



Universidad
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

El silencio como Signo en la puesta en escena de *Co-acción*: las formas de producir significado y sus efectos en la construcción del universo ficcional inquietante que propone Alexandra von Hummel

Santiago Pérez Pellegrini - Paula Rojas Barra - Antonia Romero Ampuero

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



ÍNDICE

RESUMEN	2
PALABRAS CLAVE	2
INTRODUCCIÓN	2
MARCO TEÓRICO	5
DESARROLLO	12
CONCLUSIONES	39
REFERENCIAS	40



RESUMEN

Esta investigación analiza el papel del silencio como signo escénico en la puesta en escena de *Co-acción*, dirigida por Alexandra von Hummel. A partir de la adaptación de la obra *Contracciones* de Mike Bartlett realizada por Ignacio Peralta, la propuesta escénica se caracteriza por el uso del silencio y la pausa como recursos expresivos que generan tensión, ritmo y sentido. El estudio se basa en los aportes teóricos de Anne Ubersfeld, Patrice Pavis, Raimundo Stevenson y Gérard Genette, con el fin de comprender cómo el silencio, en diálogo con los distintos sistemas significantes verbales y no verbales, se integra activamente a la construcción del universo ficcional inquietante que plantea la directora. De este modo, se propone que el silencio no constituye una ausencia, sino una presencia cargada de significado que organiza la acción, potencia la atmósfera escénica y contribuye a la experiencia perceptiva del espectador.

PALABRAS CLAVE

Silencio, Pausas, Construcción de sentido, Signo, Significación, Intradiegético, Extradiegético, Sonido.

INTRODUCCIÓN

Los signos en una obra de teatro se manifiestan de manera diversa y se integran a variados sistemas significantes. Estos pueden ser verbales, como la palabra pronunciada en escena por los personajes; o no verbales, como el vestuario, la escenografía, la iluminación y las diferentes manifestaciones de sonido. El silencio, que se manifiesta en las pausas, puede parecer una instancia de ausencia de signos; sin embargo, en determinadas situaciones este puede contribuir a dar forma a significados diversos.

La obra *Co-acción* dirigida por Alexandra von Hummel a partir de la adaptación que Ignacio Peralta realiza de la obra *Contracciones* de Mike Bartlett (y que, de



manera utilitaria, aparece firmada por Mike Peralta) se estrenó en noviembre de 2025 en el Teatro Finis Terrae. La obra se caracteriza por el despliegue de una acción que usa la pausa para generar tensión, por lo que los silencios se constituyen como integrantes del sonido en los mecanismos de producción de sentido. Es esto lo que busca ser analizado, desde la instancia de creación, en las siguientes páginas.

En esta investigación se plantea que el silencio en la obra *Co-acción* de Alexandra von Hummel se integra a la diversidad de formas de producir significado con la intención de producir variados efectos que se integren al estilo teatral propuesto por von Hummel, caracterizado por la construcción de un universo ficcional inquietante. De esta forma, los silencios contribuyen, en algunos casos, a que los intérpretes logren afectar a los compañeros de escena; en otros, a que se articule una atmósfera tensa e incómoda; y, también, desestabilizar la lógica de funcionamiento del mundo creado por la ficción.

El análisis tiene como objetivo analizar la dimensión de sentido del signo silencio en la puesta en escena de *Co-acción* de Alexandra von Hummel, con el propósito de demostrar que los silencios funcionan como un signo más dentro de la construcción escénica, integrándose a los distintos sistemas significantes de la obra para generar sentido, efectos expresivos y definir el estilo teatral propuesto por la directora.

La metodología que se aplicará para llevar a cabo la investigación se basa en identificar las diversas construcciones de sentido que genera el silencio tanto dentro de la puesta en escena, como en la impresión que *Co-acción* genera en los espectadores. Desde un enfoque cualitativo y analítico-interpretativo, se busca comprender cómo el silencio actúa como signo escénico que construye significado y genera efectos dentro del universo ficcional inquietante propuesto por la directora.

El análisis se desarrolla en tres niveles:

1. Textual y dramático: estudio de los silencios, pausas y elipsis en el texto original y su adaptación.
2. Escénico: observación del silencio como recurso expresivo en la actuación, el ritmo, el espacio y la luz.



3. Perceptivo y simbólico: interpretación del efecto del silencio en la experiencia del espectador y su aporte al estilo teatral de von Hummel.

Esta metodología permitirá reconocer el silencio como una dimensión de sentido transversal a la escena, capaz de articular cuerpo, palabra y atmósfera para expandir las posibilidades expresivas del teatro contemporáneo.

MARCO TEÓRICO

En las siguientes páginas se presentarán las fuentes teóricas que servirán de sustento a esta investigación, con el propósito de comprender cómo en la obra *Coacción* el silencio se constituye en un elemento activo dentro de la estrategia escénica a partir de las ideas de diversos autores; entre ellos, Anne Ubersfeld, Raimundo Stevenson, Gerard Genette y Patrice Pavis. Se analizará cómo el silencio, en relación con los distintos sistemas significantes verbales y no verbales, participa en la construcción de la obra. De esta manera, el marco teórico permitirá establecer las bases conceptuales necesarias para entender la función del silencio como un componente que, lejos de representar la ausencia, se integra a la composición general de la obra, dialogando con el cuerpo, el sonido, el ritmo y el ambiente para dar forma al universo ficcional que propone Alexandra Von Hummel

Los diversos sistemas significantes que participan en la puesta en escena

La puesta en escena teatral constituye un entramado complejo de signos en el que participan elementos verbales y no verbales. Anne Ubersfeld (1989), en su obra *Semiótica Teatral* sostiene que “la representación teatral constituye un conjunto o sistema de signos de naturaleza diversa” (p. 21), es decir, el texto no es el único elemento que participa en la construcción del sentido, pues se trata de una interacción más compleja de múltiples lenguajes escénicos. Esta perspectiva permite comprender el teatro como un espacio donde la palabra convive con lo visual, corporal y sonoro, elementos que juntos generan una experiencia polisémica para el espectador.

El sistema verbal se manifiesta principalmente en los diálogos y en las didascalías. En este sentido, el texto dramático no se reduce a un objeto de lectura ya



que, según la misma Ubersfeld, “el texto de teatro está presente en el interior de la representación bajo forma de voz” (p. 16). La palabra adquiere valor en su materialidad: la entonación, el volumen, el ritmo, las pausas y silencios, forman parte del proceso de significación. Las didascalias, por su parte, cumplen una función pragmática, pues “designan el contexto de la comunicación” (p. 17) y “determinan las condiciones concretas del uso de la palabra” (p. 17). De esta manera tanto lo indicado en el texto como lo dicho participan en la construcción del sentido escénico.

A los sistemas verbales se suman los no verbales, que amplían y complejizan la significación. El cuerpo del actor, por ejemplo, puede ser entendido como un sistema de signos articulado en el que cada gesto, postura o movimiento adquiere un valor comunicativo propio. El espacio escénico también cumple una función decisiva: la disposición de los objetos, la relación entre los actores y el uso del escenario generan sentidos diversos. En palabras de la autora, “todo elemento de la representación se inserta en una serie en la que adquiere su sentido” (p. 22).

Otros sistemas no verbales son la iluminación, el maquillaje, el vestuario y el sonido, quienes intervienen activamente en la construcción del mensaje escénico. La iluminación guía la mirada del espectador, establece atmósferas, genera tensiones y manifiesta temporalidad (en cuanto al paso del tiempo). El vestuario y el maquillaje son signos que remiten al tiempo histórico, al estatus social o a la dimensión simbólica de los personajes. La música y los ruidos finalmente no se quedan atrás: elementos que, además de generar tensiones, establecer atmósferas, mostrar la dimensión simbólica del personaje, etc., tienen la capacidad de generar capas emocionales. Así se completa el entramado semiótico de la escena, pues “todo mensaje teatral exige, para ser decodificado, una multitud de códigos” (p. 23).

Ubersfeld aporta en esta investigación al mostrar la complejidad de la experiencia teatral, pero se destaca la ausencia del silencio dentro de los sistemas significantes, de manera que se vuelve necesario acudir a textos de otros teóricos que permitan reflexionar cómo este recurso puede llegar a participar en la red de signos y convertirse en un elemento semiótico importante dentro de la puesta en escena.



El sonido en la puesta en escena

El estudio del sonido en el teatro ha viajado por diferentes entendimientos del mismo. Lejos de concebirse como un mero aderezo que acompaña la acción, lo sonoro se entiende como un sistema significativo capaz de construir y transformar el sentido de lo representado. Raimundo Stevenson (2022), en su investigación *¿CÓMO SUENA UNA OBRA DE TEATRO? Investigación sobre el sonido escénico de la obra Nosotros*, lo afirma con claridad: “lo que suena en una obra de teatro no es un ornamento de la misma, sino que es un lenguaje con capacidad de construir significados y tramas que dan cuenta de la obra misma” (p. 4). Este planteamiento sitúa al sonido en un lugar estructural, en diálogo directo con otros sistemas escénicos como la iluminación, la corporalidad o la escenografía.

