correa, 2025a, p. 81) mediante lo performativo, con el objetivo de "producir una realidad en tiempo presente" (p. 82). Finalmente, se promovió una "actuación despojada" y un "naturalismo desde el yo".

El 16 de mayo se dio la indicación de comenzar a reunir los universos de las escenas existentes, lo que implicó preguntarnos qué material debía desecharse y cuál debía



continuar desarrollándose. Como resultado de este proceso, las escenas que prevalecieron fueron “Lección de Anatomía” y “Vulvas”. Esta última contenía originalmente “Extracción de Valeria” y “Círculo de la Nueva Eva”, pero durante el segundo semestre se procedió a separar estas escenas para favorecer el desarrollo de la obra.

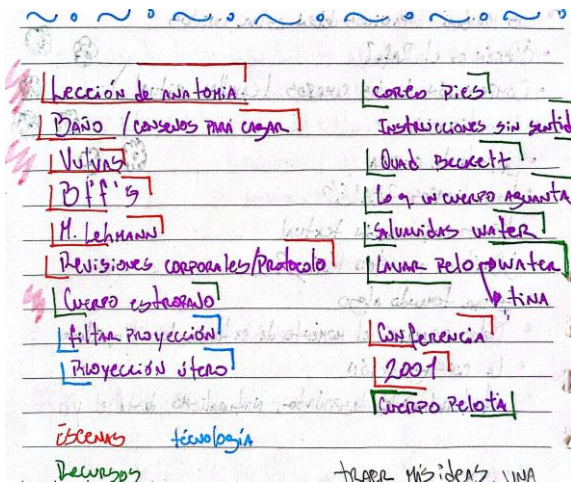


Figura 4. Primer borrador de escenas y recursos. Fuente: Elaboración propia.

El 23 de mayo se nos instó a pensar en la obra como un “gabinete de curiosidades” (Correa, 2025a, p. 96), idea que comenzó a consolidarse progresivamente y que, gracias al registro, permitió que ese gabinete de referentes e ideas no fuera olvidado por el equipo creativo.

El 26 de mayo se menciona que la obra posee características brechtianas; la idea del “teatro anatómico” funcionó como una analogía que respaldó el uso del público y que hacemos todo sabiendo que nos miran. Esto justifica la irrupción del público, ya que durante toda la obra se asume su presencia, sin recurrir a una cuarta pared.

El 2 de junio, tras la revisión de referentes del colectivo, adquieren fuerza los conceptos “eliminar el error, personas que valen y no, ¿existe la libertad para ser quién quiero ser?” (Hernández, 2025, p. 50), contribuyendo a la profundización del discurso de la obra.



El 6 de junio, tras una improvisación con personajes, se señaló que en este universo prevalece un "mundo patético" (p. 61), en el que todos desconfían de alguien. Ese mismo día se toma la decisión del uso de cámaras en vivo generando un "traveling", consolidándose como un recurso estético vital de la obra, exponiendo el control y la vigilancia.

El 13 de junio se realizó una pasada completa de las escenas existentes hasta ese momento. Los comentarios abarcaron tanto cuestiones temáticas, "la ciencia al servicio del progreso y la dicotomía de lo espiritual unido [...] convertir el deseo, todo el deseo, en discurso" (p. 70), como aspectos estéticos: "¿Cómo el goce estético choca con el mensaje? ¿Por qué cantamos y bailamos? Tensión–Atención" (p. 68). Además, se estableció el uso narrativo de la música como un elemento que aparece cuando "se invade un cuerpo".

El 26 de junio el director mencionó que "es peligroso convencer al público" (Correa, 2025b, p. 2). El peligro no reside solo en la lógica interna de la obra, sino también en la radicalidad y veracidad de los discursos que plantea. Esto conduce al público a cuestionar la fragilidad de las posiciones político-sociales y los mecanismos de manipulación existentes, posibilitando incluso la empatía con una secta o con revolucionarios conservadores.

El 27 de junio, tras la primera pasada con público de lo que se había creado hasta ese momento, se comentó que se trataba de "una construcción compleja, y nosotros somos el medio para que funcione" (Hernández, 2025, p. 76), por lo que se volvió necesario continuar su desarrollo. Para ello, se indicó "ampliar el espectro de personajes que existen y asisten a este lugar" (p. 76).

El 4 de agosto se definieron los hilos conectores de la obra, de modo que pudieran presentarse desde el inicio y evolucionar a lo largo de las escenas. Entre estos se encontraba la presencia de personas infiltradas en la empresa, cuyo propósito era



exponer las “soluciones superficiales a problemas sociales” (p. 81) ofrecidas por la corporación, sustentadas en discursos vacíos.

El 8 de agosto se elaboró el primer boceto de estructura con todas las escenas de la obra, incluyendo algunas aún no creadas, sobre las cuales se acordó que debían desarrollarse.

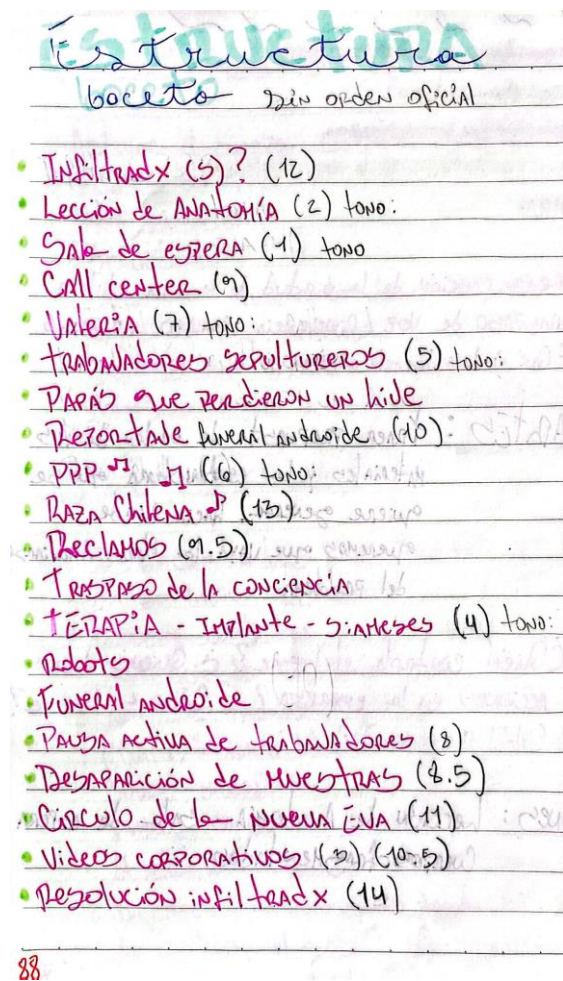


Figura 5. Segundo borrador de escenas y recursos. Fuente: Elaboración propia.

Otro acuerdo alcanzado ese día fue contar la historia de la sede chilena de una corporación internacional que promueve los valores de: “bienestar personal y social, progreso, soluciones, erradicar sufrimiento, cumplir sueños, mejorar la salud, ética



indolora, recuperar humanidad, derecho a reinventarse” (p. 89). A partir de esto, nos cuestionamos: “¿En qué fallan?” y “¿Quién controla el lugar?” (p. 89), preguntas que han estado latentes desde el primer semestre, pero que aún no estaban claras para el colectivo.

También se indicó que la obra debía comenzar más tranquila y desde ahí volverse rara. Sin embargo, se optó por establecer los códigos de lo extraño desde el inicio, manteniendo la primera escena en un lugar normal y cotidiano, aunque lo que ocurre en ella resulta inusual.

Finalmente, se habla de los infiltrados: nos preguntamos qué es lo que quieren, y se sugirió que hubieran varios, lo que derivó en la decisión de que "todos somos infiltrados a lo largo de la obra, aunque también se cumplen otros roles de pacientes y trabajadores" (Correa, 2025b, p. 44). Esto nos permitió comprender que la obra probablemente tendría distintos “nudos”, y que esa complejidad era pertinente al universo creado.

El 29 de agosto se estableció que la obra debía tener un "gran arco y micro arcos" (p. 87), trabajando escénicamente desde un "realismo extraño" (p. 89). Junto a ello surgió una pregunta estética central: "¿cómo nos diferenciamos entre personajes y cuerpos?" (p. 85).

El 1 de septiembre se consolidó la posición ideológica ambigua de la obra, solicitándose integrar más espiritualidad y musicalidad, utilizando la composición sonora como elemento de tensión y quiebre. Se decidió “mostrar lados de la política actual muy de derecha sin la necesidad de que nosotros pensemos eso” (p. 107), por ejemplo con el uso posterior del latín, y se reafirmó que la obra no debía alinearse ni con la empresa ni con los infiltrados, buscando complejizar la lectura, especialmente al criticar la “idealización de la clase trabajadora”. Finalmente, se planteó la pregunta: “¿Qué pasa cuando se pierde la identidad colectiva?” (Hernández, 2025, p. 95).



El 5 de septiembre se indicó integrar más garabatos en los diálogos, que hasta entonces mantenían un lenguaje neutro, con el fin de profundizar la conexión del espectador con la chilenidad. El léxico se volvió un elemento esencial, y se reflejó en la forma de hablar de los clientes, los infiltrados y, eventualmente, los trabajadores cuando rompen las normas establecidas.

El 10 de octubre se escoge el nombre de la obra, *Preciosas Pequeñas Partes*, un extracto de la canción que incorpora la repetición “PPP” como principio estético de la obra. Además, se mencionó que las escenas largas no debían durar más de diez minutos, esto para generar fluidez y urgencia. El comentario “si nos detenemos queda la cagá” (p. 113) se transformó en una regla operativa. Nos seguíamos cuestionando cuál sería la resolución dramática, que sólo pudo definirse una semana antes del estreno.

El 13 de octubre se señaló la complejidad del conflicto, “¿Qué es más eugenésico, los infiltrados o la empresa? ¿Querer mejorar la raza y diversificarla, o querer purificar la raza chilena y mantenerla?” (Correa, 2025c, p. 50). Se decidió entonces que el elenco debía congeniar “con ciertas cosas de la empresa y de los infiltrados para defender el personaje” (p. 50).

El 27 de octubre, el trabajo con Katherine Maureira definió los códigos que formalizaron la diferencia entre roles, y la obra se consolidó como una entidad compleja. “Trabajadores: movimientos en líneas rectas y diagonales, fragmentación del cuerpo, emociones fingidas y extrañas; Pacientes: orgánicos, curvas, movimientos circulares, sienten dolores y emociones claras; Cuerpos creados: una mezcla de ambos mundos, no encajan en ningún lugar” (Hernández, 2025, p.123).

Se justificó además la decisión de desplomarse y reincorporarse como “un virus en el cuerpo que genera un síntoma” (p. 119). La mirada funcionó como unificador, “A dónde miramos y cómo, eso nos unifica; si no, se diluye” (Correa, 2025c, p. 66). El objetivo final era la tensión constante, logrando que la obra se sintiera “Como si se fuera a resquebrajar, pero no lo hace” (p. 71).



Cerca del cierre del proceso de montaje, la pasada completa del 7 de noviembre sirvió para evaluar el estado de la forma y la interpretación. Las indicaciones se centraron en la materialidad corporal y en la función comunicativa del texto. La principal observación fue que “aún no existe el ritmo de la obra” (Hernández, 2025, p. 131), por lo que días después se recortan escenas del inicio para mejorar la fluidez.

Se trabajó en dotar de sentido a los elementos técnicos ya definidos, se reconoció la existencia de partituras, detalles y trayectos, planteando la pregunta "¿cómo se habitan? ¿Cómo le doy sentido?" (p. 131). Se observó que "el recorrido de la obra deja una huella en el cuerpo de los intérpretes" (p. 131), por lo que el cansancio y las transformaciones físicas debían considerarse como parte del dispositivo escénico. También fue necesario definir la procedencia de los personajes al inicio, "venimos de algo a iniciar la obra" (p. 131). Se cuestionó además "¿Desde dónde se instalan las transiciones? ¿Somos roles?" (p. 132). Las interpretaciones debían distanciarse de la rigidez: "No somos robots" (p. 131), y el desafío fue "buscar la manera más orgánica de presentar el síntoma físico" (p. 131).

