



Universidad
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

**PERSONIFICACIÓN DESDE LA IMPROVISACIÓN
CORPORAL Y VOCAL COMO METODOLOGÍA DE
CREACIÓN ESCÉNICA: ANÁLISIS DEL REGISTRO
DEL PROCESO DE CREACIÓN DE PERSONAJES DE
LA OBRA *PRECIOSAS PEQUEÑAS PARTES* DE JUAN
PABLO TRONCOSO**

Rafael Ignacio López Hormazábal – Renato Martín Vásquez Cherubini

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

ÍNDICE

RESUMEN.....	02
PALABRAS CLAVE.....	02
INTRODUCCIÓN.....	02
MARCO TEÓRICO.....	04
DESARROLLO.....	12
CONCLUSIONES.....	35
REFERENCIAS.....	37



RESUMEN

Esta investigación es un análisis del uso de la improvisación corporal y vocal como herramienta creativa en la construcción de personajes en la obra *Preciosas Pequeñas Partes* de Juan Pablo Troncoso. Se examina cómo la integración del cuerpo, la voz y el impulso físico permite generar material dramático, proyectar energía escénica y dar coherencia a los múltiples personajes en la puesta en escena. Asimismo, se exploran las estrategias de improvisación que favorecen la personificación y la creación de vínculos escénicos que potencian la dinámica colectiva. Para esto, la investigación se guiará a través de registros del proceso creativo y materiales de ensayo.

PALABRAS CLAVE

Improvisación, cuerpo, voz, interpretación, proceso, intérpretes, exploración, investigación.

INTRODUCCIÓN

La siguiente investigación, sobre la obra *Preciosas Pequeñas Partes* de Juan Pablo Troncoso, estrenada en noviembre de 2025 en el Teatro Finis Terrae, se enfoca en la comprensión del papel que la improvisación corporal y vocal tuvieron como herramienta creativa en la construcción de escenas, personajes y dinámicas colectivas.

La reflexión se enfoca en el vínculo de la expresión vocal y corporal, y cómo trabajados de manera simultánea desde el impulso físico, pueden originar material dramático orgánico y auténtico en la creación de los personajes de esta obra. Esta práctica se basa en la idea de que el cuerpo piensa, siente y habla, y que las emociones y narrativas pueden surgir, primeramente, desde el movimiento, la respiración y la sonoridad, para luego generar la participación de las lógicas racional y textual.

Sosteniéndonos en lo antes planteado, proponemos que el uso de la improvisación corporal y vocal en la creación de la obra *Preciosas Pequeñas Partes* permite desarrollar distintos cuerpos y voces logrando alcanzar la proyección de la energía requerida para la articulación de los múltiples personajes interpretados por Rafael López y Renato Vásquez (actores de la obra y autores de esta investigación), integrándose de forma coherente a las necesidades escénicas de la obra. Esas necesidades corresponden a la demanda de un



elenco capaz de crear y sostener un nivel de compromiso físico, vocal, energético y emocional, desplegando una claridad tanto en la gestualidad como en los desplazamientos y recorridos escénicos. La obra exige intérpretes que además de dominar el texto, puedan ejecutar acciones escénicas concretas: manipular objetos, operar elementos técnicos, entrar y retirar utilería o realizar funciones del rol actor-tramoya; con fluidez, autonomía y sin requerir procesos internos entre una tarea y otra. Es por esto que se requiere una relación orgánica con los objetos y dispositivos puestos en escena. Desde esta perspectiva, la actuación se configura como un ejercicio donde el intérprete adquiere un nivel de importancia equitativo al de los demás elementos escénicos.

Para demostrar lo anterior, nos planteamos como objetivo general analizar los registros del proceso de creación de estos personajes, proceso que se realizó mediante la improvisación corporal y vocal.

En función de la búsqueda del cumplimiento de este objetivo general, nos planteamos como objetivos específicos explorar las estrategias de improvisación corporal y vocal utilizadas durante el proceso creativo, identificar las herramientas que influyeron en la configuración y la personificación de los personajes a través de su fisicalidad y sonoridad, examinar el vínculo entre el impulso físico y la construcción de sentido dramático en la escena, y reconocer cómo esta práctica favoreció la creación de relaciones escénicas entre los personajes, potenciando una dinámica colectiva que nutrió la dramaturgia final.

Este enfoque propone una mirada en que el funcionamiento del cuerpo no es únicamente un medio expresivo o una herramienta técnica, sino una fuente de conocimiento escénico, que permite descubrir sentidos más allá de lo racional o textual. Es por esto que esta investigación adopta dos estilos metodológicos: cualitativa y analítica. Es cualitativa porque su propósito no es cuantificar o generar resultados, sino comprender las experiencias subjetivas de los intérpretes en el proceso de personificación a partir del uso de la improvisación corporal y vocal como incidente en la escena. Y es analítica porque busca identificar y explicar el funcionamiento de las herramientas, las dinámicas de trabajo y los vínculos entre el cuerpo y la voz, con el fin de examinar en profundidad el proceso creativo que dio forma a los personajes DOCTOR, SAMMY, SEPULTURERO y SONIDISTA de la obra *Preciosas Pequeñas Partes*, desde la visión de sus intérpretes y la dirección de Juan Pablo Troncoso.

A partir de ello, se pone énfasis en la exploración de las emociones, relaciones y decisiones que surgieron mediante la improvisación corporal y vocal como medios de creación escénica.



El análisis se basa en el estudio de registros del proceso de creación y materiales de ensayo e improvisación que permiten trazar el recorrido en la construcción de los personajes.

MARCO TEÓRICO

La presente investigación se organiza en dos núcleos teóricos que orientan el análisis del proceso creativo de la obra *Preciosas Pequeñas Partes*: El primero corresponde a los tres ejes principales en el trabajo actoral (cuerpo, voz e improvisación), y el segundo a la metodología y el lenguaje de Juan Pablo Troncoso, dentro del proceso y la obra.

En primer lugar, se desarrollarán los contenidos del primer núcleo que corresponden a los tres ejes principales, entendidos como dimensiones interdependientes y constitutivos en el trabajo teatral y como motores en la creación escénica. Desde esta perspectiva, en esta sección se establecerán las bases teóricas que se tomarán en cuenta para el registro de los personajes y sustentarán el análisis de sus procesos. El cuerpo se aborda como una fuente de conocimiento escénico que genera información, ideas y sentidos que el actor puede utilizar en la construcción de personajes. La voz se entiende como una fuente de expresión escénica siendo una extensión expresiva del impulso físico que amplifica las posibilidades creativas y emocionales en la actuación. Y la improvisación se entiende como dispositivo de creación escénica que habilita la exploración de acciones, gestos y discursos que permiten generar material escénico desde la experiencia inmediata.

En segundo lugar, se profundizará en los contenidos del segundo núcleo que corresponden a la metodología y lenguaje de Juan Pablo Troncoso, director de la obra *Preciosas Pequeñas Partes*. La metodología aplicada durante el proceso de creación fue influyente en la generación de material escénico y el lenguaje que emergió de dicho trabajo se consolidó como la forma final en la que la obra se proyecta en escena, diferenciándose como un dispositivo expresivo, aunque sostenido por las mismas prácticas metodológicas que lo originaron. En este segmento se menciona el concepto de la fragmentación del cuerpo, que desarticula la organicidad del cuerpo cotidiano para adoptar nuevas formas de composición y presencia escénica y, por otra parte, se refuerza la idea de que los intérpretes adquirimos el mismo nivel de importancia que el resto de elementos en escena.



CUERPO

En el marco de esta investigación, el cuerpo se comprende no solo como un soporte técnico o expresivo, sino como una fuente de conocimiento escénico. Desde esta perspectiva, el cuerpo del actor es un espacio donde se generan, organizan y comprenden las experiencias que dan forma a la acción y al personaje. Trabajar desde el cuerpo requiere reconocerlo como un territorio sensible y cognitivo, capaz de percibir, procesar y producir sentido escénico a través del movimiento, la energía y la presencia. Es por esto que revisaremos enfoques teóricos que abordan el cuerpo actoral tanto desde la preparación técnica como desde la dimensión perceptiva, sensorial y consciente, permitiendo situarlo como un eje fundamental del saber escénico.

Para profundizar esto primeramente, Borja Ruiz en su libro *El arte del actor en el siglo XX* menciona la importancia de la preparación y el entrenamiento físico para poder cumplir con las exigencias internas que suceden y poder transmitirlos a público, citando las dos direcciones que Stanislavski utilizaba en su método: la integración de técnicas corporales no teatrales como los deportes y el entrenamiento de la plasticidad en el movimiento, que además de generar una motivación interna en el actor, agrega una continuidad al movimiento sin interrumpir la expresión externa del actor (2008, p. 86).

Esa perspectiva técnica y disciplinada se complementa con la visión más sensorial y experiencial que propone María Soledad Henríquez en su libro *Movimiento consciente y expresividad en el trabajo actoral*. Desde su enfoque pedagógico, María Soledad Henríquez destaca la importancia de que el actor entienda y tome conciencia del aquí y ahora. Ella menciona que:

era necesario apoyar a los alumnos a través de tomar conciencia del presente y sentir la experiencia de ese momento único de sucesos y descubrimientos durante el ejercicio. Era importante percibir dónde estaban los bloqueos y así ayudarlos a abrir esos canales en sus cuerpos, de tal manera que liberaran esa energía y estuvieran abiertos para la experiencia y los hallazgos sucedieran (2019, p. 15).

Bajo esta misma línea, Henríquez enfatiza que el proceso formativo del actor implica reconocer y corregir los obstáculos corporales que interfieren en la acción. Según la autora, es importante trabajar los bloqueos para permitir que la energía fluya de manera orgánica



dentro del movimiento, favoreciendo así las conexiones internas del organismo (p. 18). De este modo, el cuerpo otorga una disponibilidad para la acción física, como también adquiere una mayor capacidad expresiva y una presencia más auténtica en la escena.

En continuidad de esta perspectiva centrada en la percepción interna, María Soledad Henríquez aclara que su metodología no busca enseñar una forma predeterminada de expresión corporal, sino estimular que el actor indague en la experiencia que emerge al momento de actuar. Según sus palabras:

No se trataba de enseñarles una forma y modo de usar su propia expresión corporal. Se trataba de los sentidos en sí mismos, la experiencia de éstos en el momento de ejecutar la acción a través de todos los detalles que construyen ese momento y en relación a cada parte del cuerpo, a cada conexión entre las diferentes partes del cuerpo (p. 22).

Así, la autora destaca que la acción física se articula desde la vivencia consciente del cuerpo propio y de sus conexiones internas, esto permite que el movimiento y la expresividad del intérprete surjan desde un proceso genuino y no desde la imitación de un modelo externo.

Henríquez sostiene que la energía se presenta a nivel interno como externo del cuerpo en el trabajo actoral, y que esta se manifiesta a través de formas y líneas de tensión que proporcionan expresividad a los gestos, de manera que los intérpretes no solo generan y experimentan la energía, sino que logran que el espectador alcance a percibirla (P.33). La autora agrega que lo fundamental del trabajo de un actor es “el hacer y el cómo se construye este hacer”, es decir, la esencia de la acción física es saber cómo se organiza y ejecuta para así favorecer la efectividad de la expresión como la autenticidad en la presencia escénica (p. 33).