Stevenson define el sonido como: “la materialidad sonora que aparece en el acontecimiento escénico” (p. 3). Entran en la categoría de “materialidad sonora” todas las músicas o ruidos que surjan, las voces o atmósferas que se integren y los silencios que ocurran. El identificar estos elementos permite analizar cómo estos actúan en el teatro y la perspectiva obliga a considerar lo sonoro no solo en su dimensión estética, sino también en su capacidad de afectar a los cuerpos, al espacio y al espectador. El peso que toman todos los tipos de sonoridades es entonces más grande de lo que se piensa, pues son más que simples elementos, son portadores de significado.

Uno de los aspectos más relevantes en torno al sonido es su poder de agencia. Stevenson subraya que este fenómeno “compone, fricciona, construye y emociona una escena. Incluso la puede modificar radicalmente” (p. 4). Así, lo sonoro no se limita a reforzar lo visual o lo textual, sino que puede alterar completamente el modo en que se interpreta una acción. La misma disposición espacial o corporal adquiere significados distintos si se acompaña de un silencio expectante, de un ruido abrupto o de una melodía específica. En este sentido, lo sonoro se constituye en un factor activo de la dramaturgia, y no en un simple soporte.

El autor propone comprender el sonido escénico a partir de tres dimensiones: espacio, música y habla. La primera refiere al espacio sonoro y a la importancia de la escucha en el hecho teatral. Stevenson señala que “el sonido del espacio escénico contribuye a establecer la escucha como eje primordial para hacer suceder lo



escénico y de esa manera comprender la escena como una gran composición musical” (p. 5). El espacio no es neutro, pues la acústica, la reverberación, la direccionalidad del sonido y las condiciones arquitectónicas influyen en la percepción de la obra. El teatro no puede concebirse como un contenedor cerrado de imágenes visuales, ya que lo sonoro siempre excede las fronteras físicas, rebota, se expande y penetra tanto en la platea como en el escenario.

La segunda dimensión es la música, que en el teatro adquiere un valor distinto al de otras artes. Para Stevenson, el diseño sonoro con sus elementos musicales permite “construir una poética sonora con relevancia y agencia dentro de la puesta en escena” (p. 5). Esto significa que la música no cumple únicamente un rol de acompañamiento, sino que introduce ritmos, atmósferas y contrapuntos que reconfiguran la acción. Una misma escena puede adquirir matices irónicos, dramáticos o festivos dependiendo de la inserción musical. De este modo, la música teatral no responde únicamente al texto ni a la narración lineal, sino que se despliega como un campo autónomo que otorga temporalidad, ritmo y densidad emocional a la representación.

La tercera dimensión corresponde al habla, concebida más allá del texto escrito. Stevenson observa que “el habla de los intérpretes contribuye a darle un carácter sonoro al trabajo vocal, que le entrega más capas de lectura a la escena” (p. 5). La voz se reconoce como materialidad sonora en sí misma: posee timbre, volumen, altura, resonancia y textura que influyen en el modo en que se perciben los enunciados. La palabra, al transformarse en un elemento audible, amplía el espectro de significados posibles. Una voz quebrada puede transmitir fragilidad más allá de lo que dice el texto; un susurro puede producir intimidación o tensión; una proyección intensa puede instaurar autoridad o violencia. Esta comprensión del habla como un sonido desplaza la centralidad del texto escrito y abre el campo de la dramaturgia vocal a nuevas posibilidades expresivas.

El poder de lo que puede ser escuchado no se limita a los elementos más evidentes, como la música o la palabra. El silencio, lejos de ser una ausencia, forma parte del sonido, pues posee un carácter activo dentro de la escena. En esta línea, la sonoridad se construye tanto a partir de lo que emerge como de lo que se retira, tal como lo ejemplifica la obra *4'33"* de John Cage, compuesta por cuatro minutos y treinta



y tres segundos de silencio. Más allá de su aparente quietud, la pieza propone que la experiencia sonora no depende exclusivamente de la emisión de sonidos, sino de la disposición a escuchar. En este sentido, el silencio se transforma en un espacio perceptivo donde todo lo que sucede —el movimiento del público, los ruidos del entorno, la respiración contenida— adquiere valor estético. Este ejemplo revela que el silencio comunica más de lo que suele advertirse: no constituye un vacío, sino un espacio de expectación y densidad dramática. La ausencia de sonido destaca la corporalidad, intensifica la atención del espectador y crea atmósferas imposibles de alcanzar por otros medios. De este modo, el silencio se erige como un recurso compositivo que organiza, otorga ritmo y sentido a la representación escénica.

El diálogo del sonido y del silencio con las demás materialidades de la escena da lugar a la construcción de significados que surgen de la relación entre sistemas. Stevenson explica que “las decisiones y construcciones conscientes del sonido escénico [...] aportan a desarrollar nuevas lecturas sobre la escena y las materialidades expuestas en ella” (2022, p. 5). Esto implica que lo sonoro nunca funciona de manera aislada, sino que se entrelaza con la iluminación, la escenografía, el vestuario y la corporalidad de los actores. El resultado es un entramado complejo en el que cada elemento sonoro se resignifica según el contexto en el que aparece, generando multiplicidad de interpretaciones.

En este marco, la escucha se posiciona como una práctica activa que involucra tanto a los intérpretes como al público. Stevenson sostiene que “es posible señalar que los sistemas de sonido cumplen con la función de construir significados de diversas formas” (p. 5), lo que indica que escuchar no es simplemente recibir información acústica, sino participar en la construcción de sentido. El espectador, al estar inmerso en una experiencia sonora que lo rodea y lo atraviesa, interpreta y resignifica lo que oye en diálogo con lo que ve y siente.



Silencio

El silencio ha sido históricamente un elemento complejo de categorizar dentro de la práctica escénica, debido a su carácter paradójico: se presenta como ausencia de sonido, pero al mismo tiempo constituye una presencia perceptible que incide en la experiencia del espectador. Patrice Pavis, en su *Diccionario del teatro*, explica que “el silencio adquiere una mayor importancia en la misma medida en la que su ausencia es infrecuente, por no decir imposible” (1998, p. 420). Desde esta perspectiva, el silencio no puede reducirse a un simple vacío en la enunciación, sino que se reconoce como un recurso activo, cargado de significación, capaz de organizar, tensionar y transformar el acontecimiento teatral.

La consideración del silencio exige reconocer que no existe una sola forma de entenderlo o de aplicarlo en escena. Su estatuto depende del tipo de teatro en el que se sitúe: no opera del mismo modo en un teatro realista que en una puesta contemporánea. En el teatro realista, tal como lo describe Pavis, las pausas y silencios se vinculan a la construcción psicológica del personaje. Se convierten en parte de la búsqueda de naturalidad en la ejecución del diálogo que caracteriza a este modelo escénico. Así, “las pausas contribuyen al establecimiento del ritmo, estructuran, tonifican y animan la enunciación del actor y la puesta en escena” (p. 420). Es en este estilo una estrategia utilizada en función de lograr la verosimilitud que exige el realismo.

Dentro de esta estructura, las pausas responden a motivaciones psicológicas, pudiendo ser rupturas voluntarias o involuntarias que “aumentan la tensión, preparan un efecto o instalan un vacío donde la reflexión y la desilusión puedan hundirse fácilmente” (p. 421). No obstante, este silencio corre el peligro de volverse problemático cuando se enfatiza en exceso y genera una contradicción con el texto: “este tipo de silencio no es por naturaleza problemático: sólo lo es cuando el actor acentúa las pausas, dejando que el espectador adivine un no dicho que rápidamente contamina –o incluso contradice– su texto” (p. 421). En consecuencia, en el realismo, el silencio no adquiere un valor autónomo ni pleno; más bien se entiende como una herramienta secundaria en manos del actor, cuya función es reforzar la ilusión de naturalidad de la escena.



Ahora bien, fuera de los marcos del realismo, el silencio se puede abordar como un signo escénico con mayor independencia. En un teatro que ya no persigue la imitación de la conversación cotidiana, este recurso deja de ser un mero soporte de la psicología para convertirse en un elemento que construye ritmo, atmósfera y tensión dramática. Si en la música el silencio ha sido tradicionalmente considerado un recurso necesario para estructurar la composición, en el teatro contemporáneo cumple una función semejante: no es ausencia de sonido, sino una forma distinta de presencia sonora. Tal como observa Pavis, las artes de la representación han recurrido a la música para llenar los vacíos que la escena genera, pero la reflexión contemporánea permite comprender que el silencio también puede operar como una estrategia equivalente, cargada de sentido, capaz de organizar la percepción del espectador.