Se redefinió la función del texto dentro de la estructura brechtiana de la obra: se subrayó que “Los textos sólo son para HACER ENTENDER una idea y necesidades a través de estrategias comunicativas” (p. 133). Se enfatizó la necesidad de una “convicción política ideológica de los textos” (p. 133) por parte del intérprete. También se indicó “identificar cuando el intérprete se ancla al suelo a interpelar” (p. 132), marcando momentos clave de confrontación directa.

Se consolidó la comprensión de la dinámica central de la obra, la “sutileza y complejidad de los personajes” (p. 133), entendiendo los estatus de los roles en cada escena. El sentido dramático se unificó al definir que “todas las escenas son escenas de persecución” (p. 133), bajo la vigilancia constante de la corporación.

La sesión concluyó con la indicación de "seguir construyendo sobre lo que proponemos" (p. 133), enfocándose en profundizar la materialidad.



El 14 de noviembre Juan Pablo comenta que la obra es barroca debido a la cantidad de objetos que posee, una decisión estética que existe desde inicios de año, la cuál aporta profundidad visual en escenas como “Terapia”, “Infiltrados”, “Extracción de Valeria”, etcétera, permitiendo acercar los protocolos de la realidad al universo teatral (como tomar los signos vitales).

## 2. Micro decisiones escénicas, la creación de escenas

A diferencia de la sección anterior, este apartado documenta la génesis y el desarrollo específico de cada unidad dramática dentro de la obra, en el orden cronológico de creación.

### a. Círculo de la Nueva Eva

El proceso de creación de la primera escena se articuló bajo la petición del director de presentar un referente cuyo sustento escénico fuera la estética, vinculándolo a una temática política de interés y explorando lo desconocido.

La reflexión inicial del grupo creador de esta escena surgió de la clase del día 14 de marzo, donde se definió el universo conceptual de interés del director y se establecieron variados referentes teóricos, los cuales fueron nombrados en el Tiempo de Reflexión.

El referente escogido de una lista entregada al colectivo fue Ana Mendieta, siendo su registro de las huellas y siluetas atemporales una inspiración para el diseño espacial. A esto se sumaron las inquietudes de los creadores respecto a las crisis existenciales, el capitalismo y sus competencias, el concepto de “sacrificar la vida para poder vivir” (p. 11) y “aquello que pudo haber sido y no fue.” (p. 11).

El 18 de marzo se realizó la primera muestra de esta escena, titulada “Huellas”. La retroalimentación de esta consolidó la decisión más temprana y sostenida del colectivo: la interrupción directa al público. Los comentarios del equipo validaron un amplio conjunto de temáticas que la obra abordaría, desde la ritualidad y la contradicción hasta el



voyeurismo y la manipulación, no obstante, se señaló que la propuesta resultó ser especulativa.

La reflexión de Andreina Olivari sobre el velo hegemónico y el acontecimiento (el choque) influyó en la elaboración de la segunda muestra, presentada el 11 de abril y titulada "Sindicato de vulvas unidas". Ese día se estableció la segunda decisión escénica más temprana de la obra: el uso de cámaras en vivo que registran lo que está sucediendo tanto en escena como la reacción del espectador. Los comentarios confirmaron que la escena presentaba un buen acontecimiento y problemas ideológicos evidentes, señalando que los personajes debían ser "libres pero limitados." (p. 29). En esta evolución, la escena de "Huellas" se transformó en "Sindicato de Vulvas Unidas", logrando instalar un espacio, una acción, un objetivo, una irrupción, una contradicción y un desenlace, permitiendo mayores oportunidades escénicas tanto para los actores, como para el director, no obstante, muchas cosas cambiaron y se transformaron a lo largo del año.

El día 14 de abril se definió que el Sindicato de Vulvas Unidas tenía el objetivo de persuadir al público a comprar una pastilla (en ese momento del semestre, anticonceptiva). Este grupo era enviado por una empresa que lucraba con el cuerpo de las mujeres, y cuando un hombre irrumpe su espacio se ven obligadas a asumir que es una mujer al no poder comprobar su género, aceptándolo en el taller y asumiendo las consecuencias de que ingirió una pastilla que no estaba creada para su cuerpo. Se planteó un cuestionamiento de cuánto están dispuestos a ceder los personajes para no contradecir sus valores, cumpliendo las reglas de la empresa de aceptar a toda persona con útero sin discriminar. El desenlace inicial, donde el hombre se equivocó de lugar, fue modificado por decisión del director, estableciendo que él sabía el propósito de su visita.

El 15 de abril se trabajó un training físico con Juan Pablo, explorando las herramientas corporales necesarias para el trabajo actoral y futuras decisiones escénicas como:



“extrañamiento, cardúmenes, pausas, mimesis de un otro, las reglas de un juego, etcétera.” (p. 32).

El día 21 de abril se solicitó a cada integrante del colectivo aportar un material audiovisual que recordara o inspirara a las tres escenas existentes, de las cuales solo esta logró establecerse para llegar hasta la obra final. Gracias a estos nuevos referentes, surgieron ideas para enriquecer la escena con “un rito del útero, seriedad, historias reales, lo delirante, lo latinoamericano, la tensión entre el interés económico y la transacción, y la Eva mitocondrial.” (p. 33). Adicionalmente, el 28 de abril el director solicitó vincular las escenas con un texto breve a elección de cada persona para unos ejercicios de improvisación, lo que enriqueció la escena con referentes conceptuales sobre “squirt, ciencia, revolución molecular, natalidad, nueva relación entre la mujer y su cuerpo, fertilización, descendencia, etcétera.” (pp. 35-36).

El 6 de mayo, tras una nueva pasada de las escenas integrando todos los conceptos nuevos, la escena se transformó drásticamente, manteniendo, sin embargo, todo el sustento teórico de base. En esta nueva versión se decidió que la pastilla tendría poderes utópicos, logrando que al hombre que ingresaba (a voluntad, para cumplir un sueño) le creciera un útero. Para lograrlo, debía atravesar un ritual chamánico en el que ingería tres líquidos sagrados: leche materna, coágulos menstruales y squirt femenino. La pastilla se consolidó como “el iceberg” de la escena, simbolizando el lucro en el sistema de salud y el poder del saber (ciencia/medicina) al servicio del capitalismo, definiéndose la ambigüedad del espacio como secta/empresa. Finalmente, se dejó abierta la reflexión al colectivo respecto al mal uso de la pastilla, sus efectos secundarios, la peligrosidad, la ideología y la ética del grupo.

El 26 de mayo, las tres disertaciones mencionadas en el Tiempo de Reflexión fueron un gran nutriente teórico para el desarrollo de la obra, siendo la Neoeugenesia una temática movilizadora y el objetivo oculto de la empresa con la pastilla, ahora conceptiva, que está siendo vendida al público real de la obra.



**Emi:** ¿Si pudieran elegir la apariencia física de su hijo, lo harían?  
¿Si pudieran evitar enfermedades genéticas en sus hijos, lo harían?  
¿Les gustaría que su hijo fuera un atleta imparable?  
¿O un músico con talento innato? ¿O quizá que posea una inteligencia excepcional, que le lleve a lograr grandes descubrimientos?  
¿Te gustaría que tu hijo naciera con todas las capacidades para vivir una vida sin sufrimiento?  
*De golpe entra una persona desde el exterior.*  
(Troncoso & Teatro Génesis, 2025b, p. 40)

El día 10 de junio se continuó refinando los detalles de la escena, decidiendo que el hombre, llamado Sammy, era aceptado porque podía pagar, revelando que la libertad para ser quien se quiere ser está mediada por el capital. El 13 de junio se solicitó al grupo clarificar el funcionamiento y efecto de la pastilla, generando una ardua investigación para dotarla de verosimilitud. Se utilizó información científica respecto a la edición genética con CRISPR, y se unió con ritos ancestrales para la sanación espiritual uterina de los traumas hereditarios que cargan las mujeres.

Tras este conjunto de decisiones escénicas integradas a lo largo del semestre, se realizó la primera muestra a público el día 27 de junio, convirtiéndose en la única escena creada desde el inicio del proceso creativo en llegar hasta ese momento del año. Los comentarios de los espectadores fueron positivos, destacando la estética, la profundidad del texto, lo sonoro y lo visual. La retroalimentación para los investigadores-creadores fue “ampliar el concepto de los personajes para entregarles profundidad” (p. 76), aclarando que se había creado una “construcción compleja, y nosotros éramos el medio para que funcione” (p. 76).

Al comenzar el segundo semestre, la primera semana de agosto, el director se concentró en crear junto al colectivo las escenas faltantes para desarrollar la historia, dejando las presentadas en la muestra pospuestas. El día 6 de octubre se retomó la escena, ahora



denominada “Círculo de la Nueva Eva”. A pesar de no haber sido revisada por dos meses, los creadores siempre fueron consistentes en su rol significativo en la obra, generando sus propias reflexiones estéticas y discursivas. El primer día de septiembre, tras una conversación entre miembros del elenco, se presenta la idea de que las luces del público debían estar prendidas durante esta escena, reforzando la decisión inicial de irrumpir. El 22 de septiembre, se formaliza la leche materna como objeto de ritual y comercio, ya que “El círculo de la Nueva Eva vende la leche de las mamis donadoras para el ritual de la pastilla”.

Durante este periodo Mariana Hernández, co-creadora original de la escena junto a Emilia Correa, Antonia Herreros y Renato Vásquez, se dedicó a revisar la dramaturgia para mantener la coherencia con la obra y las nuevas escenas añadidas. A raíz de la nueva importancia de la leche materna en la trama, se realizaron ajustes: El Círculo de la Nueva Eva se reúne para presentar su nuevo lanzamiento, el Eva-25 Pro Premium Plus (integrando el nuevo código de la triple repetición de la letra P), que además de otorgar un “hije perfecto”, proporciona leche materna de mejor calidad para alimentarlo. Este se convierte en el nuevo motivo de Sammy para ingerir la pastilla, ya no quiere tener un “hije”, sino poder alimentar al que ya tiene, porque la madre falleció en el parto.

La escena continúa desarrollándose desde el prejuicio por el género de Sammy y la posterior revelación de que, aunque es algo que nunca se ha hecho, es posible, pues la chamana comunica que “Eva” lo ha autorizado; esto justo después de que él comunica que puede pagar. El recurso de la cámara en vivo ahora se justifica con un grupo de reporteros que ingresan desde el público, actuando como “invitados externos” que vienen a mostrar los milagros de la corporación. El grupo debe “actuar con naturalidad”, intentando romper los códigos corporales de los trabajadores ya establecidos en toda la obra (líneas rectas y emociones no orgánicas). Esto representa un reto para los roles programados, generando un “desplome” cuando sus creencias y reglas se ven interrumpidas por un grupo antagonista que viene a sabotear sus planes.



b. Extracción de Valeria

La escena “Extracción de Valeria” comenzó a tomar forma el 6 de mayo, tras una muestra de “Círculo de la Nueva Eva”. En ese diálogo, surgió la necesidad de que la extracción de los líquidos requeridos para el consumo del EVA-25 ocurriera explícitamente en escena.

Tras ese primer acercamiento, el trabajo creativo continuó el 12 de junio, día en que realizamos una improvisación destinada a empezar a construir este momento, que inicialmente formaba parte del “Círculo de la Nueva Eva”. A partir de esta instancia, la extracción de fluidos realizada a Valeria comenzó a consolidarse como un nuevo fragmento dentro de esta escena, y se rescató de la improvisación la presencia de elementos médicos en escena, los cuales se mantuvieron hasta la versión final. Aunque el ambiente espiritual persiste a través de la figura de la chamana, el tono general evolucionó hacia un carácter más clínico. Ese día se registra por escrito que “el momento pastilla funciona como lo probamos ahora, con tensión” (Correa, 2025a, p. 85). La tensión fue un factor constante, y se buscó reforzarla con la incorporación del canto en ese momento exacto. También se destacó la necesidad de evitar la sobre explicación en los textos, lo cual motivó diversas modificaciones posteriores, así como la importancia de dar tiempo real a las acciones, especialmente durante la extracción, realizada por Sophia Gáez. Finalmente, se solicitó integrar terminologías más específicas, que luego fueron incorporadas a la dramaturgia, por ejemplo en este texto dicho por Antonia: “Aquí la doctora Soto está realizando una extracción focal endometrial mediante legrado uterino.” (Troncoso & Teatro Génesis, 2025b, p. 27).