En suma, a todo lo mencionado, entender el cuerpo como una fuente de conocimiento escénico permite ampliar la mirada sobre el trabajo actoral más allá de su dimensión física. Desde la preparación técnica destacada por Borja Ruiz, orientada a la continuidad del movimiento, hasta la propuesta sensorial y consciente de María Soledad Henríquez, que profundiza la experiencia interna, la energía y las conexiones corporales. Se evidencia que el cuerpo, además de ejecutar acciones, piensa, siente, organiza y produce sentido en la escena.



VOZ

Dentro del trabajo escénico y los procesos creativos basados en la improvisación, la voz no puede comprenderse como un elemento aislado del cuerpo. Entendemos que su aparición es inseparable del movimiento, del impulso físico y de la respiración, es decir, la voz surge desde una activación corporal que, a través de la vibración y la resonancia, se expande y adquiere materialidad. Desde esta idea, planteamos que la voz es una fuente de expresión escénica, capaz de transmitir estados, tensiones y cualidades interpretativas que no dependen únicamente del texto hablado. La dimensión sonora se convierte en un elemento que proporciona presencia y construye sentido dentro de la escena.

Como primer acercamiento, Borja Ruiz plantea que “las posibilidades de resonancia de las diferentes partes del cuerpo y sus múltiples combinaciones son infinitas y, en última instancia, resultan una herramienta que guía la ampliación de la gama expresiva de la voz” (p. 382), dando a entender que el trabajo vocal no se puede desligar de la corporalidad, porque es mediante el cuerpo que la voz logra adquirir matices, texturas y profundidades expresivas.

Sara Pantoja en su libro *La voz. Manual de ejercicios* señala que la voz es un proceso de cambios musculares y que es importante entrenar la voz desde ahí, para conocer los músculos y fortalecerlos activando la energía que produce con el cuidado que requiere (2017, p. 17). De esta manera, también nos enseña algunas etapas del entrenamiento vocal como: relajación, respiración, manejo del diafragma, apoyo, emisión, resonancia y articulación.

También trae a colación el tema de la técnica vocal, que es lo que entrega todas las herramientas necesarias para el trabajo eficaz de la voz, tales como su naturaleza sonora y la particularidad de su timbre. Pantoja cita a Gemma Reguant, quien habla de que una buena conexión mente-cuerpo-voz abre el camino a una coherencia interpretativa y permite que la creación sea más efectiva con menos esfuerzo (p. 21)

En el trabajo vocal se requiere mucha paciencia al tener que fortalecer la musculatura que utiliza la voz en cada individuo. Si no es bien utilizada, puede resultar con daño (p. 20). También se hace mención sobre los bloqueos corporales/energéticos los cuales interfieren y aprisionan nuestra voz. Habla de que debemos limpiar esos bloqueos para tener disponibilidad y libertad absoluta para expresar lo que pide el texto, personaje, director, etc. Para Pantoja, en el trabajo vocal también es imprescindible la relajación, la cual es definida como la pérdida de tensiones que someten a una persona porque se busca soltar esas



tensiones y abrir el cuerpo para ampliar y profundizar la respiración. Esto debe requerir de todo el tiempo que sea necesario, sobre todo al iniciar el proceso (p. 21). Para esto es ideal poder ser capaz de identificar las zonas donde el cuerpo se tensa para poder liberar esa tensión. Lo importante es que no se debe sentir dolor en ninguna circunstancia.

En la búsqueda de referencias teóricas para el trabajo práctico en la voz, investigamos sobre el entrenamiento propuesto por el Roy Hart Theatre, en el texto de Silvana Bustos *La tradición vocal del Roy Hart Theatre*, donde Bustos menciona que el entrenamiento está enfocado en la generación de una voz expandida mediante una técnica vocal que pone énfasis en lo expresivo y que busca una autenticidad sonora en la interpretación vocal. (2021, p.35)

La base de este trabajo consiste en que los intérpretes puedan sonar por debajo y por arriba de su registro normal, sacándolos de su zona de confort y provocando que logren registros que van más allá de lo que piensan, para generar un aumento en su abanico vocal. (p.36)

Esta técnica para la liberación vocal puede utilizar imágenes personales de la vida de cada intérprete, algo que le afecte física y psicológicamente para poder llegar a distintos lugares con su voz. Por esto cada uno puede tener un entrenamiento personalizado para su proceso de creación o improvisación, con el fin de ampliar el rango vocal. El canto dentro de este entrenamiento es una gran herramienta que es utilizada para encontrar la musicalidad del actor como un compositor de su propio sonido. En nuestra obra hay canciones, ergo hacemos uso del canto.

En conclusión, reconocemos la voz como una fuente de expresión escénica que se configura mediante la interacción entre cuerpo, técnica y entrega emocional. Las aproximaciones de Borja Ruiz, Sara Pantoja y el entrenamiento de Roy Hart Theatre nos permitieron entender que este fenómeno se expande a través del fortalecimiento muscular y la precisión técnica, así como también, mediante la liberación corporal y la exploración de registros que exceden lo cotidiano. La voz no se limita a transmitir textos, se convierte en un elemento performativo que articula presencia, construye significados y potencia la dramaturgia escénica.

IMPROVISACIÓN

Desde nuestra comprensión definimos la improvisación como un dispositivo de creación escénica, ya que constituye un espacio de exploración donde el cuerpo, la voz y la



imaginación se articulan para generar material escénico. Desde esta perspectiva, esta no se considera únicamente como una técnica actoral, sino como un medio que posibilita la aparición de nuevas formas de relación entre intérpretes, corporalidades, voces y discursos, permitiendo que la escena se construya desde el presente y la experiencia compartida.

Según Patrice Pavis en su libro *Diccionario del Teatro* podemos entender la improvisación como “Técnica del actor que interpreta algo imprevisto, algo no preparado de antemano e inventado en el calor de la acción.” (1998, p. 246). El autor también menciona que existen distintos medios para la improvisación, entre ellos está: “la invención de un texto a partir de un esquema” (p. 246). Esta última definición resulta pertinente para la investigación, ya que constituye la base metodológica empleada al inicio del proceso creativo de la obra *Preciosas Pequeñas Partes* y funciona como estrategia para la creación de los personajes. En este caso, la invención no se limitó al plano textual solamente, sino que se extendió a la construcción de cuerpos y voces para cada personaje, lo que permitió que, a partir de un esquema previo, en escena las acciones y discursos se desarrollaran de manera orgánica.

En los registros del proceso creativo se consideró la importancia de la codificación en la construcción de los personajes. De acuerdo con Pavis, la codificación se entiende como el conjunto de códigos que constituye la convención teatral, la cual es definida como “Conjunto de presupuestos ideológicos y estéticos, explícitos o implícitos, que permite al espectador recibir el juego del actor y la representación.” (p. 94). Una vez entendida la convención de la obra, nos facilitó, como intérpretes, la posibilidad de poner en práctica la improvisación.

María Soledad Henríquez menciona que el actor comienza su proceso expresivo y creativo una vez comprendiendo un estado de presencia, en el cual el intérprete se conecta con su centro y permite que la atención consciente y la respiración orienten el accionar (2019, p. 18). Desde esta disposición interna, la autora define el gesto expresivo como una manifestación viva del cuerpo en el espacio, capaz de comunicar al espectador estados, emociones o pensamientos (p. 28). En este sentido, el gesto surge como la exteriorización de aquella conexión interna, siendo un medio expresivo por el cual el intérprete canaliza y materializa sus impulsos durante la improvisación. Esta relación entre interioridad corporal y gesto expresivo posibilita que el cuerpo funcione como una fuente activa de producción de sentido, donde cada acción se manifiesta como un elemento que construye la escena en el presente.

El módulo *Improvisación pedagógica y teatral* de Xema Palanca presenta una aproximación pedagógica a la improvisación, entendida como una técnica de investigación y



una herramienta de creación y aprendizaje colectivo. En este contexto, el autor identifica tres mecanismos fundamentales para el trabajo de la improvisación: la escucha, la aceptación y la ayuda. La escucha requiere de la mayor atención del actante hacia el entorno escénico y los demás intérpretes, permitiendo que las acciones adquieran sentido dentro del desarrollo espontáneo de la escena, Palanca menciona que es el mecanismo más importante de la improvisación. La aceptación implica una actitud abierta y participativa frente a las propuestas surgidas en el ejercicio escénico, favoreciendo la continuidad y el avance de la creación colectiva. Finalmente, la ayuda se plantea como un pilar esencial en el trabajo colaborativo, siendo lo que sostiene la dinámica grupal, reconociendo que la autenticidad emerge del intercambio y la colaboración entre los participantes (2017, p. 3).

Por otra parte, Palanca señala elementos que permiten comprender la improvisación teatral como una práctica creativa y pedagógica. Entre ellos menciona el personaje, entendido como el punto de partida desde el cual se desencadenan las acciones improvisadas; la situación, que condiciona las conductas, pensamientos y emociones de los personajes; la tensión emotiva, que otorga relieve a la imagen en el desarrollo escénico al generar conflictos y vínculos entre los intérpretes; la información, sea la que se determine que circule en la escena, sostiene el entendimiento del espectador y guía las decisiones del actor en el presente; y, finalmente, el motor, siendo este la capacidad de tomar y compartir iniciativas, promoviendo una dinámica de apertura, escucha y adaptación dentro del ejercicio colectivo (p. 3).

En síntesis, la improvisación, entendida desde estas aproximaciones teóricas, opera como un dispositivo que activa la creación colectiva, integrando el cuerpo, la emoción, la escucha y la colaboración como motores de sentido. Su carácter cambiante y vivo la establece como un espacio de investigación escénica, donde el conocimiento emerge desde la práctica y donde cada acción se transforma en una posibilidad de construcción dramática.

METODOLOGÍA Y LENGUAJE DE JUAN PABLO TRONCOSO

La metodología de creación propuesta por Juan Pablo Troncoso se constituye como el eje fundamental en la construcción del lenguaje escénico de *Preciosas Pequeñas Partes*. El modo de trabajo utilizado parte de la exploración práctica y colectiva, donde la búsqueda de material surge directamente desde el cuerpo y su capacidad para generar acciones, gestos, presencias y relaciones significantes en la escena. A partir de este proceso, el lenguaje final



de la obra no se configura como una estructura predeterminada, sino como una consecuencia orgánica del trabajo creativo: un dispositivo expresivo que se define en la experiencia de creación, moldeado en paralelo por las directrices metodológicas y por las decisiones estéticas que emergen durante la creación.