En este sentido, el silencio puede ser entendido como un sistema significativo dentro del entramado escénico. No se trata solamente de un intervalo que precede a la palabra o de un accidente en el flujo del diálogo, sino de un dispositivo que activa nuevas capas de significado. Cada pausa puede funcionar como un golpe rítmico, como un espacio de tensión que interrumpe la linealidad del discurso y genera un tiempo para la reflexión, la incomodidad o el descubrimiento. Al igual que la gestualidad o la iluminación, el silencio puede ser manipulado como material expresivo de forma libre e independiente a la dramaturgia.

Bajo esta mirada, el silencio se aproxima al campo musical, donde el valor de una nota se define tanto por su sonido como por los intervalos que lo rodean. De este modo, el silencio teatral ya no se entiende como un vacío que interrumpe la comunicación, es ahora una prolongación en otro registro. En la escena contemporánea, su presencia se percibe como un signo activo, capaz de develar lo no dicho, de instalar tensiones latentes y de confrontar al espectador con aquello que las palabras no alcanzan a expresar. Así, su estatuto cambia radicalmente respecto del realismo: deja de ser una estrategia intuitiva del actor y se convierte en un elemento estructural, pensado y trabajado como parte de la composición global de la puesta en escena.

De esta manera, el silencio se piensa como un acto expresivo en sí mismo. Si, como señala Pavis, el silencio adquiere importancia en la medida en que es raro o imposible de erradicar, entonces cada suspensión del sonido en el teatro se vuelve



un signo cargado de potencia, cuyo efecto depende de la precisión con que se manipule. En lugar de ser ausencia, el silencio se convierte en una presencia que organiza, tensiona y reconfigura la dramaturgia. Este tránsito muestra que en el teatro contemporáneo el silencio se abre como un espacio fértil de experimentación, capaz de expandir los límites de lo escénico y de generar nuevas formas de significación.

Lo intradiegético y lo extradiegético

Antes de proseguir, es necesario aclarar que los conceptos nivel extradiegético y nivel intradiegético provienen de la teoría narratológica y se usan en los estudios literarios para hacer referencia a fenómenos que ocurren en los textos literarios de género narrativo. En esta investigación, en cambio, los conceptos son adaptados a una explicación del funcionamiento de las artes escénicas. Para comprender esta adaptación debemos definirlos según su uso en la teoría literaria y según el uso que, siguiendo a Stevenson, le daremos en esta investigación para explicar el funcionamiento de una puesta en escena.

En su uso en la teoría literaria, Genette ocupa los conceptos nivel intra y extradiegético para referirse a los niveles narrativos, que definen la posición jerárquica del narrador en relación con la historia a la que su relato hace referencia. Estos niveles se manifiestan como parte del fenómeno de la voz, que, según Genette, designa en la articulación de la ficción a “las relaciones entre narración y relato y entre narración e historia” (p. 87). Esta relación se manifiesta de la siguiente forma. El narrador (que es un personaje ficticio que habita el mundo creado por el texto literario de género narrativo) realiza el acto de narrar mediante un relato o diégesis que hace referencia a una historia que, en su mundo, es real, pero que para nosotros los lectores es ficticia. El relato o diégesis que deriva del acto de narrar es la herramienta textual que permite dar forma al mundo en un texto narrativo. La diégesis, por tanto, articula, al interior del mundo ficticio, niveles de narración. Al nivel que está fuera de la diégesis construida por el narrador (donde ocurre la acción de narrar por parte del narrador) se le denomina nivel extradiegético. Al nivel que está al interior de la diégesis construida por el narrador (donde ocurren los hechos referidos por su relato) se le denomina nivel intradiegético. El narrador, cuando no participa de los hechos narrados (narrador



heterodiegético), solo habita el nivel extradiegético; pero cuando participa de los hechos que narra (narrador homodiegético), habita el nivel extradiegético como narrador y el nivel intradiegético como personaje de su propio relato. El asunto puede ser más complejo, porque un narrador puede construir un relato en el que otro personaje formule un relato. Por tanto, ese segundo narrador (conocido como narrador en segundo grado) que habita el nivel intradiegético construye una nueva diégesis dentro de la primera diégesis, que da forma a un tercer nivel denominado metadiegético. De esta forma, “todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato” (p. 284).

El uso que estos conceptos adquieren al referirnos a las artes escénicas se sostienen en la comprensión del adentro y el afuera que articula la teoría narratológica. Pero, en lugar de hacer referencia al adentro y afuera del relato (ambos dentro de la ficción) hacen referencia al adentro y afuera de la ficción. En las artes escénicas, lo extradiegético corresponderá a los fenómenos de la estructura externa (la obra), mientras que lo intradiegético corresponderá a los fenómenos de la estructura interna (el mundo). Por tanto, los fenómenos que ocurren en el nivel extradiegético buscan producir un efecto en los espectadores, mientras que los que ocurren en el nivel intradiegético están dirigidos a incidir a los personajes ante la percepción de los espectadores.

ANÁLISIS

El análisis del teatro contemporáneo exige una atención profunda a sus códigos de comunicación, que nos invita a mirar más allá de la palabra escrita o enunciada. En este contexto, la pausa y la ausencia sonora no deben considerarse simples vacíos; por el contrario, funcionan como lenguajes cargados de una potencia expresiva singular. La obra *Co-acción* de Alexandra von Hummel, presentada en el Teatro Finis Terrae, sitúa al silencio en el núcleo de su estrategia escénica, configurándolo como un sistema signifiante activo que se integra orgánicamente al entramado total de la obra. Esta decisión escénica evidencia que el silencio no es un adorno ni un accidente; es una fuerza compositiva orientada a un propósito claro: construir un universo



ficcional inquietante, caracterizado por la tensión y la desorientación, elementos esenciales para sostener y potenciar el discurso dramático. En este marco, la pausa se revela como un dispositivo que desestabiliza la lógica del mundo escénico, afectando tanto a los intérpretes como al público, quien se ve sumergido en una atmósfera cargada de incomodidad y expectativa.

El sentido profundo de *Co-acción* se articula en el ámbito de la crítica social, situando su discurso en un diálogo incisivo con las experiencias contemporáneas de explotación y control sistémico. La obra no escenifica un drama doméstico o individual, sino que se convierte en un espejo de las patologías institucionales, condensando en el espacio de la oficina una denuncia frontal de los abusos laborales que, aunque frecuentes, rara vez se verbalizan en la esfera pública. La elección de este marco temático es deliberada, buscando interpelar al espectador no como observador pasivo, sino como posible testigo o víctima de estas dinámicas, haciendo que la tensión escénica resuene con el malestar cotidiano de la precariedad y el miedo a la sanción o el despido. La oficina, tradicionalmente concebida como un bastión de eficiencia y racionalidad, es subvertida en el montaje para transformarse en un escenario de confinamiento psicológico y violencia silenciosa, donde las reglas de la interacción están dictadas por una lógica opresiva y deshumanizadora.

La estructura dramática de la obra se cimienta en la relación de poder que define a sus personajes centrales: la Gerenta y Emma. Estas figuras trascienden la mera individualidad para encarnar arquetipos de la jerarquía corporativa. La Gerenta representa la opresión sistémica o la figura del poder delegado, cuya frialdad y control no necesitan de la agresividad explícita, sino de la manipulación de la atmósfera y el lenguaje. Emma, por su parte, encarna la vulnerabilidad individual y la impotencia inherente a quien depende del sistema para su subsistencia. El conflicto no surge de un enfrentamiento abierto, sino de la sutil, constante e insidiosa erosión de la dignidad. Al asistir a esta puesta en escena, el espectador no presencia un relato de buenos y malos, sino una reproducción estructural del abuso donde la tensión no es un mero aderezo dramático, sino el motor fundamental que impulsa cada acción y cada pausa.

En este contexto de opresión, la obra se enfoca en hacer palpable una atmósfera casi irrespirable, un componente que se logra a través de la manipulación de todos los elementos escénicos, incluido el silencio. La puesta en escena se



convierte en el espejo del mutismo y la presión que caracterizan los ambientes laborales tóxicos, donde la comunicación se vuelve cautelosa y el miedo inhibe la expresión genuina. La tensión que emana de la escena es una manifestación directa de la ansiedad que genera la subordinación. No hay necesidad de gritos o confrontaciones directas; la hostilidad se siente en la quietud calculada, en la espera incómoda de una palabra o un gesto. Esta atmósfera se humaniza profundamente porque se conecta con la experiencia de la impotencia y la parálisis que sufre el individuo al percibir que su voz no tiene peso ni valor dentro de la estructura de poder.

