



Universidad  
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

**CONSTRUCCIÓN DEL LENGUAJE ESCÉNICO A PARTIR  
DE LA CREACIÓN COLECTIVA EN LA OBRA  
*PRECIOSAS PEQUEÑAS PARTES*  
DIRIGIDA POR JUAN PABLO TRONCOSO**

Antonia Herreros Merino - Camila Moraga Rosas

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 Hecht, por su dedicación, compromiso y constante contención.*

*A Juan Pablo Troncoso, por su paciencia, motivación y por impulsarnos a crear una obra desde la autonomía, la reflexión y la búsqueda constante.*



## ÍNDICE

<b>RESUMEN.....</b>	<b>4</b>
<b>PALABRAS CLAVE.....</b>	<b>4</b>
<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>4</b>
<b>MARCO TEÓRICO .....</b>	<b>6</b>
El cuerpo en escena .....	6
Dispositivo escénico .....	8
Relación entre cuerpo y dispositivo escénico .....	10
Las decisiones de dirección de Juan Pablo Troncoso.....	11
Lenguaje escénico .....	14
<b>DESARROLLO .....</b>	<b>16</b>
Metodología del lenguaje corporal escénico .....	17
Introducción al lenguaje escénico .....	18
Integración de los recursos audiovisuales en la puesta en escena .....	20
Infra-verbalidad y despersonalización institucional.....	21
Automatización laboral, corporalidad y verbalidad automatizada.....	22
Instrumentalización del cuerpo femenino mediante mecanismos de violencia simbólica .....	23
Prácticas de control bajo la ilusión del bienestar laboral .....	25
Quiebre ideológico y fusión de corporalidades .....	26
<b>CONCLUSIÓN.....</b>	<b>28</b>
<b>REFERENCIAS .....</b>	<b>30</b>



## RESUMEN

La presente investigación busca comprender cómo se construye un lenguaje escénico mediante la consideración de tres ejes fundamentales: el cuerpo en escena, el dispositivo escénico y las decisiones de dirección de Juan Pablo Troncoso en la obra *Preciosas Pequeñas Partes*. Estos componentes configuran los lenguajes que dan forma a la estética del montaje y permiten analizar cómo, en cada escena, emergen diversos discursos a partir de los respectivos mecanismos. En este contexto, reflexionamos sobre los procesos creativos que dieron origen al lenguaje escénico. La construcción colectiva de este lenguaje permitió visibilizar los discursos que, como colectivo, fuimos explorando y elaborando a lo largo del proceso creativo. En este marco, proponemos una definición propia del lenguaje escénico, que facilitó y orientó el análisis de la interpretación de significados que se manifiestan a lo largo de la puesta en escena.

## PALABRAS CLAVE

Lenguaje Escénico - Cuerpo - Recursos Escénicos - Dispositivo Escénico - Decisiones de Dirección - Estética - Proceso Creativo - Sistemas Significantes

## INTRODUCCIÓN

La obra *Preciosas Pequeñas Partes*, dirigida por Juan Pablo Troncoso y estrenada en el Teatro Finis Terrae el 20 de noviembre de 2025, constituye el objeto de estudio de esta investigación realizada por estudiantes de cuarto año de la carrera de Actuación de la Escuela de Teatro de la Universidad Finis Terrae, que además forman parte del elenco de esta obra. El propósito es reflexionar analíticamente sobre la construcción del lenguaje escénico empleado en *Preciosas Pequeñas Partes* mediante la consideración de los cuerpos en escena, los recursos escénicos contemporáneos y las decisiones de dirección que se realizaron durante el proceso creativo, derivando en la creación de dicho lenguaje.

La puesta en escena se desarrolló mediante una búsqueda continua donde el lenguaje escénico se fue configurando progresivamente desde la investigación actoral orientada por el director. En este proceso creativo las y los intérpretes exploraron distintas maneras de habitar e interactuar en el espacio escénico, bajo la implementación de diferentes reglas,



enfrentándose a situaciones incómodas, absurdas, extrañas y físicamente exigentes, transitando desde la individualidad a la colectividad. La dirección de Juan Pablo Troncoso impulsó esta investigación escénica a través de diversos momentos de creación que fomentaron una respuesta más orgánica del cuerpo, y la utilización de múltiples referentes, para la articulación de un determinado lenguaje escénico.

Asimismo, dentro de dicho proceso de búsqueda, se incorporaron recursos tecnológicos, tales como proyecciones, la manipulación de cámaras y dispositivos digitales, los cuales incidieron directamente en cómo se relacionan los cuerpos en escena, ya que estos otorgaron nuevos estímulos, lo que influyó en la construcción del lenguaje a utilizar en escena.

Consecuente con el proceso investigativo surge la pregunta ¿Cómo se articula un lenguaje escénico a partir de la interacción entre el cuerpo en escena de las intérpretes, los recursos escénicos (corporales, espaciales, estéticos y tecnológicos) y las decisiones estéticas de dirección?

En la obra *Preciosas Pequeñas Partes* los cuerpos en escena de las y los intérpretes se relacionan con los demás recursos teatrales del dispositivo escénico para dar forma a acciones que se inscriben en la lógica teatral de lo raro y lo incómodo, con el propósito de construir un sentido que denuncie las prácticas sociales en que el progreso oculta los problemas mediante la apariencia de soluciones que articulan el control y la capitalización de los cuerpos. Para esto, el director Juan Pablo Troncoso buscó, en el proceso creativo, un equilibrio entre el juego de los cuerpos del elenco —accionando no solo de manera representacional sino también performativamente a partir de determinadas reglas— y los referentes artísticos dispuestos por todo el equipo de trabajo. Esto condujo a que la obra presente (en un espacio escénico caracterizado por un ascetismo hospitalario que se vuelve ominoso) cuerpos fragmentados que se desploman y recomponen determinados por tensiones vinculadas a la biopolítica y la normalización de la violencia que intensifica la vulnerabilidad de los oprimidos.

En consecuencia, se produce un lenguaje escénico que transita entre lo raro, lo incómodo y lo fragmentado poniendo en evidencia la contradicción de los discursos de libertad, perfección, felicidad y progreso, por medio de las prácticas de exclusión y eugenesia que envuelven a la sociedad actual.



## MARCO TEÓRICO

Consideramos pertinente, para esta investigación, reflexionar sobre los tres ejes previamente planteados para la construcción del lenguaje escénico, el cual va mutando de acuerdo con el proceso creativo.

### El cuerpo en escena

Hacemos referencia al cuerpo en escena como nuestro punto de partida para la creación teatral. Tal como menciona Borja Ruiz en su libro *El Arte del Actor en el siglo XX*, para Grotowski, el teatro puede prescindir de maquillaje, de vestuario, de escenografía, de iluminación o de los efectos sonoros, pero no puede existir sin la relación actor-espectador. Este encuentro es la esencia del teatro diferenciándolo de las otras artes (Grotowski citado por Ruiz, 2012, p. 361).

El cuerpo es nuestro instrumento, creador y vehículo para la comunicación y construcción de sentido, y para ello, el entrenamiento resulta indispensable, pues es lo que permite desplegar su potencial comunicativo y significativo. Uno de los entrenamientos que consideramos apropiados es el del Odin Theatret, influenciado por Grotowski, que propone que debemos conocer nuestra herramienta, saber sus límites y posibilidades físicas que tiene nuestro cuerpo para conocer qué técnicas sirven a la hora de trabajar (Ruiz, 2012, p. 415). El entrenamiento físico de este teatro busca romper los automatismos cotidianos, para así activar la conciencia cuerpo-mente, permitiendo construir nuevos esquemas expresivos a partir de la imaginación y la sensibilidad (p. 417).

La expresión corporal antecede a otras formas de comunicación, particularmente al lenguaje verbal (López Rodríguez, 2016, p. 293), y es a través del entrenamiento que el cuerpo se dispone a comunicarse infra-verbalmente, lo que puede generar un sentido más allá de la palabra como tal (p. 288). El actor transmite emociones y estados que deben ser perceptibles para el espectador (p. 290). En el trabajo actoral todo es significativo, cada signo y cada gesto adquiere valor.