En esta línea metodológica, vimos el concepto de fragmentación del cuerpo, el cual se establece como uno de los principios centrales de investigación escénica. Para Troncoso, una corporalidad fragmentada es aquella que “se opone a lo social”, desarticulando los movimientos y dinámicas que regulan la vida cotidiana para explorar las posibilidades y llevar al límite lo que nos ofrece el cuerpo, los músculos, tendones y articulaciones (J. P. Troncoso, comunicación personal, 11 de noviembre del 2025). La fragmentación no conlleva daño ni ruptura física, sino indagar en las opciones en las que el cuerpo puede alcanzar una extrema movilidad. Este procedimiento se desarrolla mediante un entrenamiento enfocado en las tensiones, quiebres, distensiones y flujos propios de cada intérprete, permitiendo que cada cuerpo demuestre su singularidad sin responder a un modelo idealizado. Asimismo, esta práctica se expande al plano vocal, donde la disección del lenguaje: a través de corte de sílabas, la repetición o la interrupción del sentido; colabora con la construcción de una expresividad fragmentada que se aleja de la comunicación habitual. De este modo, la fragmentación se consolida como una estrategia metodológica que genera nuevas formas de presencia escénica, como también cuestiona la ilusión de totalidad.

En relación al lenguaje de *Preciosas Pequeñas Partes*, la propuesta de Troncoso traspasa la ejecución de acciones o la presencia actoral desde las formas convencionales de la actuación, para situar al intérprete en un espacio donde el hacer, el ejecutar y el operar son parte del lenguaje. El cuerpo fragmentado se manifiesta como una presencia que irrumpe en la escena: una corporalidad no identificable dentro de la lógica cotidiana, que altera la organización del espacio y afecta la relación con los demás intérpretes presentes. No se integra para sostener una coherencia naturalista, sino que introduce quiebres y desajustes que modifican lo que ocurre en escena. Algo más que el director menciona es que los y las intérpretes deben ser “capaces no sólo de aprender textos, sino también de ejecutar acciones escénicas, tramoyar, entrar y sacar elementos, operar elementos”, manteniendo determinación gestual y claridad en el recorrido escénico (J. P. Troncoso, comunicación personal, 11 de noviembre del 2025). Esto instala un lenguaje que se entremezcla entre la precisión técnica y la disponibilidad lúdica: una presencia que responde al estímulo inmediato, que se adapta, que escucha y que se considera a sí mismo como un elemento más en el material dramático. De este modo, el lenguaje escénico no se articula sólo en la corporalidad



o en la palabra, sino en la ejecución misma: en la relación entre cuerpo y objeto, construyendo significados a partir del hacer y estabilizando la misma jerarquía entre actor y escenografía.

En síntesis, metodología y lenguaje se presentan como aspectos inseparables dentro del trabajo de Juan Pablo Troncoso en la obra: la exploración de la fragmentación corporal operó como un procedimiento de entrenamiento, como también como una estructura de composición teatral. La escena se construye desde la acción y no desde la representación, y es en la ejecución que el intérprete produce sentido y redefine su relación con los demás elementos del dispositivo escénico. Así, *Preciosas Pequeñas Partes* consolida un lenguaje que emerge del cuerpo: uno que transforma la escena, y paralelamente, se deja moldear por ella.

DESARROLLO

El desarrollo de esta investigación se centra en el análisis de los registros del proceso creativo de los personajes creados a través de la improvisación corporal y vocal en la obra *Preciosas Pequeñas Partes*, dirigida por Juan Pablo Troncoso. A partir de estos registros del proceso de los intérpretes se examinarán las etapas y las estrategias que dieron forma a los personajes en relación con los ejes que forman parte del primer núcleo teórico mencionado en las páginas anteriores: el cuerpo como fuente de conocimiento escénico, la voz como una fuente de expresión escénica y la improvisación como dispositivo de creación escénica.

El análisis se organiza en torno a cuatro personajes, dos interpretados por Renato Vásquez (DOCTOR y SAMMY) y dos interpretados por Rafael López (SEPULTURERO y SONIDISTA), con el fin de comprender las particularidades individuales y cómo estas se interrelacionan al articularse integradas en la puesta en escena, amplificando la dinámica colectiva.

Para cada personaje se consideran cuatro puntos de enfoque:

1. Descripción de los personajes.
2. Construcciones de los personajes.
3. Herramientas de personificación.
4. Dinámica colectiva y relación escénica.

Esta organización busca abordar los procesos creativos de manera progresiva, iniciando en la exploración individual de cada intérprete hasta la relación colectiva establecida en escena. Cada punto de enfoque permite observar distintos niveles del trabajo actoral:



primero, conocer el personaje y el rol que cumple dentro de la obra; segundo, las decisiones corporales y vocales que se tomaron en el proceso creativo para dar forma a las identidades de cada personaje; tercero, las herramientas de personificación aplicadas para sostener estas decisiones y darles presencia escénica a los personajes; y, por último, la forma en que estos elementos interactúan dentro de la dinámica colectiva.

De esta manera, el análisis diferencia las etapas del proceso permitiendo identificar las particularidades de cada personaje y cómo dialogan entre sí, demostrando que la improvisación y la poética de Juan Pablo Troncoso fueron incidentes en la creación escénica de la obra.

La obra *Preciosas Pequeñas Partes* sitúa su ficción en una empresa atemporal, llamada EvoGen, dedicada a cumplir los deseos de las personas respecto de sus cuerpos, mediante procedimientos médicos, tecnológicos y genéticos. Un ejemplo de esto es la implementación de la pastilla EVA-25 Pro Premium Plus, destinada a mujeres embarazadas con la promesa de garantizar que sus “hijos” nazcan hegemónicos y perfectos, reforzando su ideología de purificación y perfeccionamiento de la humanidad. Bajo esta apariencia de una organización que promueve el bienestar, la libertad y la perfección, se oculta un sistema de control eugenésico que clasifica, modifica y desecha los cuerpos según su grado de utilidad. Dentro de este sistema surge un grupo de infiltrados, llamados Pandilla Popular Patriótica Purista, que, a lo largo de la obra, esperan instrucciones de compañeros para determinar el momento adecuado para revelar las prácticas ocultas de la empresa, como también para ejecutar su maniobra final: robar la leche materna almacenada en la empresa. Sin embargo, sus motivaciones corresponden a ideales nacionalistas que defienden la pureza y la identidad de la raza chilena. Ese momento de revelación se materializa al final de la obra, interrumpiendo una escena, marcando el clímax de su intervención. La obra plantea que tanto la empresa como los infiltrados replican discursos que buscan la hegemonía y la exclusión, llegando incluso a asemejarse entre ellas en sus fundamentos ideológicos y su deseo de control en las identidades.

1. Descripción de los personajes:

Este primer punto de enfoque se centra en los personajes que llegaron a la puesta en escena. Se consideran sus rasgos físicos, psicológicos y sociales, así como el rol que cumplen en la obra. Aquí entenderemos quiénes son, cuáles son sus motivaciones, conflictos y particularidades que los diferencian con el resto de personajes. La descripción de estos



permite establecer un acercamiento a los resultados finales de las construcciones actorales y ofrece una visión clara para los demás puntos de enfoque.

DOCTOR: Este personaje aparece únicamente en las escenas de “Terapia” e “Infiltrados” como un terapeuta energético, entusiasta y en algunas ocasiones, algo desubicado. Él en realidad, es un infiltrado de la Pandilla Popular Patriótica Purista que lleva un tiempo en la empresa de EvoGen trabajando como un terapeuta especialista en terapias físicas. Este tiene como principal objetivo pasar inadvertido para no levantar sospechas de su verdadera identidad.

Como doctor, se muestra optimista, dinámico y cercano, apoyando a sus pacientes con alegría y bromas para aliviar su situación. Sin embargo, estos chistes pueden llevarlo a situaciones incómodas. Como infiltrado, en cambio, muestra una personalidad desconfiada, estricta y extremadamente patriota.

En la escena de “Terapia”, recibe al personaje MARÍA JESÚS CONTRERAS interpretado por Isabel Álvarez y Ailin Myrik, y queda desconcertado por la naturaleza de este o estos seres que desean funcionar como uno. Más adelante recibe a su paciente actual, MACARENA CARREÓN, interpretada por Camila Moraga. MACARENA es una mujer que perdió la movilidad de todo su cuerpo, a excepción de la cabeza, debido a una operación estética realizada en EvoGen. Por esto acude a una terapia experimental de bioelectricidad, la cual consiste en un traspaso de energía a través de unos parches que están vinculados a un cuerpo humanoide creado por la empresa que funciona como batería para sus nervios. El HUMANOIDE está interpretado por Antonia Herreros.

El rol que se busca demostrar con el personaje del DOCTOR en la escena es el de una figura con poco tino, representando la insensibilidad o mal trato que representan algunos doctores en la vida real. Al mismo tiempo, opera el rol de ser un alivio cómico con sus interpelaciones y acciones erradas.

En la escena “Infiltrados” este personaje tiene un cambio y revela su verdadera personalidad, dejando atrás la fachada amable del terapeuta, siendo un hombre no tan confiado muy pegado a sus ideales revolucionarios y patriotas. Dentro del grupo de infiltrados, es el más seguro en la misión que están haciendo, aunque presenta una debilidad que se revela en la misma escena: tras estar infiltrado mucho tiempo, ha adoptado las costumbres y expresiones de la empresa, utilizando palabras como “ergo”, “a ciencia cierta” y otras expresiones en latín como “deus ex machina”, “memento mori” y “mutatis mutandis”.



Hacia el final de la escena se deja llevar por su emoción patriota y en un intento de motivar a sus compañeras este empieza a cantar canciones que tienen que ver con el amor a la patria chilena.

El rol que cumple DOCTOR en la escena de "Infiltrados" es doble: aporta tensión al ser el miembro más duro en un momento crítico de la escena y al mismo tiempo, de alivio cómico por la manera en la que se mueve por el espacio, las miradas que hace al intentar evitar el contacto visual con sus compañeras y por este último momento casi musical que aparece por su exaltación patriótica.

SAMMY: Este personaje es un padre viudo desesperado por conseguir leche materna de EvoGen para su hijo, quien nació gracias a la pastilla del EVA-25 Pro Premium Plus. Su necesidad es tan grande que busca por todos los medios consumir la nueva fórmula de la pastilla que está diseñada para generar leche materna de mejor calidad. Su objetivo es entregarle a su hijo la mejor leche materna posible para que esta sea su versión más perfecta. SAMMY está dispuesto a hacer cualquier cosa para lograrlo.

Su primera aparición o más bien mención ocurre en la escena "Call center", donde llama a la empresa para exponer su situación y además mostrar interés en consumir la nueva versión de la pastilla EVA-25 Pro Premium Plus. La operadora sin comprender su petición, lo deriva al departamento del Círculo de la nueva Eva para que pueda comprar leche materna y luego le corta la llamada, sin percatarse de lo que este se refería.

Más adelante en la obra, SAMMY hace su aparición física en la escena "Círculo de la nueva Eva" donde irrumpe abruptamente en el espacio, interrumpiendo el reportaje que se hacía sobre la pastilla, y exige por su desesperación que le permitan consumir el Eva-25 Pro Premium Plus.