La elección temática de la obra, al centrarse en la denuncia del abuso, busca deliberadamente interpelar la experiencia humana del espectador. La obra es un dispositivo para la reflexión sobre la dignidad en el trabajo. La tensión que genera es el correlato emocional de la sensación de que las palabras se ahogan entre el miedo y la certeza fatalista de que no serán escuchadas, o peor aún, que serán usadas en contra del individuo. Esta frustración comunicativa, este saber que la verdad es peligrosa, es el núcleo de la denuncia que articula *Co-acción*. La obra le da forma al vacío emocional que deja la opresión, ese lugar donde la voz se rompe antes de salir.

Es en este ámbito temático y emocional donde el silencio adquiere su máxima significación. En la obra de Von Hummel, la ausencia de sonido se transforma en el sonido de la garganta apretada y la sumisión forzada. El silencio no es un accidente o un error de "timing", sino el signo semiótico de la impotencia y la renuncia. Al no pronunciarse la palabra, el peso de lo no-dicho recae sobre el cuerpo del actor y la conciencia del espectador. El silencio se vuelve el eco de la coerción, una evidencia de que el poder ha logrado no solo dictar las acciones, sino también censurar la voz interior. *Co-acción* utiliza esta pausa forzada para convertir el escenario en un espacio de escucha sensible a la violencia sutil, transformando la inacción sonora en la manifestación más elocuente de la opresión laboral.

Recordando que en este análisis se le reconoce al silencio como un sonido más, ahora comprender su función exige desplazar la mirada de la concepción tradicional que concibe el teatro como un arte puramente textual. Como plantea Stevenson (2022), "el sonido del espacio escénico contribuye a establecer la escucha como eje primordial para hacer suceder lo escénico y de esa manera comprender la



escena como una gran composición musical [...], en la que los cuerpos y la escena se sitúan y modifican a partir de la agencia del sonido sobre ellos” (p. 5).

Desde esta óptica (y recordando que en este análisis se reconoce el silencio como un sonido más), el silencio deja de ser ausencia para convertirse en presencia perceptible, un “color” o forma particular de sonoridad que comunica la potencialidad de lo no dicho, la amenaza o el temor que bloquea la enunciación. Mientras la palabra expresa explícitamente, el silencio transmite lo que podría decirse, orienta la atención y organiza el ritmo de la puesta en escena. Esta concepción se distancia del realismo, donde las pausas reforzaban la verosimilitud psicológica del actor, para situarse en el teatro contemporáneo, en el que el silencio se constituye en un recurso compositivo medido y pautado. Obliga a una escucha activa y a una sensibilidad centrada en el cuerpo, el gesto y la respiración del intérprete, llenando el vacío sonoro con la densidad de la interpretación y la experiencia humana.

Es necesario, para comenzar a analizar el objeto de estudio, primero conocer el origen de la obra que se llevó a escena (*Contracciones* de Mike Bartlett). El texto original tiene la particularidad de marcar indicaciones para su interpretación. Señala de manera concreta cuándo se debe interrumpir un texto, quedar en silencio y cuánto tiempo transcurre entre textos. Bartlett plasma estas indicaciones al inicio del texto de la siguiente forma:

(/) indica el punto en que se inicia el parlamento siguiente.

(-) indica que el parlamento siguiente se interrumpe.

(...) al final de un parlamento indica que queda sin terminarse. Cuando aparece sólo, indica una presión, una expectación o deseo de hablar.

Un parlamento sin diálogo escrito indica que el personaje permanece en silencio a propósito.

Los espacios en blanco entre textos en el diálogo indican que el tiempo sigue transcurriendo mientras hay levemente menos acción por un momento.

Todo cambio de escena debe ser lo más breve y preciso posible. (Bartlett, 2008, p.2)

Estas indicaciones generan un lenguaje visual en lo que se lee y afectan directamente la manera de entender la situación dramática: La disposición visual del texto en la página, marcada por pausas abruptas, fragmentaciones y silencios



inscritos gráficamente, revela una forma de comunicación donde la palabra y su ausencia dialogan constantemente. Así, la estructura y propuesta escénica que construyó Bartlett constituyen la base fundamental que dio origen a la dramaturgia de Peralta. *Co-acción* no contiene indicaciones que pauteen la construcción actoral, pero ese recurso es la matriz que hizo que el dramaturgo chileno llegara al resultado final. La consecuencia: un nuevo texto que reelabora y amplía dichas estrategias, trasladándose al plano escénico y performativo. En la puesta en escena el silencio adquiere una presencia dinámica: aparece y desaparece como un elemento que no solo interrumpe el flujo verbal, sino que lo resignifica. De este modo, los momentos de pausa, suspensión o contención sonora se convierten en espacios expresivos que permiten observar cómo los personajes se enfrentan al límite del lenguaje, cómo el silencio tensiona las relaciones y cómo, finalmente, se transforma en una herramienta dramática que articula la intensidad emocional de la obra.

A partir de esta concepción del silencio y de la denuncia del abuso laboral, se plantea una pregunta central: ¿Cómo contribuye el silencio a producir significado dentro del discurso de la obra? La respuesta se articula a partir de dos dimensiones, cada una con un impacto específico en la experiencia dramática. La primera corresponde a lo intradiegético, que se refiere a todo lo que habita dentro de la lógica de la ficción; este análisis se enfocará principalmente en los personajes, cómo se ven afectados por los silencios y lo que los lleva a no dar respuesta. La segunda dimensión corresponde a los silencios extradiegéticos, que tienen que ver con todo aquello que se manifiesta fuera de la ficción; aquí se consideran las reacciones del espectador, la forma en la que los silencios guían la percepción y altera la sensación de temporalidad del público.

La dimensión intradiegética: el silencio como portador de significado en la realidad de los personajes

El silencio intradiegético se manifiesta como una interrupción en el flujo verbal dentro del universo ficcional. Patrice Pavis en su *Diccionario del teatro* (1998) mira el silencio desde el lenguaje teatral realista, donde identifica que las pausas “pueden ser rupturas voluntarias o involuntarias para aumentar la tensión, preparar un efecto o instalar un



vacío donde la reflexión y la desilusión puedan hundirse fácilmente” (p. 421), todo esto apuntando a una interpretación motivada por la psicología del personaje. No obstante, Von Hummel desplaza esta función naturalista para radicalizarla: la pausa ya no solo refleja la vida mental del sujeto, va más allá al revelar el mecanismo social de coerción que impide la palabra.

Comprender la función que ejerce el objeto de estudio en *Co-acción* requiere un entendimiento de los roles que aparecen en escena. Técnicamente existen dos personajes: El primero es Emma, una trabajadora que es citada a reuniones en la oficina de su jefa, la Gerente de la empresa en la que ambas trabajan. Sin embargo, en la puesta en escena estas figuras se vuelven un poco difusas: entre los 6 actores toman el rol de una y de la otra, cambiando de ser en un inicio Gerente para después convertirse en Emma. En momentos hay más de una trabajadora o jefa en el escenario, lo que provoca que los personajes se vuelvan difusos y aparezcan tan solo roles: el opresor y el oprimido. Más adelante en la obra aparecen 2 personajes más que quiebran el lenguaje cuadrado de la oficina: un locutor de radio y una Abogada. Será relevante para el análisis tan solo el rol de la abogada, que entrará a poner en duda quién realmente tiene el poder y a demostrar que finalmente todos estamos insertados en una maquinaria en la que, extrañamente, todos y nadie tienen el poder.

En este contexto de denuncia al abuso laboral, los silencios operan desde las dinámicas de poder blando que se ejercen en la obra. Las pausas no son neutras; funcionan como un peso tangible de la jerarquía que genera, entre los roles que habitan dentro del universo ficcional, una serie de reacciones que denotan significado de lo que le está sucediendo a cada uno. En el proceso de creación de la puesta en escena se comenzó a distinguir diversos tipos de silencios, diferenciados por su función expresiva y estructural. Algunos revelan la tensión interna de los personajes, otros marcan jerarquías o interrumpen el flujo de la acción y generan un ritmo que sostiene la atención del espectador entre otros. En las siguientes páginas se procederá a analizar estas pausas sonoras, junto con su objetivo a la hora de significar, acompañado de ejemplos que logran demostrar el mismo.



Genera tensión e intensidad en la acción de los personajes

Aquí, las pausas no cumplen la única función de detener la acción de los personajes: un silencio prolongado entre los diálogos de la Gerente y Emma crean un vacío cargado de significado en el que algo parece estar a punto de revelarse, pero permanece contenido. El ejemplo que se usará se ubica casi al final de la obra: En este punto el lenguaje cordial que sostiene la Gerente ya no se entiende como tal, pues las reuniones anteriores generan que perciba puramente violento, a pesar de ella no perder su gentil postura.