Definiremos el lenguaje infra-verbal basándonos en el artículo *El cuerpo en escena y sus significaciones*, quienes consideran ciertos elementos como la paralingüística, la kinésica y la proxémica. Entendemos la paralingüística como el análisis de los aspectos no semánticos de la expresión oral: El ritmo, el volumen, la entonación vocal y el énfasis de que se dice, así como los sonidos que corporizan el acento (Jiménez & Cabral, 2023, p. 233). La kinésica, es



la comunicación no verbal que está ligada a un contexto cultural concreto para distinguirlo de otros, entendida como sistema de signo que influye en las percepciones, reacciones e interacciones (p. 235). Y, por último, la proxémica consiste en la distancia medible entre los intérpretes y puede ser una distancia íntima, personal, social o pública, según lo menciona el artículo (p.233).

Según Fernando López Rodríguez, el cuerpo actoral se constituye de diferentes dimensiones: Anatómico; Neurológico; Psicológico; Vivido, expresivo y comunicativo; Existencial, las cuales permiten abordar al cuerpo en escena de distintas maneras (López Rodríguez, 2016).

En este caso, profundizaremos en el cuerpo vivido, expresivo y comunicativo, el cual entendemos que el cuerpo es experiencia y expresión, que debe reconocerse a sí mismo para reconocer al otro como otro, en donde la creatividad emana de ese encuentro de reconocimiento de conciencias (pp. 292-293).

El cuerpo en escena se considera un fenómeno mediático, es decir, que el cuerpo está cargado de signos, de gestos, miradas, movimientos, silencios, que pueden significar algo, el cuerpo es capaz de crear significados sin la necesidad de la palabra, el espectador observa y lee el cuerpo del actor y le asigna un sentido. La semiótica no pierde de vista la complejidad del cuerpo humano vivo. [...] se asume el cuerpo como fundamento de la significación, pero sin que ello quiera decir que todo el acto signifiante se reduzca a la sensorialidad y a la percepción, objetos de análisis de otras disciplinas y dominios de investigación (Rosales citado por Jiménez y Cabral, 2023, p. 234). En este sentido, el cuerpo no solo acciona, sino que se transforma en un cuerpo de significación por medio de su expresión corporal.

Dentro de la semiología teatral, el cuerpo es un componente fundamental que puede convertirse en distintos significados, construyendo así un punto de vista y un discurso, por medio de lo que se quiere decir y cómo se dice. Podemos construir realidades, historias y ficciones, pero para lograr esto debemos ser conscientes de que el cuerpo es un hecho semiótico, un espacio de creación para la generación de un mensaje. Un cuerpo que se significa y resignifica con cada acto (Jiménez y Cabral, 2023, p. 241).

Entendemos entonces que el cuerpo no posee un significado fijo, sino que se resignifica constantemente, por medio del proceso creativo, donde los entrenamientos, las interacciones y su contexto sociocultural son fundamentales para la articulación de un cuerpo significativo.



El actor en el proceso creativo debe cuestionarse ¿Qué puede o no hacer mi cuerpo? ¿Qué corporalidades puedo crear? ¿De qué formas puedo decir un texto o hacer una acción? Al enfrentarse a estas preguntas el actor toma conciencia de su trabajo, convirtiéndose en autor de su corporalidad escénica. A esto se le conoce como Autor-Actor (Martíns citado por López Rodríguez, 2016, p. 289), donde el actor pasa a ser un creador, observador y analista para la creación de la puesta en escena. La exploración en los entrenamientos dispone a los actantes a encontrar esos lenguajes que los ayudan a transmitir y comunicar. Entendemos la autoría a partir de lo planteado por Andreina Olivari, como un punto de vista, sobre el cual debemos ser conscientes de lo que queremos decir y cómo lo queremos decir, con el fin de resignificar y remover tanto al emisor como al receptor.

### **Dispositivo escénico**

El concepto de *dispositivo escénico*, según lo que propone Patrice Pavis en su *Diccionario del teatro*, corresponde al conjunto dinámico y articulado de elementos que organizan y sostienen la representación teatral. (Pavis, 1998, p.140). Entre ellos considera el área donde ocurre la acción dramática, los elementos materiales y los objetos que conforman la utilería y la escenografía, los cuerpos de los intérpretes con sus respectivas plantas de movimiento, el diseño lumínico y sonoro y cualquier otro mecanismo que participe en la construcción de la experiencia escénica (p.140). Pavis utiliza la metáfora de *maquinaria* para enfatizar que el dispositivo no es un decorado estático, sino una construcción operativa que se modifica durante el transcurso de la representación (p.140). En este sentido, el dispositivo escénico se entiende como un sistema en constante transformación, donde el espacio, los objetos, los cuerpos y los recursos técnicos no solo acompañan la dramaturgia, sino que la condicionan y reconfiguran de manera continua. Esta concepción desplaza la idea tradicional de la escenografía como simple fondo o soporte visual, para reconocer en el dispositivo un agente estructurante que organiza la percepción del espectador y sostiene la comunicación entre escena y público.

Ahora bien, dentro de este entramado que conforma el dispositivo escénico, los componentes pueden distinguirse analíticamente como recursos escénicos. Entre dichos recursos identificamos las siguientes categorías:

- Corporales: recursos que comprenden el uso del cuerpo del actor en escena — movimiento, gestualidad, voz, respiración, energía y presencia— estableciéndose



como materia escénica autónoma que, en interacción con otros cuerpos (de intérpretes, espectadores u objetos), genera sentidos y resonancias en la relación escénica (Fischer-Lichte, 2011, pp. 157–160).

- Espaciales: Son las configuraciones que transforman el espacio físico en performativo (efímero y relacional) mediante la disposición de los elementos escénicos y la perspectiva del público, modulando el vínculo actor–espectador, las posibilidades de movimiento, las interacciones corporales y la percepción del espectador (pp. 165–175).
- Estéticos: Componentes sensoriales de la escena —luz, sonoridad y voces— que, al interactuar, generan atmósferas que determinan la relación actor–espectador y transforman la percepción del espacio y de los cuerpos en escena, intensificando la experiencia teatral (pp. 183–191).
- Tecnológicos: Medios técnicos como proyecciones, cámaras, micrófonos, sistemas de iluminación, sonido o dispositivos digitales que amplían las posibilidades expresivas de la escena e inciden en la percepción y experiencia del espectador (Lehmann, 2013, pp. 396–399).

Resulta pertinente señalar que estas categorías no deben entenderse como delimitaciones fijas, ya que en la práctica escénica los recursos suelen entrelazarse y convergen distintas dimensiones, entendidas como las maneras en que los recursos se materializan y adquieren sentido en la puesta en escena. Así, la escenografía puede analizarse como recurso espacial cuando organiza el espacio, pero también como recurso estético al contribuir a la atmósfera sensorial. De igual modo, la voz se sitúa en lo corporal, aunque también puede asumirse como recurso estético al configurar la sonoridad de la escena.

Dentro del panorama posdramático, tal como lo describe Lehmann (2013, p. 148), la textualidad dramática —centrada en la progresión lineal de la acción, la causalidad y la construcción psicológica de los personajes— deja de ser el eje central del acontecimiento escénico (p. 148). El dispositivo se transforma y desplaza su foco hacia la experiencia sensorial y cognitiva, donde espacio, tiempo y percepción del espectador se fragmentan e interconectan (p. 148). La dramaturgia ya no reside en el texto o la fábula, sino en la



disposición sensorial y performativa que se despliega en escena mediante la interacción entre imágenes, cuerpos, objetos y tecnologías (pp. 148-149). En este marco, también se redefine la posición del espectador, cuyo papel se amplía más allá de la pasividad receptiva para convertirse en un agente activo dentro de la dinámica escénica, capaz de elaborar sentido a partir de la convergencia de estímulos heterogéneos que lo interpelan de manera simultánea (p. 149)

El dispositivo escénico, en este sentido, no opera como una estructura cerrada ni estable, sino como un campo abierto de relaciones en constante recomposición que organiza una experiencia perceptiva y afectiva en la que el espectador se convierte en co-creador, trazando sus propios recorridos interpretativos dentro de un paisaje de intensidades múltiples (p. 411).