En este primer boceto los cuerpos sometidos a los distintos procedimientos, siendo estos la extracción de leche materna, coágulos menstruales y squirt, eran diferentes para cada intervención, pero más adelante se definió que fuese únicamente Muriel Franco, representando a Valeria, quien se sometiera a las tres extracciones voluntariamente porque de esta manera recibiría una retribución económica.



Más adelante, durante las disertaciones del colectivo el 26 de mayo, la exposición sobre eugenesia abrió una línea conceptual que más tarde sería crucial: la esterilización forzada. En ese momento no se vinculaba directamente a esta escena, pero terminó adquiriendo gran relevancia cuando, el 8 de agosto, se planteó que el procedimiento aplicado a Valeria debía incluir también una esterilización forzada, decisión que se mantuvo hasta el montaje final.

En medio de este proceso exploratorio, el 2 de junio surgió la propuesta de incorporar una coreografía junto a la canción “La Leche Materna” de El Alfa, que posteriormente se mezcló con “La Mamá de la Mamá” del mismo artista. Esta coreografía se creó durante el primer semestre y, aunque a lo largo del segundo surgieron dudas en los intérpretes respecto a su permanencia en la obra por ser demasiado explícita y extraña, el director confirmó su continuidad, ya que acentuaba lo absurdo de la corporación y su afán por presentar estos procedimientos como algo positivo y entretenido. Esta decisión dialoga con una nota de la bitácora de Mariana sobre el video de Slavoj Žižek visto el 3 de junio, en el que se mencionan rituales obscenos (Hernández, 2025, p. 54).

Durante una improvisación realizada el 6 de junio, Troncoso sugirió realizar una invasión de preguntas a un paciente, momento que, posteriormente, se trasladó a esta escena, y que forma parte de ella hasta la versión final. Estas preguntas ahora se le hacen a Valeria apenas ingresa, y continúan luego de pesarla, llegando al punto de no permitirle ni siquiera responder, estableciendo así el tono hostigante de la escena.

Unos días después, el 10 de junio, se tomaron dos decisiones clave: que Muriel se desnudara realmente para el procedimiento, y que se utilizaran tubos y sopapos que simularan los extractores de leche materna, además de incorporar líquidos reales en escena que simularan los fluidos correspondientes. Aunque la decisión del desnudo se mantuvo hasta casi el día del estreno, tras una pasada completa realizada el 14 de noviembre, Juan Pablo comunicó al colectivo, mediante un audio de Whatsapp, que esto ya no ocurriría. Explicó que el desnudo podría desviar la atención del público hacia una



preocupación por la actriz y por que no se le vea nada que no debiese, cuando lo esencial debe ser la escena y lo que está ocurriendo en esta.

El 13 de junio se realizó una muestra de todo lo que existía de la obra hasta ese día, de la cual se desprenden observaciones significativas. Se identificó que a la escena le faltaba crudeza, cuestión que se trabajó a lo largo del proceso. Se señaló además que la imagen real de extraer los fluidos justificaba la irrealidad del baile, y que los líquidos debían estar presentes. También se destacó que, dada la naturaleza del procedimiento, “no puede no ser violento, peligroso, en algún punto” (Correa, 2025a, p. 132), incluso cuando aparentaban amabilidad.

En el segundo semestre, el 10 de octubre, se retomó la dirección de la escena y se ajustó la dramaturgia, puesto que la reestructuración del orden de la obra separó esta escena del “Círculo de la Nueva Eva”, convirtiéndola en un momento independiente. Entre los cambios, se incluyó que Valeria preguntara más por su pago y que su alergia se modificara a algo más chileno: el cochayuyo. Juan Pablo propuso además que Valeria abordara testimonios de esterilizaciones forzadas en Perú antes de pasar a la escena de “Lección de Anatomía”, lo que motivó la incorporación de un monólogo que conecta ambas escenas de forma más clara para el espectador. Se reforzó también la “relación entre eugenesia, pobreza, control de la población, de los cuerpos y esterilización” (Correa, 2025c, p. 43), conceptos clave en el discurso de la escena. Asimismo, esta marcó la primera aparición de la chamana en la obra, manteniendo el vínculo con el ámbito espiritual que reaparece al final en el “Círculo de la Nueva Eva”.

relación entre eugenesia  
pobreza  
control de la población  
de los cuerpos  
esterilización

Figura 6. Clase 10 de octubre. Fuente: Elaboración propia.



En las direcciones del 14 de octubre, se redefinió el tono del baile de la leche materna, que debía ejecutarse con un rostro serio. Además, se modificó un paso, reemplazándolo por un twerk en el piso, movimiento que realizamos antes de dirigirnos hacia Valeria para continuar ahí la secuencia. Este gesto adquiere una relevancia inesperada en la escena final de la obra, pues terminamos en la misma posición, realizando el mismo paso; incluso Mariana, Antonia y Emilia realizan un guiño directo a este momento al caer al piso.

Posteriormente, el 6 de noviembre, se integró el monólogo final de Valeria, propuesto por el director, donde habla sobre las esterilizaciones forzadas en Perú y esclarece tanto lo ocurrido como lo que sucederá en la escena siguiente. Este texto profundiza además en el código de las “P”:

“Veinticuatro años, tres hijos, un cuarto en camino. Pasa una doctora: mamita, ligadura de trompas si no, no hay hijo. La mujer no entiende. ‘No te preocupes, te vamos a curar, vamos’. La mujer se niega, la amarran de pies y manos, inyección vascular, visión borrosa, sueño, sueño, neblina, la mujer se desploma, despierta horas más tarde, sigue amarrada, el rostro la mira fijamente: felicitaciones, ya no vas a seguir pariendo como un animal. El año es 1996, acaban de clonar a una oveja, acaban de estrenar Toy Story en los cines, la mujer indígena campesina no sabe de eso, tampoco sabe que forma parte del programa ‘Anticoncepción Voluntaria Quirúrgica’ impulsado por el presidente Fujimori. ¿Cómo acabas con la pobreza sin acabar con los pobres que siguen teniendo hijos? Un genocidio sin precedentes desde la colonización española. Una Política de Planificación Familiar contra la Pobreza. Sí, PPP.” (Troncoso & Teatro Génesis, 2025b, pp. 27—28).

Finalmente, el 7 de noviembre, se nos pidió definir las miradas y aumentar la energía del baile, asegurando que se percibiera el goce pese al rostro serio. Esto resulta fundamental para preservar la peligrosidad de la escena, especialmente



después de eliminar el desnudo de Muriel una semana después, pues la tensión ya no depende de este, sino solamente de lo escénico.

c. Lección de Anatomía

Las disertaciones realizadas el 26 de mayo sirvieron como referentes fundamentales para la creación y el desarrollo de diversas escenas. Una de ellas fue “Lección de Anatomía”, cuya disposición corporal se inspiró en una pintura de Rembrandt titulada *Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*, presentada por Troncoso incluso antes de contar con el texto correspondiente a esta escena.

En la disertación sobre anatomía se abordó el concepto de los teatros anatómicos, noción que también había sido introducida por el director antes de que existiera una idea concreta de cómo se estructuraría esta parte de la obra. Los teatros anatómicos y la pintura mencionada constituyen, por lo tanto, los primeros referentes visuales y conceptuales que dieron origen a la escena.

Posteriormente, el 2 de junio, durante la jornada de revisión de referentes en clases, nuestra compañera Ailín Myrik leyó extractos de *Diario de a bordo* de Cristóbal Colón, textos que ese mismo día fueron utilizados por Troncoso como base para el primer boceto dramático de la escena. Dicho boceto incorporaba también comentarios extraídos de un video de YouTube que trata sobre las esterilizaciones forzadas en Perú, el mismo material audiovisual que había sido presentado por nuestras compañeras durante su disertación sobre la eugenesia.

Tras la lectura de este primer borrador, el director propuso integrar a la escena la canción “PPP”, cuya primera muestra había sido presentada ese mismo día en clases como un trabajo en proceso realizado por cinco integrantes del elenco.

Una semana después, ensayamos el texto con el objetivo de integrarlo a la imagen de la pintura previamente observada. En esta sesión comenzamos a vincular la dramaturgia con lo corporal, explorando distintas posibilidades vocales, de movimiento y de lenguaje



para definir el tono y la dinámica de la escena. Uno de los ejercicios principales consistió en trabajar los textos desde la neutralidad, sin intenciones y manteniendo una expresión facial y vocal uniforme. Esta forma de decir los textos se mantuvo durante un periodo prolongado, hasta que, con el avance de los ensayos, se comenzaron a incorporar diferentes matices e intenciones a algunos fragmentos, mientras que otros conservaron la neutralidad inicial. También trabajamos en las posibilidades sonoras, probando diferentes registros y acentos. Esto fue retomado más avanzado el año, adoptando algunos textos el acento español que se había probado por primera vez en esta sesión realizada el 9 de junio.

“**Ailin:** Les haremos cristianos.” (Troncoso & Teatro Génesis, 2025a, p. 3)

“**Ailín:** Os haremos cristianos.” (Troncoso & Teatro Génesis, 2025b, p. 30)

Durante esta misma clase se introdujo la acción de mover la cabeza para observar hacia distintos focos con cada cambio de texto, gesto que se mantuvo como base, aunque fue transformándose a lo largo del proceso. A nivel físico, respecto a los cuerpos, se planteó la pregunta “¿cómo hacemos las cosas y cómo se rompen?” (Correa, 2025a, p. 125). Esta interrogante reaparece a lo largo del proceso creativo, convirtiéndose en un cuestionamiento no solo de la escena, sino también de la obra en su totalidad y de los distintos roles que la conforman.

Otra interrogante que surgió ese día fue “¿Qué pasa antes del procedimiento?” (p. 124). La respuesta a esta pregunta apareció recién durante el segundo semestre, cuando se definió el orden final de las escenas y se instaló “Extracción de Valeria” como escena previa. En relación con esto, se decide posteriormente que el cuerpo en la camilla ya no sea interpretado por Isabel Álvarez, sino por Muriel, quien representa a Valeria en la escena anterior y es la persona a la que se le realizan los procedimientos. La propuesta surge de la propia intérprete, con el fin de asegurar una mayor coherencia entre ambas escenas.



Finalmente, retomando el primer semestre, el 26 de junio, luego del último ensayo antes de la muestra de proceso, recibimos una retroalimentación que se volvió fundamental para la escena. En ella se señaló que esta no debe perder vértigo en ningún momento, lo que implica no permitir que el ritmo decaiga y procurar una progresión constante que permita mantener el interés del espectador.

Durante el segundo semestre nos dedicamos en mayor medida a crear todas las escenas que faltaban de la obra, por lo que esta escena recién se retomó el 10 de octubre, día en el que se señaló que la función central de “Lección de anatomía” es asentar, es decir, constituirse como una escena que explica y aclara parte del discurso de la obra. También se indicó que la escena requería definir un pulso sonoro, necesario para sostener su ritmo y mantener el vértigo antes mencionado.

Posteriormente, el 13 de octubre, se acordó reducir la escena en al menos una página con el fin de ajustar su duración. En ese momento, el colectivo acató la decisión de Juan Pablo y realizó los cortes correspondientes, sin cuestionar las razones detrás de esta indicación. Sin embargo, semanas más tarde, las autoras de esta investigación, Mariana y Emilia, revisaron el registro audiovisual de la muestra de proceso realizada durante el primer semestre, instancia en la que se presentó “Lección de Anatomía”, y observaron que la extensión de la escena dificultaba mantener la atención, lo que podía afectar su comprensión y generar desinterés por parte del espectador. De este modo, gracias a dicho documento, fue posible justificar para las intérpretes la decisión de corte propuesta por el director.