La escena 16 titulada *Steven muere. Funeral. Solicitud cuerpo.*, muestra a Emma (interpretada por Paula Rojas) volviendo a la empresa después de la muerte de su hijo, Steven. Al principio, la Gerente (interpretada por Santiago Pérez) la recibe con aparente cortesía: le da el pésame, le pregunta por el funeral e intenta mantener una conversación en su superficie, amable. Sin embargo, esa amabilidad pronto se transforma en algo incómodo. El rol que interpreta Santiago revela que quiere traer de vuelta a Darren, el padre del niño, pero para hacerlo la compañía necesita pruebas de que efectivamente ya no existe el “lazo” personal que había entre los padres: Steven. Esa lógica corporativa invade directamente el espacio íntimo de Emma y la conversación pasa del apoyo al control.

La tensión llega a su punto más álgido cuando la Gerente solicita el cuerpo del pequeño muerto para comprobar su deceso. La petición marca el momento más fuerte y perturbador de la escena y lo que era un diálogo formal es ahora una exigencia absurda y cruel. Emma queda completamente descolocada, entre cada texto que ella dice para asegurarse de que escuchó correctamente, la jefa, por motivos que no tienen que ver con la escena en sí, no contesta. Los vacíos que se generan aumentan la tensión en la existencia de la subordinada producen silencios densos con una angustia latente. El ejemplo es:

EMMA: Pero ya le dije. Mi hijo está muerto.

GERENTE: Eso es lo que tú dices. El problema es que sólo sabemos eso porque tú lo dices, y eso no es suficiente para nuestros abogados.

EMMA: Bueno, traigo el certificado de defunción mañana.



GERENTE: Muchas gracias Emma, eso es muy amable de tu parte. Pero me temo que legalmente- ya que tenemos que tener una política internacional consistente y en algunos países los certificados de defunción son menos confiables que en otros- me temo que legalmente eso no es suficiente. Realmente necesitamos el cuerpo.

EMMA: ¿El cuerpo?

GERENTE: Sí

EMMA: ¿El cuerpo?

GERENTE: Sí. Para que los científicos puedan chequear que es el niño correcto. Todo esto no es más que un requerimiento legal en realidad. Estoy segura de que lo puedes entender.

[...]

EMMA: Lo enterré.

Nadie responde.

EMMA: Está en la tierra ahora.

Nadie responde.

EMMA: ¿Quiere que lo desentierre?

Nadie responde.

EMMA: ¿Quiere que lo desentierre? (p. 37)

Emma claramente no puede entender lo que escucha y lo único que logra decir, una y otra vez, es “¿Quiere que lo desentierre?”. La repetición muestra su desconcierto y su dolor, pero son los silencios los que le dan el tono denso a la escena. La intensidad en esta no viene de la acción física, viene del contraste entre el lenguaje frío y calculador de la Gerente y la reacción de shock de Emma. Mientras la superior habla como si se tratara de un trámite cualquiera, la trabajadora se quiebra ante la imposibilidad de responder con lógica a un pedido tan inhumano. Así, los silencios que aparecen entre las frases acrecientan la angustia: lo que no se dice pesa más que lo que se dice.

Con todo esto en juego, este fragmento muestra cómo el poder institucional puede invadir la vida privada y despojar de humanidad a los individuos. La frase “realmente necesitamos el cuerpo”, y los silencios que la siguen, se convierten en el



símbolo de esa violencia burocrática que reduce el dolor a una cuestión protocolar. En ese contraste —entre el duelo íntimo y la indiferencia administrativa— la escena alcanza su punto máximo de tensión e intensidad.

Presión para hablar

Otra lectura que aparece al analizar el silencio tiene que ver con generar una presión para responder. La tensión que se respira a lo largo de toda la puesta en escena traslada su significado en el momento que la atmósfera es tan densa, que se entiende que la Gerente está obligando a Emma a llenar el vacío que la anterior dejó. Esto expone a la trabajadora a enunciar forzosamente una respuesta arriesgada y prematura, mientras que el otro rol no necesita alzar la voz: basta una pausa calculada para imponer control y vulnerabilidad de forma simultánea.

En la siguiente escena existen 3 personas jugando el rol de la Gerente (Panchi, Francisca Celis; Paula Rojas y Antonia Romero) y 2 en el rol de Emma (Loon, Santiago Pérez y Rebe, Rebeca Padilla). El fragmento se titula como *La paja. ¿Cuánto va a durar la relación?* y el primer momento de ruptura en la reunión ocurre aquí.

REBE: Bueno, ahora estamos teniendo una relación tanto romántica...

LOON: ...como sexual.

PAULA: Ya veo.

LOON: ¿Está todo bien entonces?

REBE: ¿Ahora que se lo conté?.

PANCHI: ¿Qué te pareció el sexo?

REBE: ¿Perdón?

PANCHI: El sexo.

ANTONIA: ¿Cómo lo describirías?

ANTONIA: ¿Fue bueno?

LOON: ¿Tengo que contarle?

ANTONIA: Es importante que sepamos qué tipo de relación están teniendo. (p. 19, 20)



La conversación en un inicio, al igual que en todas las escenas, se desarrolla como un interrogatorio formal en el que se solicita detallar cómo comenzó el vínculo amoroso con su compañero de trabajo, cuál es su naturaleza y cuánto tiempo lleva sucediendo. Un asunto íntimo es ahora un trámite administrativo donde la burbuja personal explota para exponerse al control institucional. Sin embargo, la pregunta “¿Qué te pareció el sexo?”, es donde esa delgada línea que mantiene las reuniones dentro de lo éticamente correcto se quebraja, fisura la realidad de Emma y afecta el ritmo con el que responde.

Después de este momento las preguntas se hacen cada vez más invasivas, interfiriendo directamente en los asuntos personales de la trabajadora. Los superiores comienzan a exigir información explícita sobre su vida sexual y la presión se intensifica para Emma a medida que la conversación expone lo íntimo como objeto de evaluación laboral. Durante estas preguntas es que ocurre una seguidilla de silencios entre la formulación de cada pregunta y las respuestas que deben entregar Santiago y Rebeca, La escena, textualmente, transcurre de la siguiente forma (respecto a la pregunta sobre qué le pareció el sexo):

LOON: ¿Pero no es obligación contarle?

PANCHI: No.

ANTONIA: Pero si no tenemos los hechos tendremos que basarnos en estimaciones.

PAULA: Suposiciones.

ANTONIA: ¿Prefieres que haga suposiciones?

LOON: Estuvo...

REBE: Estuvo bueno.

PAULA: Ya.

ANTONIA: Darren dijo “excelente”. /// ¿Podemos convenir en, digamos, “muy bueno”?

LOON Y REBE: Ya.

PANCHI: ¿Y cuántas veces han tenido sexo esta semana?

REBE Y LOON: Cuatro.

ANTONIA: Es que Darren dijo cinco.



Pequeña pausa

REBE: Debe estar contando otra cosa.

PANCHI: ¿Qué?

REBE: Otra cosa que hicimos.

ENTRA FADE IN MÚSICA "SINTE"

PANCHI: ¿Qué?

Pequeña pausa

REBE: Le corrí la paja.

ANTONIA: Bien. (p. 20)

A pesar de haber solo dos pausas marcadas en el texto, a la hora de escenificar el momento, aparecen pausas dirigidas intencionalmente por von Hummel después de cada pregunta, tal como se mencionó anteriormente. Aquí, el tono burocrático, casi mecánico, transforma la experiencia afectiva que tiene Emma fuera de la oficina en un conjunto de datos funcionales que acrecientan la brecha entre los niveles de jerarquía.

En este contexto se hace evidente la presión para hablar. Los personajes deben responder con cautela sin poder rehusarse a responder, pues pareciera que cada movimiento extra puede llegar a ser usado en su contra. Cada pregunta nueva es más insistente que la anterior y el silencio evidencia la incomodidad creciente de la subordinada. Ella busca desesperadamente llenar los vacíos que generan las Gerentes con las palabras correctas, a pesar de que pareciera que ninguna realmente lo es. Se refuerza así su poder sobre los cuerpos y las voces de quienes están siendo interrogados. Las expresiones pausadas, las vacilaciones y las respuestas repetidas muestran cómo hablar deja de ser un acto libre para transformarse en una obligación impuesta por la autoridad.