### **Relación entre cuerpo y dispositivo escénico**

Teniendo en cuenta que el dispositivo escénico funciona como una maquinaria compuesta por los recursos escénicos mencionados previamente. Cabe destacar que el cuerpo no se reduce únicamente a un recurso más de dicho dispositivo, sino que trasciende como un eje generador de sentido para el montaje. Podemos decir entonces, que la presencia del cuerpo en escena se amplía, se configura y se transforma de manera continua, adquiriendo otros significantes al relacionarse con los demás recursos, de manera que el espectador le da un significado a lo que ve y escucha dependiendo del contexto e intención de la obra. Desde esta perspectiva, en el cuerpo recaen las fuerzas de poder, de placer y transformación de la sociedad, la cultura, las ideologías, las artísticas, las mecánicas, las técnicas y las biomecánicas (Narváez Díaz, 2009, p. 104).

El cuerpo en escena se expande y se abre a nuevas posibilidades expresivas a través de la integración de los recursos tecnológicos en diálogo con los demás recursos del dispositivo, con el fin de resignificarse constantemente para la creación de nuevas redes de significantes en la totalidad de la puesta en escena. Por lo tanto, el cuerpo no actúa de manera aislada, sino en permanente diálogo con los recursos escénicos. Considerando que el cuerpo forma parte de los recursos escénicos, su presencia se amplía al interactuar con otros cuerpos en el escenario. De este modo, la acción escénica puede transitar de la individualidad hacia una construcción colectiva, dependiendo de las necesidades de cada escena.

En este sentido, la relación entre cuerpo y dispositivo escénico no sólo transforma a los actores en escena, sino que también influye en la experiencia de los espectadores. El



público trasciende de un rol pasivo para convertirse en un rol activo que tiene la capacidad de interpretar, reflexionar y conectar los múltiples estímulos que recibe, tales como: los corporales, visuales, lumínicos, sonoros y los tecnológicos que emergen de la puesta en escena, asignándoles sentido a partir de la recepción de estos y cómo los vincula con su propio imaginario, de manera que cada espectador construye su propio recorrido de significados a partir de lo que percibe.

### **Las decisiones de dirección de Juan Pablo Troncoso**

Este apartado, correspondiente al tercer eje de la investigación, expone la práctica de dirección de Juan Pablo Troncoso, quien en este montaje asumió el rol de orientar el proceso creativo y articular la búsqueda colectiva, otorgando coherencia y cohesión al trabajo del elenco. La reflexión se basa en una entrevista realizada al director durante un ensayo, utilizada como fuente primaria para acceder a su visión metodológica y estratégica.

Juan Pablo Troncoso se formó como actor en la Pontificia Universidad Católica de Chile, quien a partir de esa base académica comenzó a desarrollar un trabajo que lo ha consolidado como dramaturgo, director y docente, desempeñándose en la actualidad en la Escuela de Teatro de la Universidad Finis Terrae y otras universidades en las que también se ha hecho cargo de la dirección de obras de egreso. Además, actualmente es integrante del Colectivo Zoológico, compañía de teatro independiente fundada en Santiago de Chile.

Para abordar sus decisiones de dirección, resulta necesario, en primer lugar, precisar una definición sobre qué entendemos por dirección teatral, tanto en la dirección de escena como de actores, y, a partir de ello, detenernos en dos nociones: la propuesta estética según Pablo Acosta Larroca y la estética teatral definida por Patrice Pavis. Estos conceptos se incorporan al análisis dada su recurrencia por parte de Troncoso en la entrevista realizada.

El director de escena, según señala Pavis, es la persona encargada de montar una obra, asumiendo la responsabilidad estética y organizativa del espectáculo, eligiendo los actores, interpretando el sentido del texto, utilizando las posibilidades escénicas puestas a su disposición. No es sencillo afirmar de manera categórica la esencia de un director en una obra, pero sus criterios dependen de sus gustos o de sus ideologías (Pavis, 1998, p. 134).

La dirección de actores, definida por Pavis es la manera mediante la cual el director de escena aconseja y guía a sus actores desde los primeros ensayos hasta los reajustes durante la presentación pública del espectáculo. Esta noción concierne a la relación



individual, tanto personal como artística, que se entreteje entre “el maestro de obra” y sus intérpretes (p. 132).

Acosta Larroca, en su artículo *Propuesta Estética*, la define como el planteamiento que proyecta las cualidades formales de una pieza audiovisual y la hace única respecto a otras (Acosta Larroca, 2021, p. 2). En ella se determinan los recursos estéticos y técnicos que, al articularse, configuran un lenguaje propio capaz de generar sentido y producir una experiencia particular en el espectador (p. 2). Esta propuesta se concreta en la Propuesta Estética de Dirección, que integra las distintas áreas —actuación, fotografía, arte, sonido, montaje y postproducción— bajo la visión del realizador (pp. 2–3).

Siguiendo con la estética teatral, ésta puede entenderse como una teoría general que estudia las leyes de composición y funcionamiento del texto y de la escena (Pavis, 1998, p.184). Analiza cómo se organizan los materiales de la puesta en escena (dramaturgia, personajes, diálogos, espacio u otros) y cómo se articulan en la representación, permitiéndole al espectador percibir e interpretar la obra según su contexto cultural, generando una experiencia estética particular (p. 184)

La estética de una obra es el conjunto de decisiones escénicas, dramatúrgicas, lumínicas, escenográficas, corporales, que devienen, derivan o llevan a que una obra se constituya o no como un lenguaje. Creo que en el sentido de la estética diríamos que es como el color de la obra; el color en su amplio sentido. Y para mí tiene que ver con las decisiones que toman tanto los intérpretes, como quien diseña, como quien dirige. Es aquello con lo que el espectador se queda cuando cierra los ojos y piensa en la obra (Troncoso, 2025, p. 5).

Esto permite comprender que la estética funciona como un marco de decisiones que organiza los recursos y signos de la obra, y cómo estos, a través de su producción generan una experiencia estética. Desde la propuesta estética se determinan los recursos escénicos que proyectan cualidades estéticas y formales, haciéndolas únicas y distintivas, con el objetivo de crear una experiencia particular al espectador.

En relación con lo anterior, Troncoso, en su rol como director, concibe el proceso creativo como una negociación constante de las decisiones y propuestas del colectivo. Para él, la creación no parte de una idea preestablecida, sino de la búsqueda de un “punto medio” entre sus referentes y de los actantes, el cual se fue descubriendo y construyendo en el



transcurso del año (p. 1). De este modo, la estética es el resultado del diálogo constante del equipo.

Esto nos lleva a reflexionar que dichas decisiones responden a estrategias que debe asumir principalmente el director, pero manteniendo el diálogo con el equipo. Pavis describe la estrategia como la actitud y modo de proceder del director de escena frente al actante o a la puesta en escena que quiere realizar y, en última instancia, a la acción simbólica que desea ejercer sobre el espectador (Pavis, 1998, p. 186). En la práctica, Troncoso recibe distintas propuestas, las cuales en su rol de director debe potencializar, gestionar y articular para el montaje.

En general, hay ciertas perspectivas éticas y políticas con las que no creo que vaya a transar. [...] Tengo convicciones políticas, pero sí estoy dispuesto a cuestionarlas si veo una voluntad y un interés por parte del colectivo de empujar algo. Para mí hay dos puntos importantes donde nos podemos ir encontrando: los ensayos y el texto. Los ensayos, porque ahí se manifiesta la evidencia escénica; y el texto, porque me resulta más fácil transmitir desde ahí una estética, mis intereses dramaturgicos, y permitir que ustedes reaccionen a eso con mayor o menor interés. [...] Trabajo desde esa energía, desde la idea de la voluntad, el interés y la motivación. [...] Me pasa que no me importa tanto de que se traten las obras, en la medida en que haya voluntad, empuje, fuerza y movimiento (Troncoso, 2025, p. 1).

Se mencionó anteriormente que Juan Pablo Troncoso forma parte del equipo de Colectivo Zoológico, que constituye un referente fundamental para comprender a mayor detalle su formación como director. Su experiencia dentro del colectivo influyó en su desarrollo profesional y la manera en que abordó sus decisiones para la creación teatral.