La chamana CAREN, interpretada por Mariana Hernández, junto a todo el círculo interpretado por el resto del elenco, se oponen de inmediato a la petición hasta que SAMMY ofrece pagar lo que sea; ahí cambia la tensión en la escena ya que la propuesta fue aceptada y el círculo lo admite como una excepción. Tras esto se le realiza un ritual donde debe beber los tres líquidos sagrados de la mujer: leche materna, coágulos menstruales y "el agua sagrada" (squirt o eyaculación femenina) para que la pastilla haga efecto. Tras este rito SAMMY se convierte en el primer hombre que puede generar leche materna, tras recibir una transformación genética dolorosa ocasionada por la pastilla y convirtiéndose en hijo de Eva. Se le intenta entrevistar para que le dé un mensaje a su hijo, pero es interrumpido por un video de la Pandilla Popular Patriótica Purista.



El personaje, en esta escena, encarna dos aspectos clave: evidencia los experimentos y prácticas cuestionables de la empresa, y expone cómo quienes tienen recursos económicos pueden acceder a procedimientos extraordinarios o peligrosos sin mayores restricciones.

En la siguiente escena posterior al video, SAMMY adquiere un matiz de víctima ya que se siente atacado al estar rodeado de gente que interrumpe de manera inesperada como él en la escena anterior, pero se extraña aún más al ver a estos sujetos bailar cueca. Estos mismos sujetos tienen como objetivo conseguir la leche materna robada por EvoGen para construir su “Patria Propia”

En la misma escena SAMMY es inicialmente protegido por las trabajadoras de EvoGen, pero estas son afectadas por un tipo de fragmentación que las deja inmobilizadas en el suelo. Al quedar sin resguardo, los INFILTRADOS intentan capturar a SAMMY, pero todos son afectados por la fragmentación y caen al piso, provocando los textos de las trabajadoras y los infiltrados comiencen a mezclarse mientras permanecen en el piso.

En síntesis, SAMMY constituye una figura clave dentro de la obra, no solo porque encarna las consecuencias extremas del deseo de perfección impuesto por EvoGen, sino también porque su desesperación personal expone las tensiones entre los distintos grupos que habitan este universo.

SEPULTURERO: Este personaje corresponde a un trabajador de la empresa EvoGen, en el que su espacio laboral está destinado a la manipulación de cuerpos y residuos biológicos. La labor de los sepultureros es verificar el grado de utilidad de los cuerpos que les llegan de las instalaciones superiores de la empresa, clasificando sus órganos y desechando lo que no sirve. Este entorno lo sitúa en un espacio marginal, siendo una parte del sistema que sostiene la empresa pero que al mismo tiempo no se encuentra en las zonas visibles. Los sepultureros encarnan el lado oscuro del progreso corporativo, en que, a la hora de trabajar, lo humano se diluye en los procedimientos técnicos y la muerte se vuelve materia prima.

Dentro de la estructura de la obra, este personaje cumple una doble función. Por un lado, representa una apariencia de un trabajador anónimo y rutinario que cumple con sus labores dentro de esta estructura que lo sobreexplota e invisibiliza. Y por el otro, forma parte del grupo de infiltrados en la empresa, permaneciendo atento a las instrucciones de compañeros. Esto le genera una ambivalente tensión entre su visible rol como sepulturero y su identidad oculta de infiltrado: mientras manipula cuerpos, suspende su misión a la espera de las instrucciones para revelar las prácticas ocultas de EvoGen.

En la escena “Sepultureros”, este personaje interactúa con los cuerpos y cumple con los procedimientos, manteniendo una actitud desapercibida frente a sus compañeros de



trabajo, aunque también se muestra atento y receptivo a los chismes que cuenta el personaje CARNICERA, interpretado por Isabel Álvarez. El ritmo de trabajo se interrumpe cuando suena una alarma; el personaje SUPERVISORA, interpretado por Emilia Correa comunica a todos los trabajadores la orden de dejar los cuerpos donde están y subir a una inspección no programada. Antes de que el SEPULTURERO salga, ella le ordena que, antes de subir a la inspección, coloque el último cadáver para revisar a la tarima, quedando ambos personajes a solas. En este momento, sostienen un diálogo marcado por el secreto, pero atravesado por una tensión que revela la pertenencia de ambas partes al grupo de infiltrados y la continua espera de las instrucciones. Esta tensión se intensifica internamente en este personaje por la contradicción interna que lleva, es decir, su compromiso con la misión colectiva lidia con el descontento personal por el sistema en el que trabaja. Tras este intercambio de palabras, la SUPERVISORA se retira, dejando a este personaje a solas con el CUERPO, interpretado por Sophia Gáez, y es ahí donde emerge su dimensión afectiva y humana: conversa y le canta al cuerpo inerte, expresando ternura, contradicción y deseo, proyectando una historia de amor imposible con ella, haciendo el intento de mantener un vínculo vivo en su entorno deshumanizado. Es en este momento que se evidencia la vulnerabilidad del personaje y la tensión entre su misión como infiltrado y su experiencia solitaria en la empresa. Esta fantasía es abruptamente interrumpida por la SUPERVISORA, generando un momento de tensión e incomodidad. Ante su presencia, el personaje adopta una actitud evasiva, intentando disimular lo ocurrido, como si nada hubiese pasado. Ella le reitera la orden de subir, y el SEPULTURERO se retira.

De esta forma, este personaje encarna, en la escena “Sepultureros”, las tensiones entre la obediencia y la rutina, por la empresa; el afecto y la soledad, hablando de él individualmente; y, la resistencia y la disidencia, por los infiltrados.

SONIDISTA: Este personaje es externo al mundo empresarial de EvoGen, proviene del mundo del periodismo televisivo y cumple un rol funcional de registrar el sonido para el reportaje sobre la pastilla EVA-25 Pro Premium Plus, junto a la periodista PATRICIA PAVIS PADILLA, interpretada por Sophia Gaéz. Su primera aparición es en la escena “Círculo de la nueva Eva” y se presenta como un trabajador cualquiera, ajeno a todos los procedimientos biológicos, manteniendo su comportamiento estrictamente profesional: su enfoque es ejecutar su labor técnica, sin interrumpir ni involucrarse verbalmente en la escena, más aún, porque le dieron la instrucción de no decir ni una palabra por ser un hombre que está en un espacio destinado a mujeres.



No obstante, su figura adquiere un giro radical en la escena denominada “Resolución Infiltradxs”. Tras la intervención del reportaje por un video que expone el levantamiento del grupo infiltrado dentro de EvoGen, el personaje reaparece vistiendo un traje de huaso chileno y manifestando una actitud distinta: firme, imponente, seguro y disruptivo. Esta resignificación escénica en su rol revela su identidad como integrante de la Pandilla Popular Patriótica Purista, agrupación nacionalista que se opone a las prácticas y avances biotecnológicos de la empresa.

A partir de este punto, el personaje abandona su rol profesional para adoptar una postura discursiva y combativa. Participa activamente en la intervención final: mientras que sus compañeras infiltradas, interpretadas por Isabel Álvarez, Muriel Rojas, Sophia Gaéz, Camila Moraga y Ailín Myrik, cantan y bailan sobre la fuerza de la raza chilena, este personaje habla dirigiéndose al público reforzando esta idea, diciendo cánticos del fútbol chileno, frases chilenas o repitiendo la letra que cantan sus compañeras; todo esto, reivindicando la defensa de la identidad chilena pura, posicionándose como antagonistas de EvoGen y sus labores científicas. Su segunda aparición, se llevó a cabo a través de una transición que evidenció el contraste entre apariencia y motivación: alguien que parecía ser externo e inofensivo, resultó formar parte de quienes quieren derrocar la empresa; generando una sorpresa narrativa que contribuye a la tensión dramática del final. Asimismo, se muestra cómo la infiltración de la agrupación dentro del sistema puede pasar desapercibida bajo la imagen de lo rutinario y lo funcional. Después de la canción, se forma un cruce verbal entre los infiltrados y las trabajadoras de EvoGen, donde se confrontan dos visiones opuestas sobre el futuro de Chile. En este intercambio de palabras, la agrupación adopta una posición argumentativa que refuerza su compromiso ideológico con la pureza identitaria y la defensa de su amada nación, utilizando frases nacionales, referencias culturales populares y discursos cargados de emocionalidad. El diálogo se vuelve un campo de batalla simbólico en el que la Pandilla Popular Patriótica Purista se autoproclama protectora del país, mientras que acusa a la empresa de atentar contra la esencia chilena. Esta escena no solo revela la dimensión ideológica del personaje, sino también su voluntad de imponer su mensaje, contribuyendo al aumento de tensión en la escena que dirige la obra hacia un desenlace. Sin embargo, las trabajadoras de la corporación intentan sostener el diálogo, pero comienzan a experimentar una fragmentación tanto corporal como vocal que las lleva a derrumbarse en el piso del escenario. Al percibir que SAMMY queda sin protección, los infiltrados deciden raptarlo para utilizarlo como fuente de leche materna, no obstante, tampoco logran concretar su plan porque ellos también se ven afectados por esta fragmentación, que les impide desplazarse y



pronunciar palabras con claridad. El “virus” se propaga entre todos los presentes: los textos de infiltrados y de la empresa se entremezclan, los cuerpos pierden coordinación y la escena termina con todo el elenco tumbados en el suelo.

En síntesis, el SONIDISTA que en realidad es INFILTRADO, es un personaje que, pese a su discreta y profesional apariencia inicial, desarrolla relevancia dentro del desenlace, ya que, él y sus compañeras encarna la revelación ideológica que está presente en la obra: la disputa entre la manipulación genética y la preservación de la raza chilena. Este cambio se manifiesta a través de recursos físicos y vocales que fortalecen la presencia escénica, los cuales permitieron construir con claridad el contraste entre ambas identidades y sostener la intensidad requerida para la escena final.

2. Construcciones de los personajes:

El segundo punto de enfoque analiza los procesos creativos mediante los cuales los intérpretes desarrollaron sus personajes, poniendo énfasis al uso de la improvisación corporal y vocal. Se consideran las decisiones que se tomaron en el trabajo exploratorio, como gestos, posturas, movimientos, ritmos, tonos vocales y modulaciones de la voz, que contribuyeron para dar forma a las identidades de los personajes. Este punto permite comprender cómo la improvisación sirvió como dispositivo de creación para moldear a cada personaje.

DOCTOR: Este personaje llevó un tiempo en construcción y sufrió constantes cambios a lo largo del proceso. La idea inicial del personaje se originó cuando Troncoso en un ensayo comentó la necesidad de incluir infiltrados dentro de la empresa que, en ese tiempo no tenía nombre. Esta idea surgió a partir de una improvisación que se hizo a mediados de Mayo, donde investigamos cómo funcionaba la empresa desde múltiples perspectivas: personal de aseo, secretarías, robots acompañantes, un saboteador interno de la empresa y finalmente el CEO. De esa improvisación nacieron la mayoría de conceptos que luego articularon el universo de la obra; otros lamentablemente debieron ser descartados por el bien de favorecer una narrativa más coherente e interesante. Dentro de ese contexto creativo, el grupo de infiltrados se convirtió en los sucesores espirituales de aquel primer personaje que buscaba sabotear la empresa. Paralelamente, surgió la idea de una escena ambientada en un centro de terapia física estilo Teletón dentro de la corporación.