#### d. Videos Corporativos

La primera vez que se planteó la incorporación de videos en la obra fue el 26 de mayo, instancia en la que surgió la idea de proyectar en escena testimonios de personas que hubieran tomado el Eva-25. Dichos testimonios serían generados mediante inteligencia artificial o doblados por los mismos intérpretes, utilizando en los videos rostros de figuras reconocidas. Esta propuesta llegó a presentarse en la muestra de proceso del primer



semestre; sin embargo, durante el segundo semestre los videos se transformaron y comenzaron a explorarse otras posibilidades. Lo mismo ocurrió con los demás videos proyectados en esta muestra. Al indagar en nuevas opciones y transformar las escenas de distintas maneras, esos primeros materiales dejaron de encajar con la estética y la narrativa de la versión final de la obra.

El 6 de junio se realizó una improvisación a partir de personajes propuestos por el elenco, de la cual emerge la pregunta: “¿Cómo la empresa pasa piola sus malas prácticas?” (Hernández, 2025, p. 60). Desde allí surgió la idea de un reportaje orientado al lavado de imagen, propuesta que continuó presente hasta la versión final de la obra, aunque ya no en formato audiovisual. Respecto a los videos que sí llegaron al montaje, lo que se conservó de esta pregunta fue la intención de mostrar cómo se intentan legitimar o disimular estas malas prácticas. Así, los videos corporativos que finalmente se incorporaron se centran únicamente en presentar a la empresa de la manera más favorable posible para sus clientes, destacando exclusivamente sus supuestos beneficios.

El 8 de septiembre, en la clase realizada junto a Paulina Moreno, responsable del diseño sonoro de la obra, se reforzó la idea de trabajar con un video de estilo cliché. En esa instancia surgió también la propuesta de crear un jingle para la corporación, no obstante, esta opción no se desarrolló y finalmente se decidió conservar únicamente un lema como elemento representativo de la empresa, que es dicho al final del video corporativo por nuestra compañera Aylin.

A comienzos del segundo semestre, durante la conversación sobre el orden de las escenas y cuáles aún faltaban por crear, la propuesta original contemplaba dos videos corporativos, que serían ambos narrados por Aylin. Más adelante, el 10 de noviembre, y según consta en el comentario de Juan Pablo: “VIDEO OBJETOS. Que los objetos hablen” (J.P. Troncoso, comunicación personal, 10 de noviembre de 2025), realizado en el documento de google de la dramaturgia, se toma la decisión de optimizar el tiempo al



reemplazar la idea de grabación original por un video compuesto únicamente por objetos, que se proyectará mientras Aylin narra el guión en vivo desde el escenario. Esta solución agiliza el proceso y, dado que el video pretende invitar al receptor a trabajar en la empresa, el hecho de que Aylin dirija su discurso directamente al público intensifica la sensación de cercanía que se busca generar con el texto, resultando coherente con la segunda mitad de la obra, donde la relación directa con el espectador se vuelve cada vez más explícita.

e. PPP

El 30 de mayo se llevó a cabo un ensayo con Sophia, Mariana, Rafael, Muriel y Emilia, integrantes del elenco, en el cual se compuso la canción “PPP”. La propuesta surgió a partir de una escena de la obra *Mónica 1984*, vista por Sophia, en la que se empleaban palabras que comenzaran con las letras C, N e I, acompañadas de una base musical, para conformar la sigla “CNI”. A partir de este referente, decidimos explorar la posibilidad de construir una canción utilizando palabras que iniciaran con una misma letra, especialmente porque desde un inicio sabíamos que queríamos llevar una propuesta musical, dado que es uno de los elementos que más moviliza al colectivo y, hasta ese momento, no estaba muy presente en la obra. La elección de la letra *P* surgió de manera espontánea durante una improvisación en ese mismo ensayo. Al comenzar a proponer palabras, nos dimos cuenta de que muchas de ellas coincidían en esa inicial, y que este patrón no solo funcionaba rítmicamente, sino que también permitía construir una letra coherente. A partir de esto, decidimos desarrollar la canción utilizando exclusivamente palabras que comiencen con *P*. La base en piano fue creada en el momento por Sophia, al igual que gran parte de la melodía vocal, aunque en esta última aportamos ideas y ajustes todo el equipo. También se registró un primer audio del material. Esta propuesta se desarrolló porque se nos había solicitado llevar referentes o materiales para el 2 de junio.



Llegado ese día, se realizó la primera muestra de “PPP”, y Troncoso presentó el primer boceto de “Lección de anatomía”. Propuso también que ambas piezas podrían mezclarse. En un inicio esto ocurrió, y así llegó a la muestra de proceso del primer semestre; sin embargo, en el segundo semestre el orden cambió, y aunque “PPP” funcionaba como cierre de “Lección de anatomía”, pasó a cumplir otra función dentro de la estructura de la obra.

El primer indicio de este cambio se registra el 12 de agosto, fecha en la que se propuso integrar que un “micro momento infiltrados deviene en PPP” (Correa, 2025b, p. 69), propuesta que con el tiempo evolucionó hacia algo mucho más significativo. En la versión final, el cierre de la primera escena de infiltrados incorpora un instante en el que se mencionan las P como un elemento relevante, diciendo literalmente “P-P-P”, lo que da inicio a su saludo de equipo y, posteriormente, a la canción. Para que esta transición resultara coherente, se ajustó un texto dicho por Emilia al final de “Infiltrados”, incorporando múltiples palabras que comiencen o contengan la letra P con el fin de vincular ambos momentos: “Protejanse, precaución, empleen palabras que piensen pertinentes, no procuren predilección con ningún cuerpo, ni pierdan su persona para aparentar pertenecer.” (Troncoso & Teatro Genesis, 2025b, p. 22).

El 14 de octubre, este fragmento fue dirigido y se decidió que, al inicio de la canción, los trabajadores entrarían a cantar “PPP” junto a los infiltrados, quedando enfrentados y mirándose directamente.

En el verso “Personas peligrosas para procrear” (p. 23), los intérpretes miran al público directamente por primera vez en toda la obra; este recurso escénico adquiere posteriormente una presencia y relevancia cada vez mayores. Asimismo, se determinó que al pronunciar “Patéticos” (p. 23) los intérpretes se miraran entre sí, con el fin de evidenciar la dicotomía de pensamiento entre infiltrados y trabajadores, y la percepción que cada grupo sostiene sobre el otro. Finalmente, la frase “Primero penetrar



perpendicularmente” (p. 23) marca la transición hacia el inicio de la escena de “Extracción de Valeria”.

La importancia de esta canción, inicialmente concebida sólo como una propuesta del colectivo, resulta innegable, pues el uso exagerado de la letra P se convirtió en uno de los ejes de la obra, repitiéndose en múltiples momentos. Aunque en varias ocasiones nos cuestionamos por qué esta letra adquirió tanta relevancia, la respuesta llegó con la creación de la escena final, en específico con la dramaturgia escrita por Troncoso, donde se revela que el nombre de la organización a la que pertenecen los infiltrados es Pandilla Popular Patriótica Purista, es decir, PPPP, lo que explica su fijación con la letra P.

#### f. Corporación/Roles

Esta entrada del registro documenta el establecimiento del espacio principal de la obra, una decisión que se convirtió en el contenedor estético e ideológico de todos los conflictos dramáticos.

El 2 de junio, luego de las muestras que el colectivo había presentado durante meses, la recolección de temáticas abordadas, y las disertaciones con las tres grandes macro temáticas que observó el equipo de dirección que existían en las escenas, se comunicó que una “corporación” era el espacio físico que reunía todas las propuestas presentadas por el elenco. Se estableció que el tema movilizador sería la Neoeugenesia: la búsqueda de “perfeccionar la raza humana” y la normalización de esta práctica a través de la promesa de “libertad de elegir qué y quién quiero ser” (Hernández, 2025, p. 50). Este concepto central creó una tensión dramática entre la libertad individual y el control sistémico, obligando a cuestionar si “existe la libertad para ser quien quiero ser” en un sistema que margina a “aquellos cuerpos que no pudieron ser.” (p. 50).

Se concretó que la corporación contaba con “oficinas de ensueño” (p. 51), donde prometen que “hay un mercado para todo, satisfacen deseos y te ayuda a ser lo que quieres ser” (p. 50). Las discusiones definieron la ambigüedad ideológica del lugar, como



la contradicción de la obsesión con las políticas de transparencia y la visibilidad, pero siempre "escondiendo la naturaleza de las cosas" (p. 51).

Las improvisaciones del 6 de junio exploraron el lado humano del lugar, es decir, las personas que habitan ese espacio: trabajadores, clientes y cuerpos creados para el trabajo. Se dejaron en claro las jerarquías, relaciones, características y lugares de trabajo de estas personas. Se encontraron diversas subtramas que beneficiaron a la creación de la obra durante el segundo semestre, como el momento de esperar por la atención, la recepción de un cliente, el momento de intervenir un cuerpo, el robo de algo importante, personas que vienen a hacer un reportaje de la empresa, la idea del cuerpo como método de pago o trueque dentro de esta economía corporativa, etcétera. Mantener el registro escrito de esta improvisación permitió recordar las ideas del elenco para profundizarlas y continuar la creación de escenas con coherencia.

El 13 de junio, tras una pasada completa de las escenas creadas hasta el momento para la muestra de proceso de mitad de año, se establece que toda acción está enmarcada por la consciencia de ser observados. Teniendo esto en cuenta, en la pasada con público del 27 de junio se estableció la urgencia a la hora de actuar, a pesar de que aún no existían las escenas que dejarían en claro el lugar físico de la obra.

El 4 de agosto, inicio del 2do semestre, se menciona que el objetivo es generar ambigüedad y misterio, creando la sensación de que, aunque la empresa sea "como el hoyo" (Correa, 2025b, p. 21), la gente quiera ir porque promete un bien mayor. Esa misma semana se establecen los valores que promueve la empresa: progreso, erradicar sufrimiento, cumplir sueños y mejorar la salud.

El nombre escogido por el colectivo para la corporación fue "EvoGen", y cuenta con diversos lemas como: "Sus sueños en sus manos, Únete al progreso, Evolución genética al alcance de tus manos" (Troncoso & Teatro Génesis, 2025b, p. 5). La ideología de EvoGen es presentada al público a través de diálogos en las diversas escenas, y en los videos corporativos que demuestran el trabajo de marketing que los lleva al éxito. A través



de una propaganda negativa hacia el mundo contemporáneo, diagnosticado como “apresurado y caótico, donde la tecnología nos ha desconectado. [...] mejorar el futuro es urgente” (Troncoso & Teatro Génesis, 2025b, p. 4). Para lograrlo garantizan “una vida sin complicaciones; sin enfermedades ni problemas de salud mental [...] un hijo que pueda superar todos los obstáculos” (Troncoso & Teatro Génesis, 2025b, p. 4).

El segundo video se dirige a la captación de trabajadores, validando su malestar “¿cómo estás?, podrías estar mejor lo sé” (Troncoso & Teatro Génesis, 2025b, p. 37). Se apela al deseo de trascender la crisis global; esta compleja venta de la "evolución" es la base discursiva de la corporación, donde “cuerpo, libertad, tecnología, ciencia” y que “quienes pueden pagar mejoran” es lo que realmente importa.

#### g. Sala de Espera.

La escena "Sala de Espera" fue la sexta en desarrollarse y, finalmente, se consolidó como la primera escena de la obra, operando como el espacio fundamental de exposición y establecimiento de los códigos corporales y estéticos que definen el universo de la corporación. La escena se concibió inicialmente a partir de training físicos, antes de que la idea formal de una "sala de espera" existiera.

El 15 abril se realizó un training físico en el que se exploraron las bases del movimiento colectivo y fragmentado a través de ejercicios como "espejo, diagonales, cabeceo, orbitar, seguir a alguien, pausas. Centrados en las reglas del juego, el extrañamiento y los tránsitos del grupo de juntarse y separarse” (Hernández, 2025, p. 32).

El 28 de abril se realiza una improvisación física en donde el foco se movió hacia la interacción, priorizando la "observación e inspección" (p. 37) como motores de acción. La meta era "construir un protocolo no realista" (p. 37) que expresara la "burocracia, la no voluntad, la invasión del cuerpo" (p. 37).