El Colectivo Zoológico busca crear experiencias escénicas por medio de la investigación, la experimentación y las autorías colectivas. El sello de la fabricación de sus obras reside en la mezcla del humor, las reflexiones políticas-sociales y la manipulación de cámaras. Para Troncoso, el Colectivo Zoológico representó una segunda escuela teatral, donde fueron descubriendo a través de la imitación, del error, de la copia, entre otras, la construcción de uno o varios lenguajes, dispositivos, herramientas y aproximaciones a la escena y al uso de la tecnología audiovisual. Esto le permitió ver el teatro como un movimiento heterogéneo, en donde los materiales de la escena puedan dialogar y convivir entre sí (p. 3).



Por ende, las decisiones de dirección de Juan Pablo Troncoso se configuran mediante la búsqueda del equilibrio entre su visión como director y en el diálogo con los intereses y motivaciones del colectivo. Estas estrategias que él toma como director demuestran que se debe gestionar una aplicación consciente de un marco estético, que organice los recursos escénicos dentro del dispositivo y que, además, conduzca a una experiencia teatral para el espectador.

### **Lenguaje escénico**

Finalmente, con los conceptos previos abordados en este marco teórico, llegamos al objeto de estudio de esta investigación, el cuál corresponde al lenguaje escénico resultante. Cabe señalar que no existe una definición unívoca de dicho concepto en la teoría teatral, si bien, existen distintos autores que lo emplean de diversas maneras, ninguno otorga una descripción única y sistemática. Por esta razón, fue necesario para nuestro trabajo formular una definición del lenguaje escénico a partir de distintos conceptos formulados por Patrice Pavis, lo que nos permite comprender de mejor manera como este emerge en el proceso creativo.

A partir de la lectura de Pavis, interpretamos que el teatro puede concebirse como un sistema complejo de signos, en el que cada corporalidad, gesto, objeto y sonido adquiere un valor significante dentro del dispositivo escénico. La semiología es la ciencia de los signos, y la semiología teatral es un método de análisis del texto y/o representación, que instaaura el proceso de significación en la práctica teatral (Pavis, 1998, p. 410). En el campo teatral, el signo se define como la unión de un significante y de un significado y, más restrictivamente, como la unidad más pequeña portadora de sentido procedente de una combinación de elementos del significante y de elementos del significado» (Johansen et al citado por Pavis, 1998, p. 418), siendo esta combinación la significación del signo (Pavis, 1998, p. 418).

El conjunto de signos teatrales componen lo que Pavis denomina sistema escénico o sistema significante, entendido como la agrupación de signos asociados a un mismo material —iluminación, gestualidad, escenografía, entre otros— que, al articularse, conforman sistemas semiológicos sustentados en oposiciones, redundancias y complementariedades (p. 423). Estos sistemas, lejos de constituir entidades aisladas, pueden desplegarse en subsistemas que interactúan entre sí; en el sistema lumínico, por ejemplo, el juego de sombras y la lógica cromática constituyen subsistemas que operan en relación con la totalidad de dicho sistema. De este modo, el espectáculo se concibe como una estructura en la que



cada sistema adquiere sentido tanto en su singularidad como en su interacción con los demás (p. 423).

Con el fin de acercarnos a una definición propia de lo que entendemos por lenguaje escénico, consideramos pertinente presentar las siguientes definiciones:

- El gesto es un movimiento corporal, casi siempre voluntario y controlado por el actor, producido con vistas a una significación más o menos dependiente del texto pronunciado, o completamente autónomo. En el texto se menciona el gesto como expresión, que corresponde a la concepción clásica, que se entiende como una manifestación externa de un contenido interior –emociones, reacciones, significaciones– en donde el cuerpo tiene por misión comunicarse con otros (p. 223).
- La interpretación es la aproximación crítica del receptor frente al texto dramático y/o al acontecimiento escénico, orientada a determinar el sentido y la significación del espectáculo. Esta práctica compete tanto a la producción de los «autores» como a la recepción del público, dado que ambos participan en la construcción de sentido, atendiendo al contexto histórico, la subjetividad y la articulación de los sistemas significantes. Por tanto, se propicia una pluralidad de interpretaciones (p.252).
- El juego del lenguaje es el acto de hablar como una práctica situada en un marco socio-cultural (Wittgenstein citado por Pavis, 1998, p.265). En el ámbito teatral permite describir estructuras dramáticas en las que la acción no se sostiene en el conflicto entre personajes (situación dramática), sino en el despliegue del discurso (Pavis, 1998, p.265).
- La legibilidad aparece cuando la puesta en escena pone al espectador en condiciones de reconocer determinados signos, de seguir sus vías narrativas, de comprender la organización de los distintos sistemas, de obtener significaciones globales a partir del conjunto. Es el grado de claridad con que se construye un sentido en la obra, tanto lo que propone el director como lo que logra descifrar el espectador (p. 273).
- El mensaje teatral puede entenderse como un conjunto de sistemas significativos que emergen del proceso creativo y de la interpretación con el público. En este sentido, Barthes sugirió que el teatro es una máquina que emite constantemente múltiples



signos, generando una polifonía informacional que el espectador descifra en el transcurso de la representación. De este modo, el mensaje se construye en la interacción escena y espectador (p. 288).

Las nociones revisadas pueden organizarse en distintos niveles que permiten comprender cómo se construye el lenguaje escénico. En este marco, el teatro se concibe como una red de signos interrelacionados que conforman la composición escénica, y la semiología teatral ofrece herramientas para analizar cómo se producen los significados en esa trama de relaciones. A su vez, el gesto y el juego del lenguaje aportan la dimensión material y discursiva de esta práctica, mientras que la interpretación, la legibilidad y el mensaje teatral evidencian su carácter relacional, donde creadores y espectadores participan activamente en la construcción del sentido.

Sobre esta base teórica, proponemos que el lenguaje escénico no corresponde a una categoría fija, sino a la combinación de los conceptos mencionados que convergen en una dinámica interdependiente. Es un entramado que se articula entre el cuerpo en escena, el dispositivo y las decisiones de dirección, en donde los recursos escénicos —corporales, espaciales, técnicos y estéticos— conforman sistemas significantes que dialogan entre sí. En este mecanismo, cada elemento —gesto, interpretación, recursos— se integra al sistema escénico, donde el espectador es quien le asigna sentido a la puesta en escena, configurando el mensaje teatral. De este modo, el lenguaje escénico, que varía según el contexto, se constituye como un proceso abierto de significación en continua transformación que emerge de la relación entre creadores y espectadores.

## **DESARROLLO**

*Preciosas Pequeñas Partes* construye un lenguaje escénico que habita entre lo raro, lo incómodo y lo fragmentado, para proponer una reflexión crítica sobre los discursos que, a través de los estereotipos de belleza, promueven la perfección, la libertad y la felicidad dictaminadas por la sociedad contemporánea. Bajo esta premisa, emerge una eugenesia silenciosa que regula los cuerpos, normaliza la violencia y legitima prácticas de control en nombre del progreso y la promesa de bienestar de la raza humana. Fue posible articular esta propuesta de sentido en la obra, mediante las decisiones estratégicas de dirección que dieron forma al lenguaje escénico de la obra.



En un espacio atemporal y distópico, la acción transcurre dentro de las instalaciones de la Corporación EvoGen, una entidad que promete cumplir los deseos de las personas en relación a modificaciones de sus cuerpos y de sus vidas, ofreciendo intervenciones estéticas, médicas y genéticas que utilizan la tecnología y otros cuerpos como materia de experimentación. Detrás de este discurso, se revela un sistema de poder que regula, clasifica y desecha los cuerpos de acuerdo a su consumo y utilidad para sus propios fines. No obstante, existe un grupo de infiltrados cuyo objetivo es defender el linaje de la raza chilena frente a las prácticas de la corporación que conllevan a la estandarización del deseo corporal, derivando en la desaparición progresiva de los rasgos que remiten a la identidad chilena. Esta doble lectura evidencia que incluso dentro de esta minoría frente a la evolución humana se presenta un discurso que instauro mecanismos de control, donde la libertad opera como una ilusión sostenida por una supremacía que normativiza los cuerpos. Es decir, el grupo que en la acción dramática se presenta como rebeldes y opositores a los que ostentan el poder, también formulan ideas conservadoras.