El silencio, por tanto, aparece negado dentro de una dinámica de control que exige transparencia absoluta. Callar equivale a resistir, pero esa resistencia se ve constantemente neutralizada por la insistencia del poder. Al final, aunque todo haya sido dicho, la palabra no produce liberación ni reconocimiento, sino una confirmación de la subordinación. La escena muestra cómo el lenguaje no significa solo, y que es el conjunto de este con las pausas que no hay una libertad de expresión real. Desde



el rol de la Gerente, el conjunto se vuelve un instrumento de vigilancia y dominio que anula la posibilidad de espontaneidad, reduciendo la vivencia personal a meros datos funcionales al orden jerárquico.

Indica que un personaje está pensando

Psicológicamente, el silencio intradiegético también actúa de manera compleja en varios niveles, tal como se ha visto hasta ahora. En este apartado se ahondará desde otra de sus funciones expresivas: cuando indica que un personaje está pensando. En la siguiente escena, Maximiliano Barcazó se encuentra en su oficina, inmerso en su rol de gerente, cuando irrumpe un personaje completamente desconocido. Panchi entra, encarnando a una abogada; una figura que parece sacada de una realidad distinta, ajena por completo al mundo de su jefe o de Emma. Desde el primer instante, la atmósfera se siente cargada y extraña. Maxi la saluda confuso, creyendo ver a Emma, y esa confusión inicial siembra una palpable tensión en el ambiente. Panchi, ignorando la confusión de Maxi, empieza a interrogarlo con preguntas que rozan lo absurdo: quién es él, qué hace en ese lugar y cuál es su propósito. Poco a poco, la charla se transforma en algo inquietante, la jerarquía que la Gerente ha sostenido a lo largo de toda la obra se rompe y ahora la Abogada parece tener el poder máximo frente a la situación. Ella planta la duda en el personaje de Maximiliano sobre su trabajo, su poder y más grave aún, su propia existencia. La escena se desarrolla en un tono que mezcla lo burocrático con lo surreal, y la tensión crece a medida que Maxi intenta comprender lo que está ocurriendo.

El momento de *Escena derechos de autor* juega con hacer entender que todo lo que ha pasado en esa oficina no puede existir y, por defecto, genera una ruptura ontológica en el marco de realidad de la Gerente. La Abogada bombardea de preguntas al otro rol, replicando el mismo patrón de interrogatorio que Maxi ejercía antes sobre Emma, un ejemplo de uno de esos momentos es el siguiente:

PANCHI: Claro (ríe). ¿Diría entonces usted que este escritorio es un escritorio común y corriente?

MAXI: Sí. Creo que sí. Tanto como cualquier otro.



PANCHI: Ya. ¿Y usted alguna vez ha visto otro escritorio?

MAXI: ¿Perdón?

PANCHI: Que si no ha visto alguna vez otro escritorio. Uno que no sea este. Uno diferente. Cualquiera. ¿Más chico? ¿Más grande que este? No sé ¿Otro color quizá?

MAXI:

PANCHI: ¿No?

MAXI:

PANCHI: Voy a asumir que no

MAXI: No (p. 31)

Los silencios en este lugar están marcados de forma visual con un espacio en blanco luego de la indicación de que Maxi debería hablar. Las extrañas preguntas que enuncia la Abogada rompen la realidad de la jefa y su ausencia de respuestas hacen visible la acción de pensar, el procesamiento de la información y la búsqueda de un sentido lógico a lo absurdo. La verdad es que, no tiene una respuesta lógica: es por eso que las pausas no son vacíos, son instancias que permiten una reflexión en la que el personaje pueda entender su propio lugar dentro de un sistema que ya no reconoce.

La tensión de la escena no nace del conflicto físico, sino del choque entre el pensamiento del personaje y la violencia conceptual del discurso que la enfrenta. La Gerenta se vuelve impotente ante esto y los protocolos que antes la sostenían ahora la aplastan. Pensar parece ya no tener sentido, pues se le está negando como un sujeto con la libertad de aquello mismo: pensar. Su jerarquía se desmorona por completo y el tono de la escena tiñe la atmósfera de una desesperación existencialista. Este silencio exhibe el malestar, hace audible una hostilidad que en la acción de la palabra no suena y transforma la densidad opresiva del entorno laboral en un fenómeno perceptible.



Muestra que un personaje no sabe qué decir

Es recurrente en la obra que el silencio indique que un personaje no sabe qué responder debido a la naturaleza asimétrica de la relación entre la Gerente y Emma. Ya sea desde el miedo, la incertidumbre o el peso de la opresión, la trabajadora deja pausas breves antes de contestar a su superior. Estas interrupciones se presentan desde el inicio y, en la segunda reunión, adquieren una presencia audible.

La Gerenta (representada por Antonia, Panchi y Paula) conoce la relación romántico-sexual que Emma (interpretada por Rebeca) está iniciando, incluso antes que ella misma, pero nunca lo enuncia de manera directa. Su estrategia discursiva consiste en formular preguntas que conduzcan a la subordinada hacia la respuesta que necesita oír. En la escena Definición de romántico y pregunta por Darren, se le solicita a Emma leer en voz alta la definición de “romántico”, ejercicio que funciona como un modo de exponerla verbalmente. En este juego de interrogaciones, la trabajadora comienza a entender que debe decir aquello que se espera de ella. El momento en que esta incomodidad se vuelve más evidente ocurre en el siguiente fragmento:

ANTONIA: Si pusieras tu mano sobre mi brazo. ¿Sería romántico eso?

REBE: ¿Sí?

PANCHI: No. Estaría fuera de contexto.

ANTONIA: Porque puedes poner tu mano sobre cualquiera por una serie de razones.

PANCHI: Eso no es definitivamente romántico.

ANTONIA: Eso no es avanzar una relación hacia el amor. ¿Pero si estuviéramos afuera en la oficina con todos los demás, y yo te preguntara si quieres un café de la máquina?

REBE: ¿Hay más gente en la oficina?

ANTONIA: Sí. Mucha.

PANCHI: Todos los demás.

REBE: ¿Pero usted sólo me pregunta a mí si quiero un café?

ANTONIA: Sí.



REBE: De acuerdo a su definición, eso es romántico, sí.

ANTONIA: Correcto. (p. 7)

Las pausas escénicas antes de cada respuesta de Rebeca revelan su inseguridad y desconcierto. Su silencio, acompañado por gestos vacilantes, evidencia que el personaje no logra apropiarse del lenguaje ni del sentido de lo que dice. Su desconocimiento de la definición institucional de “romántico” muestra la pérdida de control sobre su palabra y la imposición de un código ajeno.

El diálogo convierte el lenguaje en un instrumento de poder. Los superiores manejan la conversación imponiendo una definición técnica del término, anulando la subjetividad de la empleada. La jerarquía se manifiesta en la estructura del intercambio: preguntas que no admiten el silencio ni la evasión, forzando a Emma a responder incluso cuando no comprende del todo lo que se le exige. En ese punto, su tartamudeo y sus silencios se transforman en signos de vulnerabilidad ante un discurso que no puede cuestionar.

La confusión se intensifica con la insistencia de las preguntas, que parecen buscar más la reafirmación de la autoridad que una respuesta genuina. Emma intenta justificar sus acciones y afirmar su inocencia, pero lo hace desde la inseguridad: “No. No estoy diciendo que no salimos a comer, digo que no sé por qué le conté que salimos a comer” (p. 8). Esta respuesta circular resume su desconcierto: la imposibilidad de hablar con claridad dentro de un sistema que la priva de su voz propia. En esta escena, el silencio y la vacilación no son ausencia de palabra, sino síntomas de una presión institucional que convierte el habla en un espacio de control y vigilancia, contribuyendo a la atmósfera inquietante del universo ficcional.

Indica incomodidad

En esta escena, Emma vuelve a enfrentarse a los gerentes de la empresa, quienes nuevamente la sitúan en una posición de vulnerabilidad. Sin embargo, a diferencia de las reuniones anteriores, esta conversación gira en torno a su relación amorosa y sexual con Darren. Lo que comienza con un tono formal y aparentemente rutinario pronto se transforma en un interrogatorio invasivo. Las preguntas que formulan los



superiores traspasan los límites de lo laboral, situando a Emma en un terreno incómodo donde su intimidad se vuelve objeto de observación institucional. La atmósfera de control y vergüenza se construye progresivamente, a través de la frialdad con que los superiores abordan un tema tan personal.

Este fragmento —que retomamos por segunda vez en el análisis, precisamente porque condensa con fuerza los mecanismos de poder que atraviesan la obra— ilustra con claridad esa incomodidad:

PANCHI: ¿Qué te pareció el sexo?

REBE: ¿Perdón?

PANCHI: El sexo.

ANTONIA: ¿Cómo lo describirías? ¿Fue bueno?

LOON: ¿Tengo que contarle?

ANTONIA: Es importante que sepamos qué tipo de relación están teniendo.

PAULA: Una relación amorosa con poco o nada de sexo crea una dinámica de oficina completamente diferente a tener compañeros de trabajo en una relación que tienen una vida sexual gratificante y regular.