Como colectivo, dividimos el trabajo de dramaturgia en distintos frentes, y junto a Camila Moraga y Antonia Herreros desarrollamos un primer acercamiento a esta terapia.



Diseñamos un tratamiento experimental basado en la transferencia de bioelectricidad entre dos cuerpos: uno que funciona como fuente energética y otro como receptor de la energía para recuperar movilidad en su cuerpo. En la primera improvisación de la escena se acordó que Camila fuera la paciente, Renato el doctor y Antonia este cuerpo que transfiere la energía. En ese momento, el DOCTOR aún no se definía como infiltrado, así que este se comportaba como un terapeuta convencional, cercano al estilo de un kinesiólogo. La escena quedó en pausa mientras desarrollamos la historia de la obra y otras escenas importantes.

El trabajo sobre este personaje se retomó cuando Troncoso tomó la decisión de que la escena de "Infiltrados" debía posicionarse inmediatamente después de la escena de Terapia, por lo tanto, el personaje de DOCTOR formaría parte de este grupo de infiltrados, lo cual se tenía que tener en cuenta para la interpretación en la escena de Terapia.

En las primeras lecturas de Infiltrados, el personaje era más cálido, con un compañerismo muy marcado y una actitud cautelosa. Una vez llevada la escena al espacio, se jugó con la premisa de desconfianza absoluta: nadie podía confiar en nadie y todo se desarrollaba desde la vigilancia lateral, como en un juego de improvisación actoral tipo "asesino" o un duelo del lejano oeste.

Luego de varias revisiones de la escena, se fueron agregando acciones y la llegada gradual de la escenografía abrió nuevas posibilidades físicas. Dado esto, con las compañeras hicimos una estructura de "estaciones" por las cuales hay que ir pasando por la escena. En la primera, los personajes permanecían en sus espacios de terapia como si nada ocurriera, hasta que el DOCTOR activaba a la HUMANOIDE, quien se reiniciaba y empezaba a decir sus textos sin que nadie mirarse directamente, pues las cámaras seguían encendidas. La siguiente estación consistía en revisar a la HUMANOIDE entre todos, momento donde discutían sobre el uso de las palabras en latín que decían estos personajes. Luego se reúnen en un costado del escenario donde comentaban las secuelas que les quedaban por trabajar en ese lugar, hasta que la TERAPEUTA de Mariana Hernández, estalla al recordar a su perro que fue atropellado por un camión. Tras ese momento empiezan a armar el espacio de la escena "Extracción de Valeria" donde ahí se determinan en seguir la misión.

Posteriormente, la escena fue reformulada para conservar esa esencia del "mirar de reojo", pero añadiendo mayor sensación de peligro respecto a la posibilidad de ser descubiertos. Se optó por una planta de movimiento más contenida y depurada, con menos acciones, pero más significativas, aspecto que se abordará en detalle en el siguiente punto de enfoque.



SAMMY: Este es de los personajes que más tiempo ha permanecido en el proceso de creación de la obra, ya que surgió durante los primeros ejercicios de improvisación realizados en los ensayos. La función que cumple SAMMY es quebrar el velo hegemónico de la escena “Círculo de la nueva Eva” entrando de golpe desde una puerta que está detrás del público para crear sorpresa, tensión y un clima de extrañeza. Al iniciar el proceso, SAMMY era llamado “ESTUDIANTE DE CINE”, quien entraba por error a una reunión de mujeres pensando que llegaba tarde a su taller de introducción a la inclusión audiovisual. En un inicio su personalidad chocaba con este círculo de mujeres, ya que: llegaba tarde, metía ruido, interrumpía a una de las “hermanas” al abrir un juego con el volumen máximo en su tablet, sacaba fotos sin permiso y confrontaba a este grupo respecto a su juicio de género. Esto nació a raíz de una improvisación pensada en romper el velo hegemónico y crear un aire de extrañeza e incomodidad viva en el escenario.

A medida que fue evolucionando la escena, apareció la idea de la presentación del Eva-25, que en esa primera etapa era una pastilla anticonceptiva utilizada en un rito por mujeres para coordinar la llegada de su periodo. En esta versión llegaba este estudiante que por error consumía la pastilla, lo que le generaba un útero y le provocaba la menstruación. Esto último apareció en la búsqueda de enrarecer aún más la escena. Esto surgió luego de preguntarnos qué elementos teníamos en común quienes integramos el grupo (Antonia Herreros, Emilia Correa, Mariana Hernández y Renato Vásquez) y reconocer que solo uno de nosotros era hombre. Aprovechamos esa diferencia para crear un momento sobre una reunión de mujeres en el cual llega un hombre sin ser invitado que este se une sin preguntar y, por traspasar ese límite, recibe una especie de karma al tomar una pastilla que no debía por error. Esta última versión mencionada de la escena llegó con algunas otras modificaciones hasta la muestra del primer semestre. En esa etapa se ensayó con distintos nombres unisex para el personaje para generar ambigüedad respecto al género del personaje esperado. Algunos de los nombres eran ARIEL, ALEX y finalmente SAMMY.

Otro de los cambios que sufrió este personaje es que ya no tomaba la pastilla por error. Él se inscribía en el círculo de la nueva Eva buscando consumir el Eva-25 para poder cumplir su deseo de ser “Ma-pá” (Mamá y Papá). Tras consumir esta pastilla quedaba embarazado sin necesidad de otra persona, y los demás personajes le cantan una canción donde se insinuaba su arrepentimiento. Aunque no lo decía explícitamente, la expresión de su rostro era de arrepentimiento.

En la etapa actual del montaje, tal como se mencionó en el punto 1, esta situación ya no ocurre y las motivaciones de SAMMY se transforman. Ahora no queda embarazado: con



la nueva pastilla Eva-25 Pro Premium Plus se explicita que es capaz de producir leche materna, aunque no se confirma ni se descarta si podría cumplir otras funciones reproductivas. Ese aspecto queda abierto a la interpretación del público.

Más adelante en las improvisaciones en clase, se alteró la escena final otorgándole al personaje un final trágico, ya que, la Pandilla Popular Patriótica captura a SAMMY para que él sea la fuente de su leche “ma-paterna”, alejándolo de su hijo y entregando una capa de aire dramático, trágico y algo cómico (por los comentarios de los otros personajes) a SAMMY. Finalmente se decidió que SAMMY entra abruptamente al círculo de la nueva EVA para consumir la nueva pastilla del Eva-25 Pro Premium Plus, para poder producir leche materna de buena calidad para su hijo perfecto. Al terminar la escena SAMMY logra producir leche materna e intenta dar un discurso a su hijo a través de la cámara, pero este es interrumpido por la transmisión de la Pandilla Popular Patriótica.

Hacia el final del proceso, en la escena de “resolución Infiltradxs”, SAMMY es sometido junto a las trabajadoras de Evogen y a la CHAMANA interpretadas por Emilia Correa, Antonia Herreros y Mariana Hernández respectivamente, por los integrantes de la PPP, quienes lo califican de aberración y lo discriminan por ser un hombre capaz de producir leche.

Esta escena también fue modificada posteriormente, sumando un breve momento de alianza entre los personajes aliados a Evogen con los infiltrados de la PPP, inspirado en la apreciación de “lo bonito que tenía Chile.” Momento que se rompe por una pregunta hecha por la DOCTORA de Antonia Herreros. Además, se incorporó un elemento relacionado a con la fragmentación donde se mezclan textos de otros momentos de la obra y afectando a todos los personajes y a Sammy. Este diría un texto que dijo el DOCTOR en la escena de infiltrados, extrañando aún más la escena e impactando al personaje que no comprende qué le sucedió en ese momento.

Para terminar el punto sobre este personaje se puede decir que este netamente nació desde una improvisación y fue evolucionando sobre más improvisaciones a lo largo del proceso, adquiriendo distintas personalidades, corporalidades y voces, las cuales se abordarán en el siguiente punto.

SEPULTURERO: Este personaje surgió porque en el proceso de la obra se planteó la idea de crear una escena de estos trabajadores que manipulan los cuerpos muertos que quedan en la empresa, es por esto que, junto a Sophia Gáez preparamos una propuesta. En un principio, nos cuestionamos cómo un sepulturero manipularía y trasladaría estos cadáveres,



por lo que empezamos a probar diversas maneras: cargarla en un hombro, arrastrarla de un pie, levantarla en los brazos, entre otras; hasta que coincidimos en que había una forma en particular que daba la sensación de que estuviéramos bailando un vals, que era abrazándola de la cintura y levantándola, de modo que, exploramos más la dinámica del vals: movimientos delicados y sostenidos, en los que la interacción sepulturero y cuerpo muerto nos hizo plantear un vínculo afectivo. A partir de esto, observamos cómo la manera de sostenerla, de trasladarla y de acompañar los movimientos de sus extremidades podía transmitir algo más que una simple manipulación de un cuerpo; surgía una dimensión emocional dentro del gesto. Fue así que decidimos que el sepulturero desarrollara un afecto peculiar hacia uno de estos seres inertes, lo que incorporó una nueva capa en la construcción del personaje. Bajo esta convención, hicimos una búsqueda de un hilo conductor que permitiera trazar el recorrido interno de este trabajador: la transición de una actitud rutinaria hacia la exteriorización de un vínculo afectivo con el cadáver. Este proceso nos llevó a la exploración de cómo evidenciar escénicamente ese vínculo, a través de gestos, cambios de ritmos y diversas formas de interactuar con el cuerpo.

A partir de esta exploración inicial, llevamos a cabo un primer acercamiento escénico que funcionó como un boceto del personaje, una instancia donde logramos codificar formas de manipular el cuerpo, de habitar la escena y de construir su dimensión interna. En esta propuesta, pusimos en escena a este sepulturero realizando una inspección de un cadáver, hasta que se detiene para darse un descanso. En este momento saca una mandarina y, mientras la pela, va dejando las cáscaras en distintas partes de la muerta. Luego, mientras come y la observa, empieza a oler la mandarina, después las cáscaras y, finalmente, decide oler al cuerpo. Después, cuidadosamente, sienta al cadáver y empieza a darle de comer. El sepulturero, en su delirio de soledad, interpreta que ella no come la mandarina porque no le gusta, por lo que la empieza a manipular con más brusquedad, hasta que se da cuenta cómo está reaccionando por un ser inerte, y se retira.