De esta manera, el lenguaje escénico hace visible las tensiones ideológicas y estéticas vinculadas a la biopolítica, que atraviesan los cuerpos en escena y el dispositivo escénico bajo las decisiones de dirección, materializándose en la puesta en escena mediante la articulación entre corporalidades, sonoridades, acciones performativas y el uso de tecnologías que se disponen y dialogan con el espacio configurando el discurso de la obra.

### **Metodología y construcción del lenguaje corporal escénico**

Es pertinente situar este lenguaje dentro del proceso metodológico de Juan Pablo Troncoso, cuyas estrategias de dirección articulan la reflexión teórica con la práctica escénica. Desde una lógica de experimentación colectiva, Troncoso configura un modo de producción donde el cuerpo de los intérpretes se convierte en un primer campo de investigación.

Estos cuerpos fueron emergiendo a lo largo de los entrenamientos, los cuales situaban a las y los intérpretes en un espacio vacío, bajo ciertas normas, indicaciones y estímulos a partir de metáforas corporales. Rara vez se recurría al uso de la palabra, pues el trabajo se centraba principalmente en la expresividad física, disponiendo al cuerpo para comunicarse infra-verbalmente. Este proceso fue conduciendo al elenco hacia la aparición de distintas corporalidades, roles y jerarquías. Se comenzó trabajando la fragmentación del cuerpo con el objetivo de romper los automatismos cotidianos: disociar, separar y explorar cada una de sus partes, encontrando también el derrumbe y la reconstrucción de esos cuerpos. Esto llevó



a indagar diversas formas de cómo construir un cuerpo que se fragmenta, se desploma y se reincorpora sin caer en la lógica del cuerpo robotizado, sino descubriendo particularidades que permitieron encontrar distintas corporalidades para cada rol. De este modo, el gesto se construyó como signo primordial del lenguaje escénico, siendo conscientes que cada movimiento y expresión creaban un significado.

Una vez encontrado un lenguaje corporal base, se integró al equipo la coreógrafa Katherine Maureira, especializada en teatro físico y que trabaja actualmente con la compañía Teatro La Re-sentida. Su participación se enfocó en identificar y definir determinados patrones en las cualidades del movimiento, con el propósito de diferenciar los respectivos grupos de roles —pacientes, trabajadores, cuerpos intervenidos e infiltrados— y potenciar el trabajo corporal poniendo énfasis en la tonicidad muscular, la precisión de los movimientos y de los gestos, a través de la integración de los desplazamientos dentro del espacio. Esto llevó a que los actantes le asignen sentido a sus movimientos, y consoliden la interpretación que articula los sistemas significantes de los cuerpos y del espacio por medio de direcciones. En conjunto, la paralingüística tomó vida, ya que se trabajaron ciertos matices en relación a la respiración, el ritmo, la entonación y los silencios.

### **Introducción al lenguaje escénico**

La obra se inaugura con la escena “Sala de espera”, que introduce de manera precisa el lenguaje escénico que se articulará durante todo el montaje, mostrando al espectador dicho lenguaje que engloba al universo visual, sonoro y corporal.

El espacio se configura como una sala de espera genérica y fría, compuesta únicamente por tres pares de hileras de sillas metálicas en tonos azules y grises, dispuestas sobre un suelo del mismo color. Esta disposición minimalista, simétrica y aséptica delimita un entorno impersonal, que remite a un espacio clínico y despojado de la cotidianidad. La escenografía permanece estática a lo largo de la escena; son los cuerpos en movimiento los que transforman el espacio, otorgándole ritmo, tensión y sentido. De esta forma, la comunicación infra-verbal ayuda a organizar la relación de los cuerpos, las distancias y las sonoridades que se emiten, lo que ayuda a la legibilidad del espectador frente la escena.

En el lugar se ve a una paciente sentada en una de las sillas, mientras en la otra esquina del escenario yace un cuerpo desplomado en el suelo. Esta composición inicial rompe de inmediato con la lógica de las concepciones asignadas por la sociedad. La presencia del cuerpo tendido, inmóvil y fuera de lugar, genera una sensación de extrañeza,



algo que no debería estar allí. Esto plantea las primeras preguntas del espectador: ¿Qué tipo de lugar es este? ¿Por qué hay un cuerpo abandonado e ignorado? Esta decisión de gesto instaura la convención de lo raro mediante el juego del lenguaje, en donde la acción se sostiene en el despliegue de los discursos que se levantan en la obra.

Durante el transcurso de la escena, distintos pacientes y trabajadores de la empresa entran y salen del espacio. Esto permite revelar tres corporalidades que se manifiestan durante el montaje.

Los trabajadores se desplazan en líneas rectas, con precisiones casi mecánicas, rostros neutros y gestos contenidos. No expresan emociones, pero su rigidez los sitúa en un estado de extrañeza funcional, evidenciando cuerpos disciplinados. En contraste, los pacientes exhiben una gestualidad más orgánica y circular, con movimientos que reflejan emociones reconocibles y que remiten a la corporalidad cotidiana. Y, por último, emerge el cuerpo intervenido, una figura híbrida que combina rasgos de las dos corporalidades anteriores y materializa las tensiones entre control y vulnerabilidad que atraviesan la obra.

Dichas corporalidades, ayudan a construir distintos sistemas significantes que, en diálogo con el público, produce un mensaje teatral, en donde estos recursos crean significados que se van decodificando en el transcurso de la representación.

De este modo, "Sala de espera" opera como una escena matriz, que concentra el grueso del lenguaje escénico. En ella se exponen las reglas del juego escénico sustentado en la repetición, la precisión del movimiento, la contención expresiva y la instalación de lo raro como principio de lectura. A lo largo del montaje, estas reglas se irán difuminando, dejando huellas que organizan la percepción del espectador y estructuran la lógica del lenguaje propuesto. Esta continuidad responde a una decisión del director, quien propuso que los cuerpos que se presentan en esta escena permanecieran durante toda la obra, manifestándose en distintos grados de intensidad según las necesidades de cada escena.

A partir de las reglas escénicas instauradas en dicha escena, las decisiones de dirección comienzan a dialogar con los distintos recursos para profundizar en la representación de la opresión y el control de los cuerpos. Esta dinámica permite construir una coherencia entre el lenguaje escénico y el discurso de la obra, en la medida en que cada recurso participa en la creación de sistemas significantes que evidencian la vigilancia, la despersonalización y la tensión entre organicidad y disciplinamiento de los trabajadores y de los cuerpos intervenidos que, de igual forma, ejercen estas prácticas a los pacientes.



## **Integración de los recursos audiovisuales en la puesta en escena**

La incorporación de mecanismos audiovisuales en el montaje, además de contribuir con información narrativa a través de los videos corporativos, permite rescatar letras de canciones o fragmentos textuales que podrían perderse en la acción escénica, funcionando como soporte que refuerza y enfatiza dichos contenidos, como ocurre con la reiterada proyección de la sigla *PPP*.

Asimismo, con la manipulación de cámaras y la proyección de las imágenes generadas, materiales frecuentes en el trabajo de Troncoso, se introduce un juego de doble percepción entre lo que ocurre en escena y lo que se proyecta, donde dicha simultaneidad amplía las posibilidades expresivas de la escena e incide directamente en la percepción y experiencia del público. Dicha operación genera una dualidad entre cercanía y distancia: el público experimenta una empatía mediada al acceder a la intimidad de los cuerpos, pero a la vez es confrontado por la conciencia de estar observando un acto de exposición, como ocurre durante la intervención quirúrgica que se le realiza a Valeria que es proyectada en vivo, mientras que la encargada de marketing conduce una transmisión en directo. La difusión mediática del procedimiento expone la intimidad del cuerpo vulnerable transformándola en imagen publicitaria y genera una distancia crítica en el espectador.

Algo similar ocurre en la escena del “Círculo de la Nueva Eva”, donde la cámara registra los rostros de las intérpretes durante el discurso de la chamana sobre el dolor generacional de las mujeres y, especialmente en la serie de preguntas a público como —‘*Si pudieran evitar enfermedades genéticas en sus hijos, ¿lo harían?*’ y ‘*¿Te gustaría que tu hijo naciera con todas las capacidades para vivir una vida sin sufrimiento?*’ (Troncoso y Colectivo Teatro Genesis, 2025, p. 36)— que apelan directamente a la promesa de una descendencia sana, libre de enfermedad y sufrimiento, intensificando la carga emocional y la dimensión persuasiva del discurso. Esta operación produce una empatía mediada que se quiebra con la irrupción de Samy, fracturando la emocionalidad del momento y revelando el artificio escénico, donde la difusión mediática convierte el ritual en acontecimiento espectacular y expone los mecanismos de control presentes en la obra.