ANTONIA: Así que es importante para nosotros saber cómo estuvo.

LOON: ¿Pero no es obligación contarle?

PANCHI: No.

ANTONIA: Pero si no tenemos los hechos tendremos que basarnos en estimaciones.

PAULA: Suposiciones.

ANTONIA: ¿Prefieres que haga suposiciones?

LOON: Estuvo...

REBE: Estuvo bueno.

PAULA: Ya.

PANCHI: Darren dijo “excelente”. ///

ANTONIA: ¿Podemos convenir en, digamos, “muy bueno”?

LOON Y REBE: Ya.

PANCHI: ¿Y cuántas veces han tenido sexo esta semana?

MÚSICA → *Fade in “SINTE”*



(silencio)

REBE Y LOON: Cuatro.

ANTONIA: Es que Darren dijo cinco.

Pequeña pausa

REBE: Debe estar contando otra cosa.

PANCHI: ¿Qué?

REBE: Otra cosa que hicimos.

PANCHI: ¿Qué?

Pequeña pausa

REBE: Le corrí la paja.

ANTONIA: Bien. No creo que eso cuente. Voy a anotar cuatro, pero menciónaselo tú también, que tu dirías que cuatro... no cinco.

REBE: Ya.

LOON: ¿Me puedo ir ahora?

PANCHI: ¿Lo amas?

REBE: ¿Qué?

PANCHI: ¿Que si lo amas?

REBE: No todavía.

PAULA: Bien.

ANTONIA: Él también dijo que no. ///

PAULA: ¿Y cuánto tiempo crees que dure esto?

REBE: ¿Qué dijo él?

ANTONIA: Preferiría que me dieras una respuesta honesta. Nos ayuda a tener una imagen verdadera.

LOON: No sé.

REBE: ¿Un año?

PANCHI: Él dijo que unas cuantas semanas.////

LOON: Ah.

ANTONIA: ¿Dividimos la diferencia y lo dejamos en seis meses?

REBE: Bueno.

ANTONIA: ¿Lo que lo haría durar hasta mediados de octubre?

REBE: Puede que no dure tanto.



ANTONIA: Sólo mantenme informada.

LOON: Bueno.

PAULA: Le voy a decir a Darren que hasta octubre, ¿ya?

PANCHI: Bien. (p. 19-21)

Las pausas escénicas, los silencios y las respuestas entrecortadas de Emma revelan un profundo malestar interior. Su tono vacilante y las breves interrupciones antes de responder —“¿Perdón?”, “¿Tengo que contarle?”— hacen visible su desconcierto ante una conversación que transgrede los límites de lo laboral. El silencio opera aquí como un signo de incomodidad, pero también como un intento de resistencia frente a la invasión de su intimidad. A medida que el diálogo avanza, la tensión se sostiene precisamente por esa distancia entre el tono institucional de los superiores y la vulnerabilidad emocional de Emma.

El punto más incómodo se alcanza cuando, intentando justificar una diferencia en las versiones, Emma admite que le “corrió la paja” a Darren. La naturalidad con que los gerentes registran esta información revela el nivel de deshumanización que domina la escena. El lenguaje burocrático transforma el cuerpo y la experiencia personal en datos medibles, borrando cualquier rastro de intimidad. La frialdad con que los superiores manejan la conversación contrasta con la vergüenza del personaje, intensificando la sensación de exposición.

De este modo, la escena convierte el lenguaje en un dispositivo de control. Lo íntimo se vuelve materia administrativa y el silencio, lejos de representar una simple pausa, adquiere valor expresivo: es el espacio donde se condensan el miedo, la impotencia y la pérdida de autonomía. Así, esta segunda lectura de la misma escena permite reforzar una idea central en la obra: el modo en que el discurso institucional invade todos los ámbitos de la experiencia humana, borrando las fronteras entre lo privado y lo laboral.



La dimensión extradiegética: el silencio como productor de significado en la percepción de los espectadores

En contraste a la dimensión intradiegética, el silencio extradiegético cumple una función estructural y compositiva que actúa en la arquitectura formal de la escena, generando ritmo y continuidad dramática. La suspensión sonora permite que cada gesto o emoción de los personajes adquiera su peso semiótico pleno: un desprecio de la Gerenta o una lágrima contenida de Emma se magnifica gracias a la retirada de la palabra. La percepción del tiempo se dilata, obligando al espectador a habitar la incomodidad y a no evadir la intensidad del momento. Esta función rítmica se entrelaza con la tensión: el silencio extradiegético, al no depender de la motivación inmediata de los personajes, se percibe como fuerza externa que mantiene al público en alerta sostenida. Las pausas prolongadas, ajenas a la convención realista, desarticulan la familiaridad de la escena y confrontan al público con la sensación de desequilibrio. Similar a la música, donde la ausencia de una nota es tan significativa como su presencia, estos silencios crean crescendos y disminuendos de expectativa que llenan el vacío con miedos, experiencias de opresión y anticipación dramática hacia la percepción del espectador.

La suma de estos efectos y la forma en la que estos están puestos en relación, alteran y construyen el entendimiento que genera el espectador sobre la escena, lo que resalta la capacidad del silencio extradiegético: configura un universo inestable que construye una atmósfera ficcional inquietante. Las significaciones que se identifican son 2.

Genera ritmo en la impresión de los espectadores

PANCHI: ¿Qué te pareció el sexo?

REBE: ¿Perdón?

PANCHI: El sexo.

ANTONIA: ¿Cómo lo describirías? ¿Fue bueno?

LOON: ¿Tengo que contarle?

ANTONIA: Es importante que sepamos qué tipo de relación están teniendo.



PAULA: Una relación amorosa con poco o nada de sexo crea una dinámica de oficina completamente diferente a tener compañeros de trabajo en una relación que tienen una vida sexual gratificante y regular.

ANTONIA: Así que es importante para nosotros saber cómo estuvo.

LOON: ¿Pero no es obligación contarle?

PANCHI: No.

ANTONIA: Pero si no tenemos los hechos tendremos que basarnos en estimaciones.

PAULA: Suposiciones.

ANTONIA: ¿Prefieres que haga suposiciones?

LOON: Estuvo...

REBE: Estuvo bueno.

PAULA: Ya.

PANCHI: Darren dijo "excelente". ///

ANTONIA: ¿Podemos convenir en, digamos, "muy bueno"?

LOON Y REBE: Ya.

PANCHI: ¿Y cuántas veces han tenido sexo esta semana?

MÚSICA → *Fade in "SINTE"*

(silencio)

REBE Y LOON: Cuatro.

ANTONIA: Es que Darren dijo cinco.

Pequeña pausa

REBE: Debe estar contando otra cosa.

PANCHI: ¿Qué?

REBE: Otra cosa que hicimos.

PANCHI: ¿Qué?

Pequeña pausa

REBE: Le corrí la paja.

ANTONIA: Bien. No creo que eso cuente. Voy a anotar cuatro, pero menciónaselo tú también, que tu dirías que cuatro... no cinco.

REBE: Ya.

LOON: ¿Me puedo ir ahora?



PANCHI: ¿Lo amas?

REBE: ¿Qué?

PANCHI: ¿Que si lo amas?

REBE: No todavía.

PAULA: Bien.

ANTONIA: Él también dijo que no. ////

PAULA: ¿Y cuánto tiempo crees que dure esto?

REBE: ¿Qué dijo él?

ANTONIA: Preferiría que me dieras una respuesta honesta. Nos ayuda a tener una imagen verdadera.

LOON: No sé.

REBE: ¿Un año?

PANCHI: Él dijo que unas cuantas semanas.////

LOON: Ah.

ANTONIA: ¿Dividimos la diferencia y lo dejamos en seis meses?

REBE: Bueno.

ANTONIA: ¿Lo que lo haría durar hasta mediados de octubre?

REBE: Puede que no dure tanto.

ANTONIA: Sólo mantenme informada.

LOON: Bueno.

PAULA: Le voy a decir a Darren que hasta octubre, ¿ya?

PANCHI: Bien.

ANTONIA: Dame un minuto. ¡Dame un minuto! (**Loon se para va al lado de la Rebe**) Creo que a juzgar por lo que nos ha contado, y la puntuación producida por esa información...

Maxi entra por P1 hacia la mesa del café con dos archivadores (para él y para Paula)

ANTONIA: Darren será reubicado en Richmond.

LOON: Eso está a kilómetros de aquí.

ANTONIA: Está sólo a 50 kilómetros.

PAULA: Política de la compañía.

LOON: Ya veo.



PANCHI: Aunque gracias por contarnos Emma en esta etapa.

ANTONIA: Hace las cosas mucho más fáciles.