La idea de ambientar estas acciones en una sala de espera apareció por primera vez en conversaciones el 6 de mayo, no obstante, no fue hasta el segundo semestre que esta se consolidó. La obra ya estaba cargada de un sentido ideológico, vinculándose a la crítica del capitalismo y el control. El 3 de junio, tras ver el video de Slavoj Žižek, conceptos como la "estricta disciplina física" (p. 53) y la condición de "una 'no' persona" (p. 54) dentro del sistema, se reflexionan de una forma muy cercana a lo que se presenta en esta escena.

El 6 de junio, durante la improvisación de personajes, el director propone distintos lugares para ayudar escénicamente al elenco, uno de estos espacios es la sala de espera, en donde ocurre una particularidad corporal interesante para el colectivo, "un glitch, una falla" (p. 60), algo anormal en el cuerpo.

El 13 de junio se realiza un pasada completa de las escenas existentes hasta ese momento, se plantea la importancia de la "presentación del mundo que ya instala un problema" (p. 68), y se vuelve a reconocer el potencial de la "Sala de Espera", no obstante no es hasta meses después que recién se construye, pero queda latente la pregunta: "¿cómo entran los cuerpos voluntarios?" (p. 71).

El 5 de agosto se realizó otro training físico, en el que se trabajó la dicotomía corporal: "Cuerpo armado: de pie recto / Cuerpo completamente desarmado: de espalda en el suelo" (p. 82), explorando la "Fragmentación del cuerpo y la acción de desplomarse" (p. 82). Se estableció que la siguiente clase se trabajaría en armar "Sala de Espera", pensándola como un "limbo atemporal" (p. 82).

El 11 de agosto se trabaja por primera vez en la escena, surgen muchas ideas que llegaron hasta el montaje final como: "estudiar qué pacientes son óptimos, e ignorarlos en el acto, entregarles un líquido mientras esperan, sensación de supervivencia, irrumpir y sacar a alguien, etcétera." (p. 90). Se añadió la cualidad de "Demencia, olvidar lo obvio del cuerpo" (Correa, 2025b, p. 57) y el trabajo con la "gravedad" (p. 59) para justificar los movimientos extraños.



El 25 de agosto se integró la presencia de los cuerpos creados, cuya función es "copiar movimientos y realizar tareas simples." (Hernández, 2025, p. 93).

El 1 de septiembre se determinó que la escena, como apertura, debía generar "intriga, urgencia, y dudas sin responder", también es "la primera aparición del cuerpo fragmentado" (p. 95).

*Entra Sopi con Mariana, Rena e Isa a medir a Emi, esperan confirmación y luego se la llevan.*

**Emi:** Señorita... ¡señorita!

*Cami se comienza a levantar y Sopi se desploma.*

*Rena e Isa entran, Rafa, Ailín y Anto se acercan a Sopi . Solo Rena, Isa y Anto levantan a Sopi.*

*La hacen caminar, Rafa y Ailín la imitan.*

(Troncoso & Teatro Génesis, 2025b, pp. 2—3).

El 8 de septiembre se dialoga sobre la composición sonora para la escena, que debía ser "ominoso, extraño, irregular" (p. 100).

El 27 de octubre el colectivo tiene una clase con Katherine Maureira, asesora coreográfica traída por el director. Ese día se establecieron los códigos corporales definitivos de los roles ya explicados anteriormente; en esta escena se vislumbran por primera vez y, gracias al espacio extenso en el que solo hay sillas y cuerpos, son muy fáciles de identificar. Finalmente, se establece que "todas las acciones pisan a la anterior" (p. 123).

El 7 de noviembre se agregó el detalle de usar "zapatillas para darle humanidad a los cuerpos creados" (p. 131), también se define el estado emocional como una "cotidianidad media muerta y sostenida" (p. 132) en lugar de enojo.

#### h. Terapia



Terapia es una escena que comenzó a desarrollarse durante el segundo semestre, aunque el primer registro de un elemento que más tarde formaría parte de ella aparece el 2 de junio, durante una conversación en clases en la que surgieron las ideas de una prótesis, implantes y órganos falsos, sin mayor profundización. Estos conceptos nacen a partir de las disertaciones realizadas por el colectivo, en especial la de anatomía. Ese mismo día también se menciona que “hay un mercado para todo, pero, ¿esto funciona?” (Correa, 2025a, p. 108).

La idea de un implante reaparece el 4 de agosto, primer día de clases del segundo semestre, cuando Juan Pablo sugiere que en alguna escena podría existir un implante que quiere independizarse de su portador. Esto vuelve a mencionarse el 8 de agosto, junto a la propuesta de crear un espacio terapéutico inspirado parcialmente en la Teletón, en el que uno de los pacientes sería esta persona con el implante, mientras que otro podrían ser unas siamesas que decidieron fusionar sus cuerpos de manera voluntaria.

El 12 de agosto se determina que los fragmentos de “Terapia” se construirán por separado para luego articularlos dentro de una misma escena, decisión que influye directamente en su estructura final. Bajo esta lógica, la primera muestra de uno de los fragmentos ocurre el 22 de agosto, presentada por Renato Vásquez, Camila Moraga y Antonia Herreros. Esta propuesta corresponde solo a una de las múltiples terapias que posteriormente convivirían simultáneamente en escena. Tras su presentación, surge la pregunta: “¿Cómo se diferencia el cuerpo creado del cuerpo paciente?” (Hernández, 2025, p. 91), ya que Camila interpreta a una paciente, y Antonia a un cuerpo creado por la empresa para ayudarla a recuperar la movilidad de sus extremidades. A partir de esto, Mariana propone que estos cuerpos, hasta entonces poco definidos, sean seres sin conciencia creados para ser utilizados en procedimientos médicos, atención al cliente y tareas sencillas.

Los roles dentro de la escena se establecieron el 25 de agosto, momento en el que se definió la conformación de cada subgrupo; Ailín e Isabel interpretarían a las siamesas,



Sophia a la paciente con el implante que quiere independizarse y Emilia, Renato y Mariana asumirían los roles de terapeutas, mientras que Camila y Antonia continuarían con sus roles definidos anteriormente. En ese momento existía también una terapia desarrollada por Muriel y Rafael, pero esta fue finalmente descartada debido a su escaso progreso y a la extensión que la escena comenzaba a adquirir. Hasta antes de su eliminación, Emilia cumplía la función de terapeuta de ese dúo, mientras que Mariana atendía las terapias de Sophia y de Ailín e Isabel. Tras la reestructuración, Mariana quedó a cargo del trabajo con Ailín e Isabel, y Emilia pasó a atender a Sophia.

En relación con la terapia de Isabel y Ailín, el 2 de septiembre se acordó que ambas serían amigas que deciden voluntariamente convertirse en siamesas. A partir de esta premisa, su trabajo escénico se centra en ejercicios de coordinación que buscan reforzar la articulación conjunta de sus cuerpos.

Direcciones posteriores fueron delineando criterios que definieron la atmósfera general de la escena de "Terapia". Se estableció, por ejemplo, que cada terapeuta debía desarrollar particularidades específicas en su comportamiento, como ocurre con Mariana, quien tiende a opinar sobre las siamesas. También se incorporaron interacciones entre terapeutas y se determinó que el trato hacia los pacientes no debía ser cuidadoso, pues estos realmente no nos importan. Algo que se instala es la urgencia por finalizar los procedimientos rápidamente, coherente con el hecho de que quienes ejercen como terapeutas son, en realidad, infiltrados. Asimismo, se concluyó que no siempre era necesario instalarse para decir los textos, aunque esta indicación se ajustó posteriormente en una sesión con Andreina, donde se decidió incluir ciertos momentos de detención para ordenar la escena. Finalmente, se enfatizó que los terapeutas debían ejecutar tránsitos entre cada una de las terapias, para que se logre constituir el lugar como un espacio único.



El 9 de septiembre se dirigió el instante en que Sophia, poseída por la voluntad autónoma de su implante, toma a Emilia del cuello con el pie, acción que terminó consolidándose como uno de los puntos de mayor tensión dentro de su terapia.

El 10 de octubre el director propone que la transición desde “Call Center” hacia “Terapia” incorpore un elemento musical, esto se resuelve con Renato tarareando “Raza Chilena”, canción interpretada por los infiltrados al final de la obra, haciendo alusión a que los terapeutas también forman parte de ellos. Esta decisión sin embargo no llega a la obra final, pues nunca logra instalarse. Ese día se observa la necesidad de clarificar que el pie de Sophia es un implante, por lo que se agrega un texto que lo remarca, y se indica además que los terapeutas deben hablar más fuerte para que la escena logre instalarse. A nivel escénico, se solicita que los terapeutas reduzcan la cantidad de acciones, pero que estas sean más precisas, y se repite que deben circular libremente por las otras terapias para fortalecer la idea de un único espacio donde todo ocurre simultáneamente. Se indica que el texto “No decimos esa palabra aquí” (Troncoso & Teatro Genesis, 2025b, p. 15) debe ser interpretado con un tono más burlesco, subrayando lo ridícula que resulta para la empresa la noción de normalidad.

El 27 de octubre, durante la clase de movimiento guiada por Katherine Maureira, se definen con claridad las reglas corporales que diferencian a trabajadores, infiltrados y pacientes, las cuales pasan a integrarse en la escena. El concepto de reglas para la escena es mencionado desde el primer semestre, durante las etapas tempranas de creación, y estas que fueron especialmente generadas para nuestra obra establecen un marco común que constituye un lenguaje físico que aporta a la comprensión de los roles en escena, tanto para los intérpretes como para el espectador. A partir de ellas, los terapeutas, al ser infiltrados intentando mimetizarse con los trabajadores, deben construir sus desplazamientos en líneas rectas, imitando la manera de moverse de estos últimos. También se indica que los cuerpos deben levantarse, cuando es requerido, de la misma forma que en “Sala de Espera”, para mantener coherencia. En la terapia de Emilia con Sophia se precisa que la terapeuta debe seguir el pie cuando este sufre un primer ataque;



esta indicación se reafirma con una posterior dirección de Andreina. Se agrega además que los terapeutas deben reír de manera extraña, gesto que luego se expande a otros momentos de los trabajadores a lo largo de la obra.

A inicios de noviembre se realiza un ensayo extra con Andreina, orientado específicamente a resolver el problema de ritmo de esta escena, un desafío constante que persistió desde su creación. Se trabaja para lograr que el ritmo nunca decaiga, y se indica que los primeros textos de cada vez que se cambia el foco a otra terapia deben ejecutarse con mayor ataque, para captar de inmediato la atención del espectador.

El 7 de noviembre se establece que “Terapia”, al ocurrir después de “Call Center”, que es una escena muy frenética, puede iniciar de forma más calmada, en silencio, con acciones simples y sin necesidad de rellenar. Además, se enfatiza la necesidad de equilibrar la energía colectiva para que la escena funcione de manera cohesiva. Por último, se decide que la frase “No usamos esa palabra aquí” (Troncoso & Teatro Genesis, 2025b, p. 15) sea pronunciada por todos los terapeutas, otorgándole mayor impacto.

#### i. Sepultureros

Desde el primer semestre, cuando esta escena aún no existía, comenzaron a surgir ideas que luego serían fundamentales para su construcción. El 4 de abril se propuso trabajar con órganos contruidos, y el 28 del mismo mes se realizó una improvisación basada en el cuerpo como marioneta. De esta instancia se rescata un ejercicio específico en el que Rafael López manipulaba a Sophia Gáez como si fuera un cuerpo sin voluntad propia; como una marioneta. Aquel momento resultó determinante, pues no solo persiste hasta la versión final, sino que además motivó a ambos intérpretes a proponer la creación conjunta de esta escena. En esa misma improvisación se experimentó con un ejercicio llamado “canto intervenido”, donde una persona cantaba mientras el resto intentaba modificar la emisión sonora mediante estímulos corporales. Aunque este recurso no llegó



a formar parte de la versión final, sí introdujo la idea de un cuerpo que canta, la cual se mantuvo, dado que Sophia canta pese a estar, supuestamente, muerta en la escena.