En esta misma escena, el procedimiento experimental aplicado a Samy profundiza esta lógica audiovisual y constituye su punto culmine. Tras concretarse con éxito la intervención, Samy, quien decide ingerir la pastilla Eva-25 Pro Premium Plus con el propósito de amamantar a su hijo cuya madre falleció, se dirige a la cámara para dedicarle unas palabras al hijo por quien se sometió a la transformación, además de agradecer a la empresa.



El hecho de que sea el primer hombre en someterse a este tratamiento, y que se haya transmitido en vivo, convierte el acontecimiento en un hito científico inédito y en un espectáculo mediático que condensa la dimensión propagandística del momento, donde la empresa se erige como precursora y mediadora del milagro, capaz de ejecutar los deseos y anhelos de sus clientes, cumpliendo la consigna de “hacer posible lo imposible”. El cuerpo de Samy, transformado en un testimonio híbrido entre lo masculino y materno, encarna la promesa biotecnológica de trascender los límites naturales en nombre del progreso, la felicidad y la evolución humana.

### **Infra-verbalidad y despersonalización institucional**

En la escena “Sala de espera” predomina el silencio, donde los roles de trabajadores y cuerpos intervenidos no interactúan verbalmente con los pacientes, salvo para llamarlos por su nombre al momento de ser atendidos. Solo hay una paciente que habla, dirigiéndose a una de las trabajadoras con un “Señorita”, que nunca obtiene respuesta; también intenta comunicarse con otra paciente, Macarena Carrión, quien tampoco le responde. Esta imposibilidad de establecer un diálogo instala a la paciente como un cuerpo ignorado.

Escénicamente, se muestra un mundo despersonalizado, en el que la ausencia de diálogo y la indiferencia tienen la intención de revelar la frialdad y la falta de empatía en las relaciones sociales dentro de instancias médicas articuladas como transacciones comerciales. En consecuencia, la actriz asume un rol que la sitúa en una condición de invisibilidad, en donde su presencia es desatendida. Este mecanismo busca denunciar una sociedad atravesada por el individualismo y la lógica de eficiencia y utilidad, dejando entrever que los cuerpos son tratados como objetos funcionales. El dispositivo escénico, que contiene la ausencia de diálogo, produce una lectura en la cual el espectador reconoce una mecanización de los cuerpos frente a las relaciones humanas.

La decisión de que exista una falta de respuesta por parte de quienes pertenecen a la empresa intensifica la sensación de distanciamiento y frialdad propias de las jerarquías institucionales. Este eje del lenguaje evidencia cómo el poder y la autoridad médica pueden despojar a los pacientes de su humanidad, invalidando sus emociones, sus pesares y su derecho a ser escuchados.



### **Automatización laboral, corporalidad y verbalidad mecanizada**

Luego del primer video corporativo que presenta a la empresa EvoGen y su discurso, se instala la escena "Call Center", donde se materializa la promesa de inmediatez y eficiencia planteada en el video, constituyendo un primer acercamiento al interior de la empresa y a su funcionamiento operativo. Al finalizar la proyección, en medio de la oscuridad emana una sonoridad compuesta por múltiples timbres telefónicos que se intensifica progresivamente junto a la iluminación hasta que la imagen se aclara y las intérpretes ingresan a escena. Cada una se desplaza en sus respectivas sillas con ruedas repitiendo a alta velocidad las frases de saludo corporativo de EvoGen, instaurando desde el inicio el ritmo frenético que sostendrán hasta su hora de descanso.

En el fondo del escenario, ubicados en las esquinas laterales, se encuentran dos micrófonos desde los cuales el resto del elenco se encargan de reproducir las llamadas, donde la mayoría de los intérpretes dan voz a múltiples clientes, contribuyendo a un paisaje sonoro que refuerza la sensación de saturación laboral. Estas llamadas permiten contextualizar qué es lo que hace específicamente la empresa, complementando y precisando la información entregada en el video corporativo al exponer los servicios, procedimientos y demandas que la empresa gestiona en su funcionamiento habitual.

Sin despegarse de sus asientos, se mueven continuamente por el espacio realizando movimientos y gestos sincronizados o en canon, ejecutando pequeñas coreografías que acentúan el carácter mecánico de su labor. Sus cuerpos se transforman en extensiones de las sillas, configurando una corporalidad que, individualmente, remite a la figura de una persona-objeto y, colectivamente, a un engranaje dentro de una maquinaria en constante movimiento.

A lo largo de la escena las operadoras responden la sucesión ininterrumpida de llamadas con un tono entusiasta y automatizado. Cada interacción revela distintas demandas de los "clientes" de EvoGen, y todas son atendidas con la misma cortesía impersonal, derivando cada caso a un nuevo departamento con frases repetidas como —*lo derivo*— o *gracias por preferirnos* (Troncoso y Colectivo Teatro Génesis, 2025, pp. 4-9) — expresiones que sintetizan la lógica de productividad y eficiencia que rige a la empresa. Además, se recurre a múltiples expresiones en latín que forman parte del lenguaje institucional de los trabajadores de la empresa, consolidando una jerga tecnificada que distancia el discurso del plano cotidiano y cuyo uso reiterado acentúa el automatismo verbal y evidencia la internalización del lenguaje corporativo como forma de control simbólica sobre sus



trabajadores.

Sin embargo, cuando una llamada llega específicamente para una de las operadoras, un hecho inusual porque las solicitudes nunca son directas, irrumpe el flujo impersonal del sistema y el ritmo mecánico de la escena se quiebra por un momento. Es en esta instancia donde se menciona por primera vez la presencia de los infiltrados dentro de la empresa, dado que la llamada es atendida por una de ellas, introduciendo una fisura narrativa en la rutina laboral.

De esta manera, el dispositivo escénico que organiza la escena “Call Center”, integra la estética sonoro-visual, las corporalidades y el lenguaje propuesto, para materializar el funcionamiento interno de EvoGen, mediante una exageración deliberada que lo expone como un sistema que opera bajo la lógica de la eficiencia, la automatización y el control.

La saturación auditiva, la gestualidad repetitiva y la verbalidad tecnificada construyen un entorno donde el margen de acción de las operadoras se ve reducido por las exigencias del sistema, aunque pequeños gestos, miradas y reacciones evidencian que su subjetividad persiste bajo la superficie mecánica. En este marco, sus cuerpos funcionan como extensiones de la maquinaria corporativa. Este orden rígido y aparentemente inquebrantable revela la estructura de poder que sostiene a la empresa y prepara al espectador para comprender el modo en que EvoGen regula, disciplina y normaliza cada acción dentro de su engranaje productivo. En este contexto, la llamada directa irrumpe el ritmo e introduce el conflicto que atravesará la obra.

### **Instrumentalización del cuerpo femenino mediante mecanismos de violencia simbólica**

A mitad de la obra se presenta la escena “Extracción de Valeria”, que ocurre en una sala de atención médica dentro de la empresa, donde las trabajadoras le hacen una serie de preguntas a Valeria, relacionadas tanto a la información personal (nombre, edad y nacionalidad) como a aspectos más superficiales (apariencia y color de ropa) y, finalmente, con preguntas más de carácter clínico tales como:

**Emi:** ¿Fiebre, vómitos, o infecciones recientes?

**Cami:** ¿Has recibido transfusiones de sangre o trasplante de órganos o tejidos?

**Ailín:** ¿Ovario poliquístico?

**Emi:** ¿Endometriosis?

**Cami:** ¿Miomas uterinos?



**Ailín:** ¿Último Papanicolau?

(Troncoso y Colectivo Teatro Genesis, 2025, p. 24)

Estas interrogantes comienzan a intercalarse entre sí, hasta convertirse en un bombardeo de preguntas que invaden a la paciente. Valeria, entre medio alcanza a preguntar “¿Cuánto me van a pagar?” (p. 24), repitiendo esta misma pregunta unas dos veces más durante la escena, sin obtener una respuesta clara. Al finalizar con las preguntas, se le pide que firme, y que se quite toda la ropa ahí mismo, sin dejarle oportunidad de leer el documento, ni ofrecerle un espacio privado para cambiarse y colocarse la bata. Esto transforma la acción en un acto de violencia simbólica, donde los trabajadores ven a los pacientes como productos con valor de venta, reducido a un objeto de explotación.