Semanas después de la primera muestra, se retomó la construcción del personaje, esta vez a partir de la dramaturgia que nuestro director, Juan Pablo Troncoso, había desarrollado para la escena "Sepultureros". La dramaturgia funcionó como referente que orientó la escena, como también habilitó experimentar mediante la improvisación vocal, permitiendo probar distintas maneras de decir los textos. En esta etapa, fue fundamental la dirección de Troncoso, quien propuso trabajar el subtexto del personaje para profundizar y entender las motivaciones y conflictos internos. La improvisación vocal, en ese sentido, fue una herramienta esencial para seguir construyendo el personaje. Se probó diferentes tonos,



ritmos e intensidades para descubrir cómo hablaba el SEPULTURERO, cómo respiraba y qué sucedía con su cuerpo previo a emitir un sonido. De esa forma, se fue descifrando la manera de usar la voz para transmitir la discreción y rutina de este trabajador, pero también la ternura y sensibilidad que aparecen cuando se dirige al cadáver. Esta ternura y sensibilidad resultaron fundamentales cuando, junto con Sophia Gáez, recibimos la dirección de incorporar una canción de amor a la escena. En un comienzo, la indicación fue cantar en un tono agudo y tenue, lo que representó una dificultad para el registro vocal del actor. Sin embargo, durante los ensayos se fue probando distintos tonos y rangos hasta encontrar una forma de cantar más acorde a la voz, manteniendo la suavidad, pero con una mayor proyección. Esto permitió generar una sensación de intimidad entre el personaje y el CUERPO, reforzando el vínculo afectivo que se venía construyendo desde la exploración corporal. La continua exploración de la dimensión sonora permitió agregar una capa más en él: durante un ensayo del diálogo entre el SEPULTURERO y la SUPERVISORA, se improvisó una tonalidad e intención que nos hizo reflexionar cómo se sentía el personaje trabajando en ese lugar, sabiendo que en realidad es un infiltrado. Por el lado corporal, se siguió la misma línea del primer boceto del personaje, pero profundizando más y dándole énfasis a cómo se mueve, cómo interactúa con la tarima en la que se dejan los cuerpos para las revisiones y cómo interactúa con los seres inertes. Durante este proceso, la profesora de movimiento, Katherine Maureira, fue a realizar una asesoría coreográfica, y nos propuso, junto con Sophia Gáez, hacer un trabajo de fotogramas para observar con precisión cómo tomar su cuerpo y cómo manipularlo. Este ejercicio permitió afinar la coordinación entre ambos cuerpos, comprendiendo el recorrido de cada movimiento, o sea, de dónde viene y hacia dónde va, lo que aportó mayor control y consciencia en la escena.

SONIDISTA: La construcción de este personaje no surgió desde un inicio como un sonidista o infiltrado. Fue en un ensayo realizado a mediados de mayo que se llevaron distintas propuestas de personajes pertenecientes al universo corporativo que se había creado, entre ellos había doctoras, el CEO de la empresa, gente externa, un botones, una secretaria, auxiliares de aseo, entre otras. En el calor de la improvisación salieron dos ideas: la realización de un reportaje televisivo y la existencia de una agrupación de infiltrados dentro de la corporación. La propuesta del reportaje tomó un tiempo para definir en qué momento de la obra se pondría en escena. Finalmente, se resolvió incorporándose en la escena “Círculo de la nueva Eva”, donde aparecieron las figuras de una camarógrafa y un sonidista como



parte del dispositivo escénico. En paralelo, el concepto de los infiltrados tuvo un desarrollo inmediato y continuo a lo largo del proceso creativo.

El desarrollo del SONIDISTA fue principalmente corporal, ya que, como se mencionó anteriormente, este no posee un texto hablado en su primera aparición. Durante su construcción se fueron probando diversas maneras de manipular la pértiga, se fue afinando la escucha para identificar rápidamente a quién dirigir el micrófono y, al mismo tiempo, para mantenerse atento a quienes hablan o intervienen en la escena. Además, se trabajó la quietud junto con la precisión de los movimientos y desplazamientos. En las primeras etapas del proceso del personaje, el rostro expresaba y reaccionaba con demasiada intensidad ante los acontecimientos escénicos. Ante esto, Juan Pablo Troncoso indicó la necesidad de reducir dichas reacciones, pese a la comprensible iniciativa dentro del juego improvisativo, porque era importante recordar que, en ese momento de la obra, el personaje se encuentra desempeñando su labor profesional y debe mantener una conducta acorde a ese contexto.

Por otro lado, la identidad real del personaje como INFILTRADO contó con una mayor libertad de improvisación, a pesar de que su desarrollo fue a partir de la canción “Raza chilena”, compuesta por Sophia Gaéz, Isabel Álvarez y Ailín Myrik, además de la dramaturgia propuesta por Troncoso para el final de la obra. En el momento de la canción, se había planteado inicialmente que todas y todos quienes interpretamos a los infiltrados cantáramos en dicha secuencia, sin embargo, la diseñadora sonora de la obra, Paulina Moreno, sugirió que este personaje utilizara un micrófono para proyectar las palabras “sangre” y “libertad”. Esta idea evolucionó hasta el punto de otorgarle al personaje un rol de vocero, en el que pronunciara frases vinculadas a Chile y a la defensa de la pureza identitaria. Durante los ensayos se probaron expresiones populares, cánticos futbolísticos, fragmentos de canciones nacionales y repeticiones del propio texto musical. En un comienzo, estas intervenciones vocales se realizaron desde la exageración, utilizando gritos y una intensidad desbordada que acentuaba un carácter provocador del personaje. Posteriormente, por indicación del director, se moderó la fuerza vocal, tanto por razones de autocuidado de la voz como para evitar que la agresividad predominara en el sentido escénico del gesto. En el plano corporal, se instaló desde el comienzo una postura erguida, firme y de mirada frontal hacia el público, que proyectara convicción y autoridad.

Más adelante, al iniciar el diálogo con las trabajadoras de EvoGen, interpretadas por Emilia Correa, Mariana Hernández y Antonia Herreros, se exploró inicialmente una actitud más extrovertida y lúdica, aunque sin abandonar la solidez del personaje ni su rechazo hacia la empresa y a quienes trabajan ahí. Esta energía era compartida por todo el grupo de



infiltrados hasta que nuestro director nos pidió ajustar este enfoque: debíamos otorgar peso al propósito ideológico de la escena, evitar que la misión se volviera burlesca y asumir la urgencia de proteger la patria que amamos. Esta instrucción resultó ser clave para unificar el tono colectivo y entrar en la misma sintonía dentro de la escena, especialmente hacia el desenlace, la secuencia de fragmentación que fue dirección de Troncoso, en donde no era solo algo de la agrupación, sino de todo el elenco.

Tomando en cuenta lo dicho, el proceso creativo del personaje transitó por distintos niveles de intensidad expresiva. La improvisación permitió explorar reacciones, movimientos y discursos cada vez más exacerbados que resultaron útiles en la etapa de exploración. Sin embargo, este impulso llegó a un punto de sobreexageración, tanto corporal como vocal, que amenazaba con desdibujar la gravedad y la importancia del conflicto dramático. Fue entonces que la dirección de Juan Pablo Troncoso propuso regular ese desborde performativo, de modo que la actuación mantuviera la seriedad y la contundencia ideológica necesarias. Gracias a este ajuste, el personaje se consolidó con claridad su doble identidad: un trabajador silencioso que observa, escucha y registra, y un partidario que interrumpe para defender su causa con convicción.

3. Herramientas de personificación:

El tercer punto de enfoque es examinar los recursos y técnicas específicas que los intérpretes aplicaron para proyectar los rasgos de sus personajes en escena. Esto incluye herramientas físicas (movimientos, gestualidad, acciones físicas) y vocales (entonación, timbre, acciones verbales). Analizar estas herramientas permite observar cómo las decisiones tomadas en el proceso creativo se materializan con solidez en las interpretaciones, otorgándoles presencia escénica a cada personaje.

DOCTOR: Las herramientas de personificación utilizadas para construir a este personaje fueron diversas y se transformaron constantemente a lo largo del proceso, tanto en el plano corporal como en el vocal. En la escena de "Terapia", la primera aproximación al personaje lo situaba como un kinesiólogo serio encargado de tratar a una paciente con cuadriplejía (parálisis parcial o total de las cuatro extremidades del cuerpo) mediante un tratamiento ficticio de transferencia de bioelectricidad a través de unos parches eléctricos desde un "cuerpo batería" hacia la paciente para reactivar los músculos y nervios de esta.



Sin embargo, al ser un tratamiento ficticio, resultó complejo definir acciones físicas para el DOCTOR, ya que su función inicial se limitaba a observar y tomar notas. Como intérpretes, sentimos que esta acción era insuficiente para lo que requería la obra, por lo que la escena quedó en pausa mientras se desarrollaban el resto de terapias y se construía la escena completa. Así que se continuó trabajando con la escena de los infiltrados.

Al tomar la decisión de que la escena de “Infiltrados” tomaba lugar justo después de la escena de “Terapia”, esto daba mucha libertad para juego con los personajes además de darle un lado más oscuro o secreto a este personaje. Corporalmente, el DOCTOR adoptó inicialmente la corporalidad y gestualidad de alguien que oculta algo o intenta ocultar algo: desplazamientos controlados, miradas de reojo en el momento inicial donde se habla si las cámaras estaban activas o no, para después cambiar ese ocultar algo por desconfianza de que si una de sus compañeras está mintiendo. Entre sus primeras acciones físicas, destacaba la de “reiniciar” al cuerpo batería que permanecía inerte en la silla de ruedas y luego ordenar su espacio de trabajo de la terapia anterior. En ese momento, su objetivo principal era verificar el estado de su compañera infiltrada tras la terapia. Esta versión de la escena fue modificada por distintas razones de continuidad, tiempos de cambio de vestuario, entre otros problemas que pueden afectar en una producción. Esto llevó a replantear la escena junto a la asistente de dirección, Andreina Olivari, quién propuso una estructura más precisa y teatral, centrada en la quietud, focos y precisión del movimiento. Este enfoque permitió otorgar nuevos matices y ritmos más interesantes a la escena.

En el ámbito vocal experimentó con múltiples alternativas para iniciar la escena, ya sea susurrando, un habla clara, pero con la mirada en otro foco, hablar muy lento y modulado para dar a entender que se están escondiendo o no quieren ser atrapados. Para la segunda parte, Troncoso quería agregar un micromomento musical para el DOCTOR, en el que interpretaría fragmentos de canciones asociadas a un fanatismo por Chile. Se exploraron diversas versiones como: un canto gritado, como si se tratara de un hincha en un estadio, un canto monótono y aburrido/litúrgico, pero ninguna encajaba. Finalmente se optó por un canto sincero y esperanzador, muy estilizado que buscaba convencer a las compañeras infiltradas pero que para el espectador fuera un chiste. Como referencia a este estilo vocal se usó a Luis Jara. La idea era que este canto fuera progresando y subiendo en energía para llegar al grito del “C-H-I”, que destruía lo “bello” del momento e introducía nuevamente una tensión cómica junto a las palabras anteriormente mencionadas en latín.



Para este momento fue fundamental el entrenamiento vocal a través de ejercicios de respiración y una vocalización previa para tener un canto sólido sin dañar la voz durante el grito final.

Al regresar a la escena de “Terapia”, hubo unos cambios en la manera en que los trabajadores de la empresa se desplazaban. Estos caminaban de una manera mucho más fragmentada, lineal y muy concreta, que se estuvo probando en unas improvisaciones gracias a la asesoría coreográfica de Katherine Maureira. Estos ensayos fueron esenciales para involucrarnos mucho más con nuestros cuerpos, para descubrir nuevas posibilidades de fragmentar el cuerpo y para concretar las acciones físicas que estaban ya marcadas.