A comienzos de junio surgieron reflexiones que se convertirían en sustento conceptual para “Sepultureros”. En la conversación del 2 de junio aparecieron ideas en torno a “los cuerpos que no pudieron ser” (Correa, 2025a, p. 107), aquellos en los que la intervención de la corporación falló. De las disertaciones comentadas en esa clase surgieron también preguntas sobre qué vidas tienen valor y cuáles no. Los apuntes de Mariana en torno al video de Slavoj Žižek permitieron recordar la frase: “para ser parte de un grupo hay que ensuciarse las manos, ¿qué es lo obsceno que hacen?” (Hernández, 2025, p. 54). Esta reflexión dialoga directamente con la escena, ya que los infiltrados llevan a cabo el trabajo sucio de aquello que detestan, incluso llegando uno de ellos a establecer un vínculo íntimo con un cuerpo muerto. Desde ese mismo material aparece además la idea de lo inconfesable, y de observar algo que no debería ser visto, que en este caso es representado por la relación entre Rafael y Sophia, presenciada únicamente por el espectador. Asimismo, emerge el concepto del “pequeño sueño privado” (Correa, 2025a, p. 113), aspecto que también afecta a los infiltrados.

Las improvisaciones del 6 de junio introdujeron la noción del cuerpo como reciclable, que más tarde sería clave para la dramaturgia y escenificación, pues los trabajadores revisan qué partes de un cuerpo muerto pueden reutilizarse. El 13 de junio, durante una pasada completa de lo que existía hasta ese día, apareció tempranamente el concepto de la degradación del cuerpo humano, antecedente que precede la formulación concreta de la escena.

Es en el segundo semestre cuando esta secuencia comienza a tomar forma definitiva. El 4 de agosto, en el primer día de clases, se retomó la idea del cuerpo-marioneta y Troncoso sugirió, sin relación directa a esta escena, que sería interesante incorporar una pequeña historia de amor en la obra. También volvió a instalarse la posibilidad de trabajar con órganos contruidos. Pocos días después, el 8 de agosto, surgió por primera vez la



idea de los trabajadores sepultureros, retomada nuevamente el 12 del mismo mes, momento en el que se enfatizó que la escena debía adquirir un tono más crudo.

El 22 de agosto Sophia y Rafael mostraron la primera versión de esta escena. Allí se definió que el ambiente debía ser tóxico, dado que los personajes reciben desechos humanos. Los comentarios indicaron que la propuesta funcionaba, pero requería la presencia de más intérpretes, elemento que luego fue incorporado. Se mencionó que el trabajo de los sepultureros podría tener una cualidad repetitiva, cercana a una carnicería, y que debían insinuarse abusos ocurridos en este lugar, evidenciados en la relación entre Rafael y Sophia. El director señaló la importancia de entender la obra como un gran arco compuesto por micro-arcos internos, principio aplicado también a esta escena. Se evaluó, además, la posibilidad de incluir cuerpos falsos, y aunque inicialmente se consideró, se descartó más adelante debido a su complejidad técnica y a la necesidad de reducir la duración.

A partir de direcciones realizadas el 26 de agosto por Troncoso, cuando la escena aún no contaba con una dramaturgia, surgieron decisiones que se mantuvieron hasta la versión final. Entre ellas, que la escena inicia con trabajadores conversando en su tiempo de descanso, luego ingresan cuerpos para ser examinados y determinar qué partes pueden reutilizarse. También se resuelve que Emilia interpreta a una supervisora que irrumpe y hace salir a los trabajadores debido a una emergencia. Esta acción deja a Rafael solo con Sophia, dando inicio a la secuencia donde él utiliza su cuerpo como marioneta, seguida de un brindis por embarazo sugerido por Juan Pablo, que posteriormente se integra a la dramaturgia definitiva: “¿Qué pasa mi amor? ¿Un brindis? ¿Es una buena noticia o no? Mamá, tranquila, deje que haga el brindis. ¡No! ¿En serio? ¿Embarazada? ¡Mamá vas a ser abuela!” (Troncoso & Teatro Génesis, 2025b, p. 35). Hacia el final, se dirige que Emilia regresa al lugar, solicita a Rafael que se retire, y queda sola con Sophia, revelando que también siente atracción por ese cuerpo. Todas estas ideas estructuraron la versión final de la escena. Ese mismo día se solicitaron herramientas para los sepultureros y la creación de órganos falsos.



El 5 de septiembre Troncoso propone una primera versión de la dramaturgia, y surge la pregunta sobre cuál es la frase que pronuncia Emilia al entrar y que provoca la salida de los demás trabajadores. Esto se resolvió mediante un ajuste que vinculaba la orden con el robo de muestras de leche materna, uno de los hilos conductores de la obra: “Los necesitan a todos arriba. Desapareció otra muestra. Se realizará una inspección no programada a todos los trabajadores.” (Troncoso & Teatro Génesis, 2025b, p. 34).

Tres días después, el 8 de septiembre, asistió a la clase Tranjel, encargado de fabricar la prótesis de vísceras. Se definió la creación de un intestino grueso y otro delgado, explicó su tridimensionalidad, los cuidados necesarios para mantenerlos y la entrega de las prótesis junto a sangre falsa para intensificar su realismo escénico. En esa misma sesión, se propuso a Paulina, responsable de la música, crear un sonido de gotera que reforzara la atmósfera tóxica y claustrofóbica, además de una canción esperanzadora asociada al personaje de Rafael, que subrayara lo extraño de su relación con el cuerpo, pero que al mismo tiempo sea bella para generar una contradicción. Finalmente, Paulina compuso una canción de amor para ser interpretada por Sophia y Rafael, intercalada con el monólogo de él presentando el cuerpo a su madre como si fuera su pareja. Esta decisión aportó una capa adicional de extrañeza a la escena.

“Si pudieras sentir lo que yo siento  
Si pudieras verte a través de mí  
Si pudieras sentir así como yo  
Con la piel así  
  
Si pudiera verme a través de ti  
Si pudiéramos aunque fuera por una vez  
Amarnos (x3)  
Así, con la piel así”  
(Troncoso & Teatro Genesis, 2025b, p. 36).



Durante el 10 de octubre, se solicitó a Paulina crear los sonidos de alarma que indican el inicio del trabajo de los sepultureros, y tras un ensayo donde solo se utilizó un intestino grueso, se reafirmó la necesidad de incorporar también un intestino delgado para completar el efecto de extracción de órganos.

En noviembre, durante una dirección de Andreina Olivari centrada en esta escena, se estableció que el monólogo de Isabel, originalmente dirigido solo a sus compañeros, debía dirigirse también hacia el público, decisión coherente con la relación directa que la obra busca instalar con los espectadores. Además, gracias a una propuesta de Olivari, se resolvió eliminar los cuerpos falsos inicialmente contemplados, quedando solo uno del cual se extraen las vísceras. Otra dirección relevante, alineada con las reglas corporales de la obra, fue que cuando Rafael indica que no hay cámaras, Emilia rompe con su conducta de trabajadora, revelando físicamente su condición de infiltrada. También se redefinió la intención de la frase “Pero la carne...” (Troncoso & Teatro Génesis, 2025b, p. 35), donde Emilia señala directamente a Sophia con un gesto, anticipando el vínculo que más tarde se evidencia.

Finalmente, tras una pasada completa realizada el 14 de noviembre, Troncoso indicó que la interrupción de Emilia debía producirse antes, ya que el momento compartido entre Rafael y Sophia se extendía en exceso, poniendo en riesgo la tensión y peligrosidad que la escena busca construir.

#### j. Call Center

“Call Center” fue la novena escena en crearse, concebida como el punto de colisión entre la utopía ofrecida por la corporación y la frustración experimentada por sus clientes. El 12 agosto se definió que su propósito escénico era ser un espacio conciso y no excesivamente explicativo, que permitiera dar cuenta de las múltiples áreas abordadas por la empresa.



El 4 de agosto la propuesta de Juan Pablo de crear un momento de reclamos se centró en profundizar el universo de clientes, trabajadores y la dimensión política de la empresa. La escena se concibió como el lugar donde se repiten los lemas y valores centrales de la corporación. Sin embargo, es precisamente en el call center donde estas promesas se tuercen, revelando la falsedad de la ética empresarial. La muestra del 22 de agosto reforzó el conflicto central, mostrando un desborde de llamadas, que varían en casos simples como agendar una hora con una doctora, o graves como el de una persona que se arrepiente de haberse hecho inmortal, demostrando que la corporación no solo genera éxitos, sino también arrepentimiento y dolor.

El desarrollo formal de "Call Center" se enfocó en crear una atmósfera de ritmo implacable y alienación vocal, siguiendo la premisa de ser un "mapeo de todo" (Correa, 2025b, p. 105). Las contribuciones de Paulina Moreno en la composición musical de la escena definieron una atmósfera vertiginosa de máquinas y base rítmica de oficina, y respecto a lo vocal, las tres operadoras deben contestar las llamadas con una velocidad de habla acelerada, media inhumana, como máquinas, sin pausa entre textos pero con la dificultad técnica de que todo debe entenderse. Mientras tanto, el resto del elenco, utilizando micrófonos en segundo plano, narra las llamadas, algunas coincidiendo con personajes o historias que ocurren más adelante en la obra.

La integración de palabras en latín hace alusión al uso de lenguas extranjeras en los discursos de la clase alta para demostrar autoridad y conocimiento. Esto reviste a las trabajadoras de una autoridad pseudo-científica, aunque ellas solo las usen por órdenes de la empresa, y finalmente terminan apropiándose de ideas que no les pertenecen.

**Sophi:** Buenas... ¿pueden revivir a mi hijo?

**Todas:** Por supuesto.

**Sophi:** ¿En serio?

**Muri:** En un abrir y cerrar de ojos.

**Todas:** In ictu oculi



**Muri:** Ese es nuestro lema. Si tiene ADN de su hijo podemos otorgarle una clonación idéntica

**Sophi:** ¿Puede no ser idéntica? quiero que se parezca a mi ex pareja y así tenerlos a los dos de vuelta

**Todas:** Mutatis mutandis

**Muri:** Ese es nuestro lema.

**Sophi:** ¿Ese es su lema?

**Muri:** Uno de tantos. Mire, si tiene el ADN podemos hacer lo que usted quiera (Troncoso & Teatro Génesis, 2025b, p. 7).

El universo de "Terapia", la siguiente escena en la obra, entra en conflicto con el cuerpo de las operadoras, quienes son rodeadas por escenografía hasta quedar retenidas en el centro, colapsadas. El cuerpo de las trabajadoras, obligadas a simular empatía, se rompe bajo el peso de los conflictos de la corporación.

El "Call Center" se consolidó como una escena de alto impacto rítmico, donde la disciplina corporal y la rapidez vocal demuestran el coste de la utopía neoliberal.

#### k. Raza Chilena

Esta fue la décima escena en crearse, y se estableció como el momento de irrupción ideológica que confronta la lógica neoliberal de la corporación con la defensa violenta de una identidad nacionalista tradicional. Su creación estuvo marcada por la necesidad de explorar el lado más oscuro y reaccionario de la identidad colectiva.

El origen reflexivo de la escena se remonta a la discusión del 3 de junio sobre el video de Žižek, que planteaba la pregunta: "¿Si matas a los de a tu alrededor te matas a ti mismo?" (Hernández, 2025, p. 54). Esta idea de la violencia endogámica se aplicó al nacionalismo.

La primera idea que da origen a este momento surge el 4 de agosto, con el foco en "defender la raza", citando referencias históricas como Marcelo Sánchez y, posteriormente, la obra "La Raza Chilena" de Nicolás Palacios, mencionada el 8 de



agosto. La decisión central fue crear una canción que exaltara las virtudes chilenas, forzando a los actores a "de verdad defender lo cantado" de modo que la exploración ideológica resultara auténtica.

El contexto dramático de la escena se definió como la introducción a un "atentado" o "irrupción", lo que le dio una urgencia defensiva y agresiva. La escena se vinculó conceptualmente con un "video libertario" de corte ultraderechista, sugiriendo que la corporación despierta esta reacción violenta al socavar las bases de la identidad tradicional.

Las decisiones estéticas buscaron anclar la escena a la imaginación popular del chileno, solicitando artefactos como volantines, tostadores, toallas de Felipe Camiroaga, etcétera, esto el día 24 de octubre. Esta elección convierte la escena en una explosión visual de lo cotidiano, lo masivo y lo, a veces, ideológicamente contaminado.