Siguiendo la escena, comienza el procedimiento de extracciones, altamente invasivo, donde se llevan a cabo intervenciones forzadas sobre su cuerpo, del que la paciente no tiene la totalidad de conocimiento ni consentimiento respecto a lo que se le hará; una de las extracciones fuerza a la otra a ocurrir, que es en el caso del *squirt*, que surge a partir de la estimulación forzada durante el proceso de recolección de la leche materna. Esta operación actúa como un significante que remite a una violencia estructural: la aparición del cuerpo femenino como recurso biológico disponible.

La composición visual y sonora ayuda a sostener el discurso; la presencia de la utilería clínica (bandejas, máquinas, instrumental médico), la disposición del mobiliario en el espacio, la luz blanca y los sonidos constantes de aparatos clínicos intensifican el carácter aséptico que engloba la escena. A estos elementos se le añaden las corporalidades de las trabajadoras, cuyos movimientos, precisos, lineales y desprovistos de empatía, refuerzan la idea de que son cuerpos que están tan automatizados que han perdido la humanidad del acto de cuidar y respetar un cuerpo. Valeria, al estar expuesta y vulnerable se convierte en un cuerpo que significa, el espectador lee esto como un individuo que está siendo sometido y regulado. Estos recursos articulan sistemas significantes que, en conjunto, consolidan un dispositivo visual que logra encarnar la problemática del cuidado que se ve afectada por la violencia silenciosa.

Todos estos procedimientos —desde las preguntas hasta las extracciones forzadas, sumando además la proyección— conforman una intervención médica invasiva representada mediante una escena agotadora visualmente. En ella se expone el cuerpo, para construir una metáfora escénica, con el propósito de develar el utilitarismo corporal en un contexto



mercantil. Se busca denunciar las prácticas inhumanas ejercidas por estos médicos que utilizan los fluidos corporales femeninos como objetos de consumo y transacción.

Por consecuencia, el lenguaje escénico que emerge de la interacción de dichos recursos del dispositivo, permiten demostrar cómo se normaliza la instrumentalización de los cuerpos como materia de consumo, siendo clasificados, explotados y desechados una vez que pierden su utilidad. La escena termina poniendo en evidencia cómo el valor del cuerpo femenino se reduce a su productividad biológica.

### **Prácticas de control bajo la ilusión del bienestar laboral**

Pasando a otro momento de la obra, está la escena “Pausa Activa”, que tiene por objetivo mostrar la otra cara de la moneda; el control ejercido por la empresa hacia los mismos trabajadores, promoviendo el bienestar laboral. La escena ocurre en un espacio completamente vacío, en donde solo los cuerpos habitan el lugar. Cami, que hace el rol de coach de los trabajadores, inicia el acto con un grito que devela un cansancio emocional, que se transforma en una energía forzada para seguir adelante. Este gesto potencia la contradicción entre su motivación y agotamiento, lo que revela un discurso que se contradice. Luego, van ingresando los demás trabajadores, que vienen agotados y frustrados, para participar de la “Pausa Activa” impuesta por EvoGen.

Esta secuencia busca eliminar los malestares físicos y emocionales mediante el ejercicio, bajo la premisa de que “el mejor descanso es estar activo”. Escénicamente se evidencia cómo incluso los momentos que están destinados al descanso se convierten en un mecanismo de control. A pesar de las diversas jerarquías entre los trabajadores, todos los cuerpos son sometidos a una estructura de poder mucho mayor que termina regulando sus comportamientos y su bienestar.

La escena se construye desde la ausencia de escenografía y utilería, son los cuerpos los que componen el acto, potenciando la presencia del cuerpo en escena. Esta decisión convierte al cuerpo en el portador principal del discurso. Se suma a esto, la música techno que se utiliza para motivar a los trabajadores a moverse. El ritmo reiterativo opera como una presión sonora que sincroniza sus movimientos, lo que refuerza la idea de que esto nace como una imposición de la empresa y no desde la voluntariedad. Los intérpretes realizan una coreografía rutinaria que tiene movimientos repetitivos y sincronizados. El acto busca construir una parodia a los rituales y frases motivacionales impuestas por el trabajo, disfrazando el agotamiento de los empleados. Esto reafirma la idea de que incluso el



descanso debe ser un momento productivo, donde la salud y energía son exigencias dictaminadas por la norma, más que una elección personal.

Dicha dinámica articula un lenguaje que revela que, detrás de los discursos de bienestar existe una violencia de sometimiento que, escénicamente, simboliza los mecanismos de control presentes en la sociedad. Se instala así una crítica al rendimiento de los cuerpos dentro de una institución, en la que deben mantenerse activos y productivos para ser útiles.

### **Quiebre ideológico y fusión de corporalidades**

Finalmente, en el clímax del montaje, durante la transmisión en vivo que celebra el “milagro” médico atribuido al caso de Samy, el plan de los infiltrados —anticipado a lo largo de la obra— se concreta al interrumpir la señal con un video patriótico y alarmista. En él, una voz colectiva convoca al “pueblo de Chile” a defender la pureza nacional frente a una amenaza moral y biológica, desplazando la ceremonia corporativa hacia un terreno ideológico. Al finalizar la proyección, irrumpe una melodía reproducida por un sintetizador seguida por la canción “Raza Chilena”, un código sonoro inusual dentro del montaje que introduce una nueva capa sensorial y expande la espacialidad auditiva de la escena.

En ese momento, los infiltrados ingresan desde el exterior, descolocando al espectador, y se instalan en las escaleras frente al público para entonar su himno y ejecutar una intervención musical-performativa que busca interpelar directamente al público. La acción comienza con la solemnidad de un himno patrio, que termina invadiendo el espacio escénico con un ímpetu que alude a una manifestación, incorporando pasos de cueca y que deriva en un discurso doctrinario que defiende la “pureza” nacional frente a la manipulación genética. La secuencia culmina con la consigna “C–H–I–CHILE”, explicitando la lógica autoritaria que sostiene al grupo. Con este gesto, la obra evidencia que los supuestos rebeldes reproducen otra forma de conservadurismo, sostenida por la misma lógica de imposición.

Las representantes de EvoGen observan la intervención con incertidumbre y extrañeza, generando un distanciamiento que también alcanza al público. Ese desconcierto se verbaliza cuando la Chamana pregunta “¿*Qué mierda es todo eso?*” (Troncoso y Colectivo Teatro Génesis, 2025, p. 39), formulando la misma duda que atraviesa tanto a las trabajadoras como a los espectadores. La doctora responde “No” ante la pregunta sobre la claridad del mensaje, evidenciando el desajuste entre la intención de los infiltrados y su recepción efectiva. Esa negativa abre paso a una confrontación directa, donde los infiltrados



se proclaman defensores de la patria y vengadores de los cuerpos ultrajados, mientras las representantes de EvoGen sostienen que también buscan “hacer de Chile un lugar mejor”, justificando su labor como un aporte al progreso.

En medio de la enumeración de referentes populares chilenos surge un instante de afinidad entre ambos grupos, pero la pregunta “¿Entonces ustedes son o no son comunistas?” (p. 43) lo quiebra de inmediato, revelando, mediante la exaltación identitaria, lo frágil y manipulable que es ese clima de unidad nacional. Aunque los textos se sostienen en la ironía, la seriedad interpretativa con que se enuncian genera un efecto cómico que activa una mirada crítica en el público, que expone la precariedad y el absurdo de los discursos que sostienen ambos bandos.