Teniendo en cuenta esta nueva corporalidad y convención de la empresa, Olivari retomó la dirección de esta escena para hacerla crecer y unir este trabajo hecho por Maureira con el de Troncoso. En este marco, el DOCTOR adoptó esta corporalidad lineal, pero al ser infiltrado podía mantener ciertas licencias para romper ocasionalmente esa rigidez y diferenciarse sutilmente del resto.

SAMMY: Para este personaje, el trabajo corporal se abordó de distintas perspectivas, ya que Sammy, en un estado neutro, comparte una corporalidad similar a la del intérprete: alguien común. Sin embargo, debe manifestar una desesperación en su manera de acercarse al círculo, acompañada de temblores ocasionales producto al nerviosismo de ser rechazado, contrastado con una postura firme que muestra su convicción. Algo interesante que nació por parte del director, es que cada vez que SAMMY expone su problema, debe tener en cuenta al público del teatro, pues este se considera parte de la audiencia de la presentación de la pastilla. Por ello, como intérprete se requiere tener consciencia y presencia escénica dado que el personaje sabe que está frente a un público y ante un equipo de grabación.

Al consumir la pastilla y los líquidos del ritual, se trabajó una corporalidad neutra previa al cambio brusco que experimenta SAMMY cuando siente el dolor provocado por el efecto de la pastilla y generando un impacto sorpresivo en el espectador. Otro momento interesante corporalmente es el del ritual frente a la cámara en tiempo real ya que, ocurre un juego de miradas a la cámara como en la serie *The Office*, donde SAMMY demuestra su incomodidad por consumir esos líquidos dudosos, expresando mucho solo con su expresión facial y ojos, además de potenciar la dimensión cómica y extrañada del personaje.

En el plano vocal, hasta ese cambio en SAMMY, la voz del intérprete muestra signos de ansiedad traducidos en un volumen inestable, ritmo acelerado y una entonación que evidencia desesperación y urgencia. Cada vez que se dirige al público, la voz adopta un



carácter amplificado, casi épico, como si estuviera justificando su decisión de lo que está haciendo.

Un desafío clave en la personificación de SAMMY fue la representación del dolor provocado por su transformación interna. Con esto nació la pregunta ¿cómo poder expresar un dolor de algo difícil de imaginar? Para abordarlo se investigó corporalmente sobre cómo las mujeres expresan dolores intensos de cólicos o dolores de contracciones en el parto. Debido a que el intérprete por razones biológicas no conoce el dolor menstrual, se buscaron referentes a través de entrevistas a mujeres y videos que pudieran explicar esta sensación para comprender y luego traducir estas sensaciones. Luego, en improvisaciones, se combinó este aprendizaje con memoria emotiva, vinculando lo aprendido con dolores reales vividos por el intérprete con el dolor fantástico que está viviendo el personaje. Vocalmente, este momento se resolvió con gritos progresivos, acompañados de preguntas efímeras y confusas que reflejan la misma intensidad física como la desorientación emocional del personaje junto a la confusión del momento. Claramente estos gritos van progresando a medida que el dolor avanza, teniendo un viaje vocal desde el shock inicial, cuando este aumenta y cuando finalmente este va disminuyendo y adoptando otro tono al ya haber ocurrido esta transformación en el personaje.

Superado ese instante, el personaje adquiere una corporalidad y una voz mucho más sensibles y delicadas. Corporalmente, reacciona con pequeños sobresaltos ante estímulos mínimos y en varias ocasiones, toca sus pechos de manera instintiva y curiosa explorando esta nueva sensibilidad. En la escena final de Resolución Infiltradxs al sentirse atacado protege sus pechos con las manos o con sus brazos ya que no puede arriesgar a que le pase algo a la fuente de alimento para su hijo, desarrollando un nuevo instinto "Ma-paterno". Vocalmente en esta escena, se utilizan recursos de sensibilidad, confusión y miedo. En el momento final de la obra, cuando la Pandilla Popular Patriótica toma la decisión de llevarse a Sammy, se utiliza una voz con tono más trágico ya que este personaje es despojado de su libertad y de su hijo y va a ser utilizado como único productor de leche Ma-paterna.

Tal como se mencionó en el punto anterior, hacia el final del proceso se agregó un elemento de fragmentación escénica que afecta a todos en la escena, incluido a SAMMY donde todos se "contagian" de esta fragmentación. En el caso de SAMMY, estando fragmentado diría un texto que, dicho por el DOCTOR en la escena de infiltrados Durante este momento, su cuerpo se tensa y sufre de espasmos fragmentados mientras su voz imita con palabras cortadas y repetidas el tono vocal de este otro personaje. Esto extraña la



situación para él y los demás personajes. En el clímax, esta fragmentación corporal, vocal y textual se amplifica, apoderándose de todos los presentes, incluyendo a SAMMY.

SEPULTURERO: En esta etapa del proceso, el trabajo se centró en consolidar las decisiones creativas trabajadas en la construcción del personaje, llevándolas a una forma más definida y precisa escénicamente. Si bien se trata un personaje, su dimensión interna se compone de tres facetas que debían diferenciarse en escena: la del trabajador, la del infiltrado y la de la persona que establece un vínculo afectivo con CUERPO. El desafío consistió en distinguir y codificar estas facetas, permitiendo que se perciba una leve y orgánica fragmentación, a partir de la metodología del cuerpo fragmentado que acompañó el proceso. De esta forma, el personaje podía transitar entre sus distintas capas sin perder unidad, revelando las distintas dimensiones que habitan en él.

A partir de esta construcción, el trabajo corporal se enfocó en precisar las acciones físicas que definen cada faceta del SEPULTURERO, buscando que los cambios fueran perceptibles, pero no forzados. El cuerpo de trabajador se caracteriza por una postura firme y contenida, acompañada movimientos y traslados rectos, proyectando la rutina y su precisión. Sin embargo, esta firmeza no se traduce a rigidez y verticalidad porque, en la escena, el personaje tiene destellos de atención y receptividad a los chismes que cuenta la CARNICERA. Leves inclinaciones de torso y giros rápidos de cuerpo evidencian la escucha activa, generando una presencia concentrada y activa. Para el cuerpo de infiltrado, se da permiso soltar la firmeza exterior, pero no la interior. Esto aportó una tensión al diálogo con la SUPERVISORA, donde se debe mantener el sigilo y el secreto. Para esto se posicionaron uno al lado del otro, ella mirando hacia el público y él hacia atrás, ambos con posturas rectas. Las herramientas que se emplearon fueron focos de atención, miradas, movimientos staccato de cabeza, precisión y quietud. Estos elementos permitieron construir una atmósfera corporalmente quieta pero cargada de energía. Y para cuando emerge la dimensión más humana y afectiva del personaje, los movimientos se vuelven más delicados, más atentos al contacto y a la suavidad en la relación con el cadáver. Estas transiciones físicas fueron esenciales para afinar la presencia escénica del personaje en escena, permitiendo que su corporalidad refleje las distintas facetas de manera orgánica.

En el plano vocal, el proceso se orientó a sostener una coherencia sonora entre las distintas capas del personaje. Para el trabajador, predomina la escucha por sobre el habla: la emisión de sonido surge en consecuencia de la atención hacia la CARNICERA. Las reacciones aparecen orgánicamente, como respuestas a los chismes que ella comparte,



evidenciando, a través de gestos, la curiosidad y el interés que lo vincula con su entorno. La voz del infiltrado, se construyó desde una tensión contenida más que desde el sigilo. Aunque el SEPULTURERO sabe que no hay nadie más, aparte de él y la SUPERVISORA, mantiene en su tono la energía de alerta, como si en cualquier momento pudiera entrar alguien y descubrirlos. Esta tensión vocal se expresa a través de la firmeza de las palabras y la respiración profunda. Así, la voz muestra una presencia controlada que se complementa con la tensión corporal, reforzando la identidad oculta de infiltrado. Por último, la voz que aparece frente a el CUERPO y durante la canción, adquiere una calidez sonora, junto con una musicalidad e intensidad que se sostiene de una respiración lenta y profunda, que invita a la ternura desde la intimidad. Particularmente, para la canción resultó fundamental el trabajo respiratorio. Al inicio, había una dificultad en la administración del aire: la cantidad que se inhalaba no alcanzaba para la melodía completa. Por consecuencia, se tuvo que trabajar de manera específica la respiración, buscando un modo más cómodo y eficiente para controlar el flujo del aire, lo que permitió que el canto se emitiera con mayor estabilidad, sin perder la intimidad que requería la escena y la proyección para el teatro. En conjunto, estas decisiones vocales funcionaron para dar coherencia a las dimensiones del personaje. La voz se volvió un canal expresivo que permitió evidenciar los estados internos, transitar en las identidades y sostener la tensión emocional con precisión.

SONIDISTA: Las herramientas que se aplicaron para fortalecer la presencia escénica surgieron principalmente del entrenamiento físico, orientado a mejorar la resistencia física, la disponibilidad corporal y la coordinación respiratoria. A pesar de la dualidad identitaria del personaje: SONIDISTA e INFILTRADO; este trabajo fue igualmente importante para ambas facetas, ya que sus apariciones se concentran en las escenas finales de la obra, o sea, cuando el cansancio se vuelve más evidente. Mantener la presencia escénica, incluso en medio del desgaste, resultó fundamental tanto en el “Círculo de la nueva Eva” que el SONIDISTA debe operar en silencio y con precisión, como en “Resolución infiltradxs” que el personaje, en su verdadera identidad de INFILTRADO, debe sostener la energía con la misma intensidad que el resto del elenco que está en escena.

En el caso de su faceta SONIDISTA, resultó esencial trabajar desde el centro del cuerpo, lo que permitió pulir sus desplazamientos, afinar la precisión de sus movimientos con la pértiga y perfeccionar la quietud. Asimismo, este enfoque contribuyó a sostener un estado de atención constante a los sucesos escénicos. Dado que el personaje debe registrar el sonido de quien tome la palabra en escena, en varias ocasiones fue necesario desplazarse



rápidamente de un punto a otro del espacio, e incluso correr hasta la entrada del teatro para acompañar la presencia de SAMMY. En ese sentido, el trabajo respiratorio posibilitó mantener el esfuerzo físico sin perder el control del movimiento ni la concentración.

Para cuando el personaje revela su identidad de INFILTRADO, el trabajo desde el centro continuó siendo importante, complementado con uso consciente del diafragma. Se exploraron los desplazamientos durante la secuencia musical, así como los cambios bruscos de orientación que realiza junto a sus compañeras infiltradas. Mantenerse en el presente de la acción para proyectar seguridad en escena, especialmente durante el intercambio de palabras con las trabajadoras de EvoGen, fue posible a este anclaje corporal. Asimismo, el entrenamiento respiratorio permitió dar fuerza, sentido y peso a las palabras, alcanzar una proyección vocal sólida y sostener con precisión los gestos y movimientos. Este recurso también resultó clave para la secuencia de fragmentación corporal al cierre de la obra, donde cada quiebre va acompañado de una respiración específica que sostiene la intención escénica y la intensidad del movimiento del momento.