En su conjunto, "Raza Chilena" es un momento musical de quiebre estético y político en la obra, donde la alienación corporativa da paso a la violencia simbólica y performativa de la defensa nacionalista.

### I. Infiltrados

La presencia de una resistencia se insinuó desde el inicio de la creación de la obra. En la muestra a público del primer semestre, la apertura consistía en un cuerpo que se escabulle entre una pila de cuerpos inertes para infiltrarse y grabar un espacio clínico. Este cuerpo enfocaba diversos objetos de estudio como libros sobre procreación y muestras etiquetadas como "coágulos menstruales" o "leche materna", para luego infiltrarse en el cuadro de "Lección de Anatomía", rodeado de doctores interviniendo un cuerpo. Durante esa muestra inicial, este pequeño fragmento era la única pista que existía sobre el mundo de los infiltrados, el cual comenzó a desarrollarse en plenitud durante el segundo semestre.



"Infiltrados" fue la onceava escena en crearse, estableciéndose como la "Fuerza X que quiere perturbar nuestros placeres" (Hernández, 2025, p. 53), es decir, la resistencia organizada que busca sabotear la promesa de perfección de la corporación.

La motivación de los infiltrados se ancla en el dolor y en la dimensión de "lo inconfesable" o el "pequeño sueño privado" (Correa, 2025a, pp. 113, 117), lo que les otorga una motivación vulnerable y humana detrás de su identidad de "organización extremista" (Hernández, 2025, p. 116). Su función dramática es la de "hilo conductor" (p. 80) de la trama externa, revelando progresivamente los planes de sabotaje.

El 1 de septiembre se realizó la primera lectura de la escena escrita por Troncoso, quien seleccionó para esta a los cuatro participantes cruciales del Círculo de la Nueva Eva, escena en la que no figuran como infiltrados. Esto se hizo con el propósito de establecer que todos los miembros del elenco serían infiltrados en algún momento de la obra, manteniendo la ambigüedad de los roles.

La escena "Infiltrados" se presenta inmediatamente después de "Terapia", donde los tres terapeutas quedan solos tras la retirada de los pacientes. La cuarta integrante de este grupo, Antonia Herreros, interpretaba inicialmente un cuerpo creado en "Terapia", pero para una mejor comprensión su rol se redefinió. Ella ingresa a la escena como una doctora, uniéndose a sus compañeros, quienes temen constantemente estar siendo vigilados por las cámaras.

En los primeros borradores, el objetivo de los infiltrados no estaba claro, lo que resultaba en un diálogo extenso de enfrentamientos y desconfianza, motivado por el quiebre emocional, la pérdida de fe en el proyecto de resistencia y las tentaciones o terrores provocados por EvoGen. Gracias a dos de los infiltrados que se encargaban de recordar a sus compañeras sus convicciones y las razones de su lucha, lograban tener la fuerza para continuar con su misión.



**Mariana:** Lo peor de todo es que yo también me emocioné. Porque me acordé del Wilson

**Renato:** ¿Quién es el Wilson?

**Mariana:** Mi perro, también lo atropelló un camión

**Emi:** Compañera

**Mariana:** Yo también quiero mi Wilson 2.0

**Renato:** Compañera, recuerde su juramento

**Mariana:** ¿Por qué no puedo tener a mi Wilson de vuelta?

(Troncoso & Teatro Génesis, 2025b, p. 21)

Para dotar de peso político al discurso, se decidió citar el imaginario político chileno y latinoamericano (Gladys Marín, Miguel Enríquez, Fidel Castro, FPMR), utilizando un lenguaje cargado de épica y resistencia. Este lenguaje es parte de su código verbal, donde errores como "ciencia cierta" o "ergo" no pasan desapercibidos, revelando la dificultad de asumir un discurso ajeno a su vivencia personal en su día a día infiltrados allí.

**Anto:** Espera ¿Por qué dijiste a ciencia cierta?

**Mariana:** ¿Qué?

**Anto:** Dijiste a ciencia cierta, porque dijiste a ciencia cierta

**Mariana:** Es una expresión de uso común

**Renato:** Yo no la uso

**Anto:** Yo tampoco

**Emi:** Por qué dijiste ciencia cierta

**Renato:** La ciencia no es cierta, dilo.

**Mariana:** La ciencia no es cierta

**Renato:** Bien

**Mariana:** Bien

**Emi:** Estamos de acuerdo

**Mariana:** Estamos de acuerdo



**Anto:** La ciencia es cualquier cosa menos cierta (Silencio)  
(Troncoso & Teatro Génesis, 2025b, pp.19-20).

El objetivo del grupo se vinculó directamente a la escena del Círculo de la Nueva Eva. Se estableció que se reunían para leer nuevas instrucciones, las cuales informaban que sabotearían ese momento para robar los suministros de leche materna. Si bien ya habían estado robando pequeñas dosis, esta vez sería un atentado mayor con el objetivo de distribuir la leche ellos mismos, una resolución que sólo se revela en la escena final.

La escena se construyó íntegramente a partir de un código de secreto y desconfianza. El código corporal se basa en la inmovilidad y la contención, estableciendo que "nadie mire a nadie" porque "no sabemos si están grabando" (Troncoso & Teatro Génesis, 2025b, p. 19), esto intensifica la desconfianza y la paranoia, lo que requirió un trabajo de menos movimientos y más puntos fijos, trabajados con Andreina el 28 de octubre.

El diseño sonoro acentúa estos códigos, ya que la escena se desarrolla en un vacío sonoro hasta el final, donde la fuerza musical de Renato, inspirada en canciones chilenas, con un toque épico y "bonito", aparece para ser interrumpida por usar nuevamente palabras en latín por error, simbolizando la dificultad de la resistencia para imponer su discurso.

**Renato:** Eso... Ese líquido rojo que corre por nuestras venas y que nos da la fuerza para seguir adelante, para nunca darnos por vencidos y nunca flaquear. Somos chilenos compañeras, somos chilenos, chilenos de corazón salta en la barra y dale al tambor que Chile va a ser campeón.. Compañeras no vendrá ningún deus ex machina a salvarnos, mutatis mutandis, memento mori compañeras, ergo defenderemos a ciencia cierta lo que es nuestro, nuestro chiiiiile querido, este es mi Chile querido, mi Chile Chile lindo lindo como un soool, mi chi- le! mi chi-le!, ¡C-H-I! (Silencio)

(Troncoso & Teatro Génesis, 2025b, p. 21).



Las indicaciones de dirección de Olivari se enfocaron en el punto de quiebre del código, crucial para humanizar la acción extremista: el momento de "respirar por primera vez" (Hernández, 2025, p. 125) al escuchar sobre las nuevas instrucciones. Esta pausa dramática obligó al cuerpo a abandonar el código, revelando las dudas personales de los personajes. En estos momentos de quiebre, Emilia y Renato deben volver a dar fuerza para continuar en su misión, utilizando el discurso y el canto colectivo como un acto de reafirmación ideológica.

Posteriormente, el texto se ajustó para usar "ESO que ya estaba ahí" (Troncoso & Teatro Génesis, 2025b, p. 21) en lugar de "AQUELLO", buscando anclar la motivación de la lucha en algo cercano y arraigado, y no en una utopía distante.

La escena se consolidó como una máquina de tensión donde la disciplina rígida de los infiltrados confronta el control suave de la corporación, mostrando el costo humano de la resistencia política.

#### m. Pausa Activa

A pesar de ser una de las últimas escenas en incorporarse, su contenido encapsula la ideología de la corporación. Si bien la "pausa activa" es una rutina común en el contexto laboral, en la obra se convierte en una micro-escena de control y performance emocional.

El 2 de junio, en una conversación entre el elenco y el equipo de dirección, se menciona que si haremos una obra que habla del cuerpo, nosotros igualmente deberíamos usar nuestro cuerpo, explorarlo y potenciarlo, con la premisa de "el cuerpo que debe rendir." (Hernández, 2025, p. 50). En el sistema neoliberal de la corporación, el cuerpo no es un sujeto, sino un recurso productivo que debe ser constantemente optimizado.

Esta visión se complementa con la reflexión teórica del video de Žižek visualizado el día siguiente, donde se hablaba de "rutinas inconfesables, fijaciones." (p. 55). Este concepto justificó la necesidad de darle a la pausa activa un carácter ritualístico, forzado y perturbador, más allá del simple ejercicio físico.



El 6 de junio, durante la improvisación para buscar a los personajes de la corporación, Troncoso indica a un miembro del elenco que dirija una rutina de ejercicios a los trabajadores para desestresarlos. Meses más tarde, cuando se estaba pensando en las escenas que faltaban para completar la obra, se pregunta al colectivo qué cosas de lo que se había hecho durante los meses pasados les gustaría volver a retomar. Utilizando los registros de la bitácora, una de las escritoras de esta investigación menciona esta pausa activa ocurrida en la improvisación, siendo aceptada por todos para integrar en la trama. Se presentó la primera propuesta de la escena el día 6 de octubre, la cual se enfoca en una secuencia física, sin ningún diálogo.

El 7 de noviembre se indica "coreografiar el caos de la entrada" (p. 134), lo que implica una disciplina impuesta incluso en el desorden, y se enfatizó en el foco de atención de los personajes, el cuál es el público; es un baile para el espectador y esto se hace visible al mirarlos fijamente. Sin embargo, hay algo que no miramos, e incluso ignoramos: la persona que guía estos ejercicios, ella es excluida intencionalmente cuando ingresa interrumpido el caos de los trabajadores, estableciendo el código de que toda esta rutina es forzada, pero que igualmente trae resultados positivos al finalizar, y genera un cambio emocional luego del esfuerzo físico. Este momento sintetiza la labor emocional que exige la corporación: la obligación de transformar la fatiga en rendimiento y optimismo a través de una rutina vacía.

**Camí:** ¡El dolor que sientes hoy, es la fuerza que tendrás mañana! ¡El cuerpo si aguanta, es tu mente débil que debe cambiar! ¡Tu descanso programado garantiza nuestro éxito! ¡Tu energía impacta en el equipo! ¡Cuidala! ¡Cada día es una nueva oportunidad para superarte! Tu salud nos importa: mantente activa durante tu jornada laboral. (Troncoso & Teatro Génesis, 2025b, p. 38).

En conjunto, la "Pausa Activa" funciona como un comentario escénico sobre la alienación de los cuerpos corporativos y el ejercicio de la disciplina requerido para mantener la fachada de eficiencia y felicidad en el capitalismo tardío.



n. Resolución Infiltrados

La “Resolución Infiltrados” corresponde a la última escena de la obra, y última en ser creada. Es el momento en que finalmente se explicita quiénes son estos personajes, cuáles son sus convicciones y motivaciones, y cómo se rebelan contra la corporación, revelando su identidad política y ética.

El primer antecedente que posteriormente nutriría esta escena aparece el 6 de junio, durante la improvisación basada en personajes. En esa jornada, Troncoso propone desde la dirección la idea de un reportaje que intenta descubrir qué oculta la corporación. Aunque esta propuesta no llega de forma literal a la versión final, sí introduce por primera vez la lógica de la investigación mediática como dispositivo escénico.

Más adelante, el 12 de agosto, se profundiza en el pensamiento de estos personajes. Ese día se consigna que los infiltrados son nacionalistas y se oponen a los intentos de mejorar la raza ejecutados por la corporación, pues creen que el chileno debe mantenerse puro y sin modificaciones.

El 1 de septiembre, durante una lluvia de ideas colectiva, vuelve a mencionarse la posibilidad de un reportaje elaborado por los infiltrados, quienes irrumpirían en “Círculo de la Nueva Eva”. Con el tiempo, esta propuesta deriva en una estructura distinta: en la versión final no es el reportaje lo que interrumpe, sino un video realizado por los infiltrados en el cual exponen su mensaje, tras el cual irrumpen presencialmente en la escena interpretando la canción “Raza Chilena”. Esta decisión responde a que el reportaje, inicialmente pensado para exponer el lado oscuro de la corporación, resultaba innecesario, dado que la obra ya lo evidencia en otras escenas.