El enfrentamiento deriva en una escalada de acusaciones, contradicciones y argumentos cada vez más absurdos, mientras los tecnicismos y expresiones en latín de las representantes de la empresa profundizan la distancia entre los discursos. El quiebre ocurre cuando uno de los infiltrados le grita a Samy: “¿Cómo va a ser normal que te salga leche, pedazo de caca subnormal!?” (p. 46); en ese instante, las trabajadoras responden con frases automatizadas, como un call center descompuesto, y se desarticulan corporal y verbalmente, retomando una desconfiguración que en la escena previa solo había aparecido como indicio. Ese indicio remite al momento en que, al negarle el tratamiento a Samy por “ser un hombre”, él ofrece dinero y el discurso de EvoGen se desestabiliza. Este gesto desencadena una falla en su “programación” ética que se expresa en la irrupción de la corporalidad fragmentada ya vista en “Sala de espera” y en la deconstrucción del habla, donde las intérpretes se quedan “pegadas”, repiten o se traban con sus textos.

Descolocados ante la desconfiguración de las trabajadoras, los infiltrados pasan de la irritación al desconcierto y reaccionan con frustración ante la imposibilidad de un diálogo “humano”, hasta que la orden de “¡Hablen como seres humanos! ¡Seres humanos!” (p. 46) provoca el desplome de las trabajadoras. Sin embargo, casi como un efecto en cadena, esta desconfiguración comienza a contagiar la corporalidad y el habla de los infiltrados, hasta que las fronteras entre ambos grupos se difuminan y sus discursos se mezclan en un mosaico sonoro caótico. Las representantes de EvoGen comienzan a enunciar consignas de los infiltrados, mientras estos repiten frases institucionales de la empresa, rearticulando fragmentos ya aparecidos en el montaje.

El colapso final se activa cuando se pronuncia la consigna “Únete a la evolución de la revolución” (p. 47), frase que opera como un cortocircuito corporal definitivo que desajusta por completo el sistema escénico. A partir de ese momento, todos los cuerpos caen al suelo



y se quedan “pegados” en el mismo paso de twerk utilizado previamente, atrapados en una mecanización progresiva mientras repiten insistentemente la letra “P”, componiendo una imagen que remite a una maquinaria cuyo sistema se sobre exige. En este cuadro final situado en el espacio vacío, la repetición corporal y sonora adquiere una fuerza aún mayor: la saturación auditiva-visual y el parpadeo de las luces acentúan la percepción de un sistema colapsado, donde las identidades de ambos bandos se disuelven en un único engranaje fallido que arrastra a todos por igual, revelando que no hay abusadores ni abusados, sino agentes implicados en una misma lógica de transgresión.

A partir de ello, la obra sugiere que, en las pugnas de poder de la sociedad de consumo actual, proliferan discursos conservadores que se imponen como normativos y que, frente a ellos, incluso las posiciones que parecen rupturistas surgen de una matriz social igualmente conservadora. Dicho de otro modo, los distintos grupos que constituyen la comunidad nacional difícilmente logran escapar de estas lógicas sedimentadas en la estructura cultural. La obra termina por enrostrarnos que, aunque no siempre lo advertimos, todos participamos de estos conservadurismos.

## **CONCLUSIÓN**

Con los ejemplos anteriores hemos demostrado que las decisiones de dirección se ajustan a las necesidades discursivas de la obra. Por tanto, la obra es un tramado complejo en que los elementos que constituyen el dispositivo escénico (análogo / digital; teatral / audiovisual; corporal / espacial) se despliegan en función de articular una coherencia de sentido.

Considerando al cuerpo en escena como principal recurso expresivo del dispositivo escénico que, en diálogo con las decisiones de dirección, permite construir un lenguaje escénico capaz de significar, develar y levantar discursos que surgieron de forma colectiva durante el proceso creativo. Este lenguaje se consolida como una herramienta para abordar temas contingentes que, como colectivo, consideramos necesarios de ser escenificados.

Desde el inicio, el cuerpo se concibe como un instrumento fundamental de las y los intérpretes para comunicarse, siendo este un soporte cargado de significantes que, al relacionarse con los otros recursos, conforman el dispositivo escénico. Dicho dispositivo se fue definiendo progresivamente a medida que el director tomaba decisiones para potenciar las escenas, lo que configuró un lenguaje particular para cada momento, con la finalidad de exponer las inquietudes colectivas frente a la sociedad y la vida.



Cada decisión escénica responde a una intención específica: la cámara, por ejemplo, no solo muestra lo que el espectador no ve a detalle, sino que refuerza el discurso de la obra al evidenciar la exposición y la invasión del espacio íntimo. Del mismo modo, la presencia reiterada de los cuerpos fragmentados, lineales, circulares y liminales a lo largo del montaje sostiene la base de este lenguaje, inscrito en la lógica de lo raro, la cual se instala como categoría estética y política, que desestabiliza las convenciones sociales al revelar lo que no debería estar allí.

En este sentido, el lenguaje escénico que se construye en *Preciosas Pequeñas Partes* mediante la articulación entre cuerpo, dispositivo y dirección, genera una experiencia que interpela al espectador, invitándolo a reflexionar sobre los discursos de perfección, libertad y deseo que la misma sociedad impone sobre sí misma. Estos discursos se rigen bajo un mecanismo de control, manipulación, despersonalización y mercantilización de los cuerpos, que normalizan la violencia simbólica manifestada especialmente en contextos médicos y laborales, cuyo origen responde a una práctica eugenésica silenciosa que se sostiene bajo la ilusión del bienestar y del progreso de la raza humana.

Este estudio permitió comprender que el lenguaje escénico no es una estructura fija, sino una red compuesta por sistemas significantes en constante transformación, donde cada gesto, ritmo, interpretación y recursos adquieren valor al relacionarse dentro de una dinámica interdependiente. La dirección, entonces, se convierte en una práctica que articula decisiones estéticas y políticas para organizar un dispositivo escénico que sea legible para el espectador.

Desde el punto de vista formativo, este proceso fue enriquecedor para nuestra formación como actrices y creadoras. Nos permitió profundizar en el entendimiento del cuerpo como campo de significación, comprender que el dispositivo escénico es una composición expresiva y estratégica de los recursos para la creación, y, por último, valorar la dirección como una práctica de mediación entre materiales, intenciones y discursos del equipo. Estas herramientas ampliaron nuestra capacidad para crear, analizar y consolidar lenguajes escénicos, fortaleciendo nuestra conciencia crítica/reflexiva y sensibilidad artística.

Finalmente, creemos que este análisis abre la posibilidad a futuras investigaciones y procesos de creación para comprender el lenguaje escénico como un entramado en constante construcción para la generación de significados. En este sentido, esta investigación no sólo documenta el proceso creativo de *Preciosas Pequeñas Partes*, sino que también establece un marco conceptual útil para la creación y análisis teatral.



## REFERENCIAS

- Acosta Larroca, P. (2021). *Propuesta estética: Algunas consideraciones* [Apunte de cátedra]. Universidad Nacional de La Plata. [https://perio.unlp.edu.ar/catedras/wp-content/uploads/sites/186/2021/08/Catedra-Blanco-ACOSTA-LARROCA-Pablo\\_Propuesta-Estetica.pdf](https://perio.unlp.edu.ar/catedras/wp-content/uploads/sites/186/2021/08/Catedra-Blanco-ACOSTA-LARROCA-Pablo_Propuesta-Estetica.pdf)
- Colectivo Zoológico. (s. f.). *Sitio web oficial de Colectivo Zoológico*. <https://www.colectivozoologico.cl>
- Fischer, M. (2018). *Lo raro y lo espeluznante*. Alpha Decay.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *La estética de lo performativo*. Abada Editores.
- Jiménez Draguicevic, P. S., & Cabral, P. A. (2023). *El cuerpo en escena y sus significaciones*. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. <https://zabamati.azc.uam.mx/server/api/core/bitstreams/dc48a95d-a3bb-4e2d-a4ba-a00f159332a0/content>
- Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro posdramático*. Cendeac / Paso de Gato.
- López Rodríguez, F. (2016). El cuerpo del actor en el proceso creativo. *Moenia*, 22, 287–296.
- Narváez Díaz, Á. (2009). *Relaciones cuerpo-tecnología en la escena teatral* [Tesis de pregrado, Universidad de Chile].
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.
- Ruiz, B. (2008). *El arte del actor en el siglo XX: Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Artezblai.
- Troncoso, J. P. (2025, septiembre 9). *Entrevista realizada por Antonia Herreros y Camila Moraga* [Entrevista no publicada].



Universidad  
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

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