4. Dinámica colectiva y relación escénica:

Finalmente, el cuarto punto de enfoque considera cómo los personajes seleccionados interactúan con el resto y con el espacio escénico, observando las relaciones, tensiones y ritmos que afloran en la interacción grupal. Permite analizar cómo los elementos individuales, previamente mencionados, se integran de manera coherente en la acción dramática y colectiva, generando significados que trascienden la singularidad de cada personaje. Este punto permite comprender cómo la improvisación y las herramientas de personificación influyeron en la composición del sentido escénico y en la relación entre los personajes dentro de la obra.

DOCTOR: En la escena “Terapia” la dinámica colectiva se caracteriza por su constante variación, ya que DOCTOR interactúa y se relaciona directamente con todos los personajes presentes. Su primera relación escénica es con las SIAMESAS, a quienes recibe con un tono serio mientras manifiesta sorpresa y desconcierto ante su unión física. Esta interacción cambia rápidamente cuando debe evaluar la fuerza y movilidad de HUMANOIDE como un trámite más.

La dinámica vuelve a modificarse con la llegada de MACARENA CARRIÓN, acompañada de la DOCTORA interpretada por Emilia Correa. Frente a la declaración de



MACARENA de no estar bien, el DOCTOR adopta un tono esperanzador, se vuelve un momento incómodo al pedirle a MACARENA si puede sentir o mover sus extremidades, las cuales claramente no puede mover y, aun así, él insiste, forzándola a que intente moverlas, evidenciando la negligencia que puede tener este DOCTOR y delatando de manera sutil que es un infiltrado en la empresa. Esta relación tensa y desigual entre DOCTOR y MACARENA se mantiene hasta el final de la escena.

Desde esta perspectiva, se puede decir que la interacción más profunda del DOCTOR es con el personaje MACARENA, pues al ser su paciente, se involucra de manera directa en su terapia. Con las demás pacientes y terapeutas establece vínculos secundarios, funcionales a para escena.

En la escena de "Infiltrados" la dinámica colectiva cambia nuevamente. La relación del DOCTOR con sus compañeras terapeutas cambia con el contexto de urgencia: todos intentan no ser descubiertos. La tensión aumenta cuando los INFILTRADOS empiezan a desconfiar de ellos debido al uso reiterado que hacen de las palabras en latín. Dentro de este clima grupal, el DOCTOR asume el rol de ser el motivador, impulsando a sus compañeras a seguir con la misión, logrando unir las y que vuelvan a confiar. Sin embargo, el equilibrio se quiebra cuando vuelve a pronunciar las palabras en latín

SAMMY: Como ya fue mencionado anteriormente, este personaje irrumpe en la escena rompiendo por completo con el velo hegemónico de esta: un hombre entra abruptamente a un espacio compuesto únicamente por mujeres (con excepción del sonidista). Por lo mismo, su dinámica inicial con los demás personajes no es de amabilidad. SAMMY debe ser insistente para lograr ser escuchado. La reacción inmediata de los demás personajes es de rechazo inmediato, pero al mismo tiempo es de curiosidad al querer saber el cómo y el porqué de su interrupción. Quién manifiesta mayor resistencia a la petición de Sammy es la chamana CAREN interpretada por Mariana Hernández, ya que es la líder espiritual del círculo, quien tiene "mayor conexión con Eva".

Sin embargo, esa actitud cambia al aparecer el elemento del dinero, al saber que Sammy puede pagar cualquier suma, con tal que le entreguen la oportunidad de consumir la pastilla. Tras la transferencia de dinero por parte de SAMMY, los demás lo acogen como "hijo de Eva" y apoyan la decisión que está tomando, acompañándolo durante su proceso de cambio, intentando brindarle la mayor tranquilidad posible mientras está sufriendo el dolor provocado por la pastilla.



Luego de este momento crítico cuando, Sammy se convierte en el primer hombre que puede generar leche materna, es aceptado completamente por el todo círculo y es entrevistado de manera muy entusiasta por la reportera Patricia Pavis, interpretada por Sophia Gaez. Pero el ambiente cambia de manera abrupta con la interrupción del video de la Pandilla Popular Patriótica. En la siguiente escena, la dinámica colectiva se transforma radicalmente: La Pandilla trata a Sammy con evidente desprecio, incluso asco, ya que lo consideran una aberración para su visión de mundo y para objetivo que es preservar la raza chilena tal cual es.

En el clímax final, Sammy se incorpora al estado colectivo de fragmentación que afecta a todos los personajes.

Sammy a lo largo de esta escena cumple un rol de alivio cómico ya que sus interpelaciones y acciones siempre son interrumpidas por algún miembro de la Pandilla Popular Patriótica con algún insulto o descalificaciones mientras él de manera recurrente vuelve con la acción constante de tocarse sus pechos sensibles. Gesto característico de su nueva corporalidad.

SEPULTURERO: En la escena “Sepultureros”, la dinámica colectiva se articula a partir de CARNICERA, quien guía la acción con los chismes. Mientras ella relata, se continúa con las labores, de manera orgánica y rutinaria, generando una relación rítmica entre la palabra y el trabajo. En este contexto, los trabajadores participan de manera activa desde la escucha, reaccionando a lo que ella cuenta. La presencia se sostiene en la precisión de labores y la atención constante de su entorno, evidenciando grupalmente una coordinación que se construye más desde la escucha que desde el diálogo colectivo.

Cuando el personaje interactúa SUPERVISORA, la dinámica cambia. Ya no se trata del trabajador rutinario, sino del infiltrado que está bajo la tensión del secreto. En esta relación, el diálogo se concentra y contiene más: cada palabra y/o gesto se carga de intención. La energía de este momento se sostiene del sigilo y una desconfianza compartida, generando una complicidad, pese a la tensión interna que lleva el personaje. La voz y el cuerpo actúan con cautela, temiendo ser descubiertos.

Finalmente, frente a CUERPO, emerge la dimensión afectiva del personaje. En esta parte, él proyecta una humanidad que contrasta con la frialdad de su entorno laboral. El contacto con el ser inerte activa el gesto de ternura y una voz que se abre a la emoción. Esta relación íntima, revela la fragilidad interior del personaje y su necesidad de mantener un vínculo vivo, incluso en medio de la muerte. La escena, completa el recorrido por las facetas



de SEPULTURERO: trabajador, infiltrado y la persona afectiva; integrando lo individual a la dinámica colectiva.

SONIDISTA: Este personaje presenta dos modalidades de interacción diferenciadas según la identidad que asume en cada situación dramática. En la escena “Círculo de la nueva Eva”, su rol encubierto como trabajador del canal lo sitúa en una posición laboral dentro del grupo, operando desde el profesionalismo, el silencio y la discreción. Su presencia se mantiene al margen de la acción visible, sin alterar la organicidad del dispositivo escénico ni llamar la atención de los demás intérpretes.

En contraste, cuando revela su verdadera identidad de INFILTRADO en la escena “Resolución infiltradxs”, su interacción con el resto de personajes adquiere una actitud más firme, confrontacional y disruptiva. Este cambio no solo transforma su corporalidad y su modo de estar en escena, sino también el ritmo grupal y las tensiones que emergen en el colectivo. A partir de ello, su relación con los otros personajes se diversifica: con sus compañeras infiltradas se establece un vínculo de apoyo mutuo, casi fraternal, que refuerza la sensación de resistencia colectiva; mientras que con las trabajadoras de EvoGen, su presencia genera fricciones y enfrentamientos directos que buscan cuestionar las prácticas de la empresa; y, finalmente, con SAMMY, el trato hacia él se vuelve abiertamente hostil, etiquetándolo como una aberración anormal antinatural.

Así, su participación en la escena pasa de ser un rol funcional a convertirse en un sujeto que influye en la construcción del conflicto. Esta dualidad entre la discreción y la irrupción no define al propio personaje, sino que también contribuye en la forma en que el público comprende la relación entre todos los personajes, con la escena y el mensaje que la obra proyecta.

CONCLUSIÓN

A lo largo de esta investigación se pudo demostrar que la improvisación corporal y vocal constituye una metodología eficaz y productiva para la creación de personajes en la obra *Preciosas Pequeñas Partes*, confirmando la hipótesis planteada. El trabajo práctico que evidenció la improvisación, no sólo facilitó el desarrollo de cuerpos y voces diferentes, sino que también permitió explorar múltiples posibilidades expresivas capaces de proyectar la energía necesaria para la interpretación de los personajes: DOCTOR, SAMMY,



SEPULTURERO y SONIDISTA, interpretados y contruídos por Renato Vásquez y Rafaél López.

El estudio confirma la hipótesis planteada: la improvisación, trabajada desde el impulso físico y su derivación vocal, posibilitó el desarrollo de distintos cuerpos y voces capaces de sostener la energía, la claridad y la precisión necesarias para articular múltiples personajes dentro de una misma puesta en escena. Gracias a este método, fue posible crear y habitar personajes con identidades escénicas definidas, ritmos particulares y modos de estar en el espacio completamente distintos entre sí. Así, la improvisación se consolidó no sólo como una técnica de exploración, sino, como un claro punto de partida de creación que sostuvo y dio coherencia a la multiplicidad de corporalidades y voces que emergieron en la obra.

Por otra parte, cabe mencionar que la metodología y lenguaje propuesto por Juan Pablo Troncoso, otorgaron un marco estético que dialogó directamente con la improvisación, potenciando la creatividad en los intérpretes. En este cruce metodológico, los cuerpos y voces en escena no fueron personajes sin sentido, sino fueron motores expresivos que a medida que avanzaba el proceso, fueron construyendo dramaturgia propia.

Finalmente, lo descubierto abre reflexiones respecto al rol del actor en procesos colaborativos y creativos. La improvisación no solo funcionó como medio para construir personajes, sino también como un dispositivo que favorece la escucha colectiva, adaptación constante y a la aparición nuevos lenguajes escénicos, como la fragmentación corporal y vocal, las cuales modifican radicalmente las dinámicas en la escena. Este hallazgo invita a que pensemos en los futuros procesos creativos donde la improvisación pueda ser concebida no solo como una fase inicial, sino como un motor permanente de construcción escénica, dramaturgia y dinámicas escénicas.

De esta manera, la investigación deja en evidencia que el cuerpo y la voz del intérprete, puestos al servicio de la improvisación, no solo permiten la proyección escénica, sino que abre el camino hacia una práctica actoral más compleja y permeable a nuevas formas de creación escénica.



Universidad
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

REFERENCIAS:

Bustos, S. (2021). *La tradición vocal del Roy Hart Theatre*.

Henríquez, M. S. (2019). *Movimiento consciente y expresividad en el trabajo actoral*.

Troncoso, J.P. (2025). *Comunicación personal*. Sin publicar

Palanca, X. (2017). *Improvisación pedagógica y teatral*

Pantoja, S. (2017). *La voz: manual de ejercicios*.

Pavis, P. (1998). *Diccionario del Teatro*

Ruiz, B. (2008). *El arte del actor en el siglo XX*