A partir del 9 de septiembre comienzan a plantearse propuestas concretas para la irrupción de los infiltrados, se sugiere que entren con máscaras de personajes típicos chilenos, sosteniendo volantines, un pisco, un tostador, o incluso bailando un pie de



cueca. También se propone la incorporación de extras para generar una sensación de masa, reforzando la potencia de su entrada.

Un mes después, el 10 de octubre, surge la pregunta sobre cuál debe ser la resolución de la obra. Se acuerda que no es necesario que esta sea lógica, ya que la estructura general y la construcción de los personajes tampoco lo son. Se propone por primera vez la posibilidad de mostrar que los infiltrados y la corporación terminan trabajando juntos, señalando que sus ideales no son tan distintos. Si bien esto no aparece tal cual en la versión final de la escena, sí se instala una idea matriz: ambos grupos comparten principios que no se encuentran tan alejados, lo que resulta fundamental para comprender el discurso global de la obra.

Durante el 13 de octubre continúa definiéndose el pensamiento político y ético de los infiltrados. Se plantea que su ideología debe ser más extremista y anticapitalista, y que su conflicto no es necesariamente con los métodos de la corporación, sino con los fines que esta persigue. Al mismo tiempo, se evita situarlos explícitamente como personajes de izquierda; más bien, combinan elementos heterogéneos de distintas corrientes, guiados por un fuerte temor al cambio. La incorporación de la bandera chilena y de otros símbolos patrios hacia el cierre acentúa su vínculo con la tradición y genera una identificación inicial del espectador, para luego revelar que no difieren demasiado de la corporación. Al ocurrir esto, se rompe el velo hegemónico del espectador.

El 3 de noviembre, Juan Pablo lleva una propuesta de dramaturgia para la escena, y ese mismo día se articula en clases su primera versión. En esta los personajes de la corporación ven el video de los infiltrados sin comprender qué ocurre, reaccionan con miedo ante su irrupción y luego lo pierden al notar lo ridículo de la situación, especialmente al verlos bailar cueca. En esa instancia también se indica que los infiltrados deben celebrar su entrada de manera exagerada, pero esta dirección se modifica el 7 de noviembre, cuando el director determina que resulta más efectivo que actúen completamente convencidos de su discurso, con total seriedad. La versión



anterior podía llevar a una lectura meramente irónica y desviar la comprensión de sus motivaciones.

Durante el proceso surgieron preocupaciones por parte de Mariana y Emilia, autoras de esta investigación, pues considerábamos que algunos lineamientos seguían sin resolverse, especialmente el vínculo entre los infiltrados y el conflicto de la leche materna. Esto se comunica al director y se integra en la dramaturgia de la escena, enfatizando el robo de las muestras y el motivo que lo sustenta:

**“MARIANA:** ¿Para qué quieren leche materna?

**SOFI:** Tenemos planes. Y para eso necesitamos recursos.

**MARIANA:** No lo puedo creer. Todas esas muestras de leche materna desaparecidas. Fueron ustedes.”

(Troncoso & Teatro Genesis, 2025b, p. 49).

Además, se agrega un momento entre “Sala de Espera” y el primer video corporativo, en el cual se observa a un infiltrado robando leche materna.

Posteriormente, el director propone que, hacia el final, se mezclen los roles y características corporales de trabajadores e infiltrados, utilizando recursos como la fragmentación física y vocal. Los personajes comienzan a decir textos que corresponden al rol contrario. Un ejemplo de ello ocurre cuando Renato, en su rol de paciente a favor de la corporación, irrumpe con un texto previamente dicho por su personaje infiltrado: “Los valores que nos empujan a esta acción revolucionaria son intransables. Nuestros pechos los llevan grabado.” (p. 49). El primer síntoma de esta fragmentación en las trabajadoras de EvoGen ocurre cuando mencionan la necesidad de contactar al CEO o a una figura de poder, revelando la existencia de un ente omnipresente e innombrable.

El 11 de noviembre, el director decide que los infiltrados logran persuadir a los trabajadores de la corporación mediante un discurso centrado en la chilenidad, generando un momento en el que todos terminan abrazados y compartiendo una



visualización idealizada del país. Gracias a este ajuste la escena, que antes se mantenía en un clima predominantemente hostil, adquiere mayores matices, contradicciones y desplazamientos ideológicos. Esta unión se quiebra cuando una trabajadora de EvoGen retoma la tensión al cuestionar si los infiltrados son o no comunistas.

El 17 de noviembre se toma la decisión política de eliminar un texto que aludía de manera despectiva a un candidato presidencial del período 2026–2029, debido a que, tras los resultados de la primera vuelta, dicha referencia podría perjudicar a la candidata apoyada por la mayoría del colectivo. Este ajuste evidencia la necesidad de que la dramaturgia permanezca en diálogo activo con el contexto político vigente.

El 18 de noviembre se realiza trabajo de mesa sobre la escena, en el cual se identifican cabos sueltos que dificultan su comprensión tanto para el público como para el elenco. El robo de leche materna funcionaba como clave para mostrar que los infiltrados replican prácticas corporativas; no obstante, su propósito no estaba suficientemente claro. Por ello, y mediante ajustes dramáticos junto a Andreina Olivari, se toman nuevas decisiones a dos días del estreno.

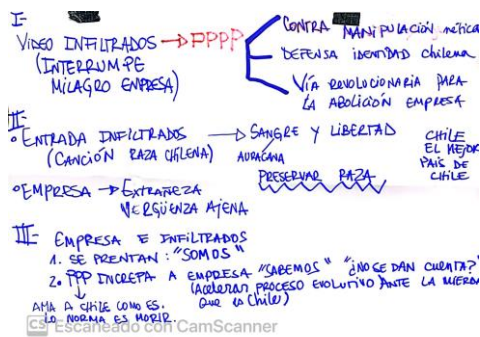


Figura 6. Análisis escena final con Andreina Olivari. Fuente: Elaboración propia.

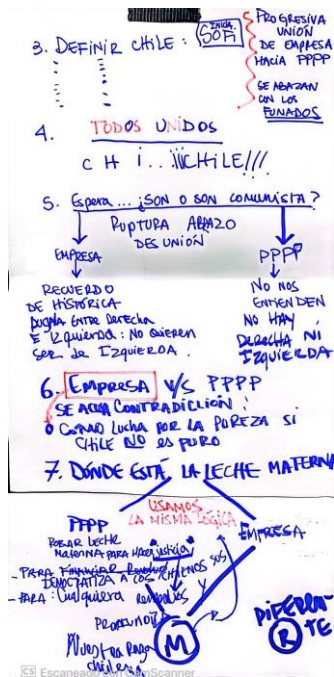


Figura 7. Análisis escena final con Andreina Olivari. Fuente: Elaboración propia.

Con la actualización de la dramaturgia, la posición política de los infiltrados, que inicialmente no era ni de izquierda, ni de derecha, se desplaza hacia un matiz más cercano a ciertos ideales comunitarios, al pretender democratizar el acceso a la leche materna. No obstante, esta intención convive con la decisión de seguir lucrando con ella, aunque a un precio más accesible y con fines explícitamente nacionalistas y conservadores. Este giro político genera reflexiones dentro del elenco respecto de si el público podría interpretar que la obra desprestigia dicho sector; sin embargo, se confía en que el montaje aborda críticamente ambos extremos del espectro político sin privilegiar ninguno.

Finalmente, se explicita que los infiltrados venden la leche materna a quienes la utilicen con el fin de preservar la “raza chilena” existente, y no para producir más “niños rubios”. Su objetivo es cumplir los deseos más profundos del chileno, por absurdos que sean, y así construir una nueva Preciosa Patria Propia.



“ISA: Nos pagan y preservamos nuestro Chile. Economía circular.” (Troncoso & Teatro Génesis, 2025b, p. 49).

## CONCLUSIÓN

La revisión sistemática de los documentos de registro permitió demostrar la hipótesis central de esta investigación: las decisiones escénicas de Preciosas Pequeñas Partes fueron producto directo de un proceso de creación colectiva en el que la práctica, la reflexión y los documentos de registro dialogaron de manera permanente. La revisión cruzada de bitácoras, referentes, materiales audiovisuales y versiones dramáticas evidenció que la obra no surgió desde una planificación lineal, sino desde un entramado de decisiones emergentes, reconstruidas y contextualizadas a partir de los registros del proceso. En este sentido, el estudio confirma que la documentación no solo acompaña la creación, sino que la constituye, pues permite rastrear transformaciones, justificar desplazamientos discursivos y comprender el modo en que el colectivo sostuvo su coherencia estética, ética y política durante meses de trabajo.

En relación con el campo teatral, los resultados de esta investigación evidencian el valor de la práctica como investigación y su aporte a la comprensión del quehacer escénico contemporáneo. El análisis del archivo creativo permitió observar cómo la obra se construye a partir de tensiones, contradicciones y negociaciones entre cuerpos, metodologías, discursos y coyunturas. Desde esta perspectiva, la documentación aparece como un dispositivo crítico que posibilita leer el proceso creativo como producción de conocimiento, y no únicamente como registro testimonial. Asimismo, la revisión del material revela la importancia de comprender al teatro como un arte situado, afectado por los acontecimientos sociopolíticos del presente, lo que se evidencia en decisiones dramáticas ajustadas incluso a días del estreno. De este modo, el estudio contribuye a ampliar la comprensión del campo teatral como un espacio donde el pensamiento, la práctica y el contexto se retroalimentan de manera activa.



Finalmente, estas reflexiones se proyectan de manera directa en nuestro futuro profesional. La experiencia de analizar nuestro propio proceso con herramientas teóricas y metodológicas consolida una forma de trabajo que combina rigurosidad crítica, conciencia autoral y capacidad de adaptación. Comprender la relevancia del registro y de la reflexión colectiva nos permitirá abordar futuras creaciones desde un lugar más consciente, capaz de reconocer cómo se construyen las decisiones escénicas y cuál es la ética que las sostiene. A su vez, este proceso reafirma la importancia de habitar el teatro no solo como intérpretes, sino como creadoras, capaces de pensar nuestras prácticas, contextualizarlas y proyectarlas hacia nuevas formas de investigación y creación. En suma, la revisión del proceso creativo no solo fortaleció nuestra comprensión del montaje estudiado, sino que delineó herramientas esenciales para nuestra trayectoria futura en las artes escénicas.

“En la escena se ejerce la libertad, no podemos hablar de libertad y no ejercerla como actores” (J. P. Troncoso, comunicación personal, 18 de noviembre de 2025).



### **Referencias:**

Carbonell, C. Wiese, J. Ginocchio. L. (2019). *Guía de investigación en artes escénicas*. Pontificia Universidad Católica del Perú. [Archivo PDF]. Recuperado de. <https://investigacion.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/2019/06/guia-de-investigacion-en-artes-escenicas.pdf>

Contreras, M. (2018) *La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana*.

Correa, E. (2025a). *Primera Bitácora*. Sin publicar.

Correa, E. (2025b). *Segunda Bitácora*. Sin publicar.

Correa, E. (2025c). *Tercera Bitácora*. Sin publicar.

Duarte, C. (2008). El proceso de creación teatral: Primeras aproximaciones. *Revista Teatro/CELCIT*, 37-38, 115-125.

Hernández, M. (2025). *Bitácora*. Sin publicar.

Musitano, A, (2016). Nuevo sistema de producción y dramaturgia. Las creaciones colectivas. Teatro, Política y Universidad en Córdoba, Córdoba. [Archivo PDF]. Recuperado de <https://blogs.ffyh.unc.edu.ar/teatropoliticounc/files/2016/11/creacion-colectiva-Itl-1.pdf>

Pavis, P. (2008). *Diccionario del teatro*.

Real Academia Española & Asociación de Academias de la Lengua Española. (2005). *Diccionario panhispánico de dudas* (Versión provisional, 2.<sup>a</sup> ed.). <https://www.rae.es/dpd/bitacora>



Universidad  
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

Sánchez, J. (2016) In-definiciones. El campo abierto de la investigación en las artes.

Troncoso, J. P. y Teatro Génesis. (2025a, junio 26). *Muestra 1er Semestre*. Sin publicar.

Troncoso, J. P. y Teatro Génesis (2025b) *Preciosas Pequeñas Partes*. Sin publicar.