REBE: Bueno tenía que hacerlo ¿no?

PAULA: Sí tú tenías que hacerlo pero gracias de todas maneras. (p. 19-21)

Este ejemplo resulta especialmente significativo porque permite observar cómo una misma escena opera simultáneamente en ambas dimensiones. Aunque ya se ha analizado su funcionamiento en el plano intradiegético —donde la tensión y el silencio expresan la incomodidad y vulnerabilidad del personaje frente al poder institucional—, es también un claro ejemplo de cómo esa misma dinámica se proyecta hacia el plano extradiegético. Lo que ocurre en la ficción no se limita al mundo de los personajes: el ritmo del intercambio, la repetición de las preguntas y la ausencia de pausas generan una experiencia sensorial que atraviesa la frontera de la escena e impacta directamente en el espectador. En este sentido, la tensión que Emma experimenta dentro del relato se traduce, fuera de él, en una percepción rítmica de opresión y agotamiento que involucra a quien observa.

Así, esta escena demuestra que las cosas no funcionan únicamente en el nivel de la ficción. La incomodidad, el silencio y el ritmo discursivo afectan también todo aquello que compete al público, convirtiéndose en una herramienta de puesta en escena que amplifica el sentido de lo representado. Por eso, tras haber examinado su funcionamiento dentro de la diégesis, es pertinente pasar ahora al análisis de lo extradiegético, comenzando justamente con esta misma escena, que permite comprender cómo el ritmo y la estructura formal del diálogo inciden en la impresión y experiencia del espectador.

En esta escena, el ritmo escénico se construye a partir de la precisión y la repetición en el intercambio entre Emma y su supervisora. Desde el inicio, el diálogo avanza con una cadencia burocrática: preguntas cortas, respuestas breves y silencios mínimos. Cada intervención parece seguir un protocolo, lo que genera un tempo constante que mantiene la atención del espectador en la tensión formal del encuentro. La supervisora marca el ritmo con su tono inquisitivo, mientras Emma responde con contención, adaptándose al orden que le imponen. Esta estructura dialógica,



sostenida por la alternancia casi mecánica entre pregunta y respuesta, configura una musicalidad que sostiene la escena más allá del contenido verbal.

A medida que la conversación progresa, el ritmo se acelera. Las preguntas comienzan a superponerse, los temas se vuelven más personales y el tiempo entre una respuesta y otra se reduce. Este cambio genera una sensación de vértigo: lo íntimo se transforma en un listado de datos que deben ser entregados con inmediatez, sin espacio para procesar emocionalmente lo que se dice. El espectador percibe esta velocidad como una forma de violencia simbólica: la falta de pausas impide la reflexión, y lo que debería ser un diálogo se convierte en un procedimiento administrativo deshumanizado.

El uso de la repetición contribuye también a la creación del ritmo. La reiteración de frases como “¿Podrías delinear la historia y naturaleza de la relación?” o “¿Están seguros de la definición?” produce una sensación de circularidad que enfatiza la rigidez del sistema institucional. El lenguaje se vuelve un dispositivo de control, pero también un elemento musical que marca la métrica del poder. Cada repetición refuerza la monotonía y, al mismo tiempo, intensifica la percepción del espectador, que siente cómo la escena se sostiene sobre una cadencia cada vez más opresiva.

La aparición de pequeñas pausas —como las que siguen a preguntas incómodas o inesperadas— introduce breves quiebres rítmicos. Estos silencios, lejos de ser vacíos, actúan como puntos de tensión donde el público puede respirar, anticipando la siguiente descarga verbal. Así, el ritmo de la escena no depende solo de la velocidad del diálogo, sino del equilibrio entre palabra y silencio, entre el flujo de información y la contención emocional.

En conjunto, esta dinámica genera en los espectadores una impresión de vigilancia constante y de agotamiento progresivo. El ritmo se convierte en el vehículo de la incomodidad: no hay tiempo para el descanso ni para la intimidad, solo un avance continuo que expone la lógica implacable del control. La escena, al mantener ese pulso sostenido entre lo burocrático y lo íntimo, transforma la temporalidad teatral en una experiencia física y perceptiva, donde el ritmo mismo se vuelve una forma de poder.



Construye tensión en la impresión de los espectadores

En contraste, el silencio extradiegético opera fuera del universo ficcional, afectando directamente la temporalidad de la puesta en escena y la percepción del público. Estos silencios no pertenecen a los personajes, sino al dispositivo escénico que los contiene. Von Hummel los utiliza para cortar, suspender o expandir el tiempo del acontecimiento teatral. Desde la mirada de Stevenson (2022), el sonido y su ausencia constituyen materialidades sonoras con capacidad de agencia; no son simples acompañamientos, sino fuerzas que moldean la escena. Así, cada silencio extradiegético en *Co-acción* organiza la escucha colectiva, dispone el ritmo de la atención y construye un campo perceptivo que envuelve tanto a los actores como al espectador.

El efecto de estos silencios es el de una suspensión del tiempo dramático: se dilata la acción, se interrumpe la progresión narrativa y el público queda atrapado en una espera sin resolución. En ese vacío temporal, la tensión se multiplica. Tal como señala Pavis, “las pausas estructuran y tonifican la enunciación del actor y la puesta en escena”; sin embargo, en el contexto contemporáneo de *Co-acción*, esta estructura se extiende al espectador, que deviene parte del ritmo mismo. La pausa deja de ser un elemento técnico para convertirse en un fenómeno perceptivo total. Los silencios largos, que pueden parecer excesivos o antinarrativos, funcionan como marcas de resistencia frente a la lógica de productividad y velocidad que domina la vida moderna.

En ese sentido, el silencio extradiegético no solo interrumpe la ficción, sino que cuestiona el modo en que percibimos el tiempo y el trabajo fuera del teatro. La obra se detiene, pero en esa detención se produce un exceso de sentido: el público escucha su propia respiración, percibe el roce del cuerpo en la silla o el zumbido eléctrico del teatro, elementos que adquieren un valor semántico inesperado, como sucede aquí:

REBE: ¿Usted cómo se enteró de todo esto? ¿Fue Sara? ¿Y usted?

Todos miran a la abogada.

Música → Fade out lento VIOLINES LEVI



PANCHI: Le voy a pedir que por favor no vuelva a pronunciar ese nombre. Está patentado.

REBE: ¿Cuál nombre?

PANCHI: Todos. Cualquier nombre que usted conozca.

REBE: ¿El mío también?

PANCHI: Sí, también el suyo.

PAULA: ¿Y el del señor Descartes?

PANCHI: Desconozco de quién me está hablando. Y esto se acabó.

MAXI: Precisamente le estaba explicando eso a E—

PANCHI: ¡Ep!

MAXI: A “ella”. Le estaba explicando la situación. (p. 44)

Esta escena —una de las más extensas y desbordadas de Co-acción— opera sobre el espectador no a través de la acción física, sino mediante una acumulación progresiva de tensión discursiva y conceptual. Desde el inicio, el intercambio entre Emma (ahora duplicada en las figuras de Paula y Rebe) y los demás personajes instala una sensación de inestabilidad: nadie parece entender del todo qué está ocurriendo, las identidades se confunden, los nombres cambian y las preguntas comienzan a perder sentido. Esa incertidumbre se traduce en una atmósfera inquietante para el público, que, al igual que los personajes, se enfrenta a una pérdida de orientación dentro del propio relato. La tensión, en este caso, se construye no desde el conflicto tradicional, sino desde la descomposición del lenguaje y de la lógica dramática que sostenía la historia hasta ese momento.

La escena comienza de manera aparentemente convencional —una conversación en tono de preocupación—, pero pronto deriva hacia una situación en la que los personajes descubren que no son más que ideas, que viven dentro de una obra escrita por Mike Bartlett. A partir de ese punto, el texto entra en un bucle de autorreferencialidad y absurdo: los personajes discuten su propia existencia, intentan recordar sus pensamientos, cuestionan sus nombres y llegan incluso a dudar de si pueden pensar por sí mismos. Esa sucesión de preguntas sin respuesta, de silencios que se abren entre las frases, y de repeticiones que se acumulan sin resolución, produce una sensación de asfixia en el espectador. No hay descanso ni punto de



anclaje: el público siente que el suelo conceptual de la obra se derrumba frente a sus ojos.

Lo que genera tensión no es tanto el contenido —la revelación de que son personajes de una obra—, sino la forma en que ese descubrimiento se articula. Las pausas, las repeticiones, los intentos fallidos de definir lo que está pasando crean un ritmo casi hipnótico, donde lo que se dice parece a punto de descomponerse. La incomodidad nace de ver a los personajes enfrentarse a la imposibilidad de actuar fuera del texto, mientras tratan desesperadamente de sostener una identidad que se deshace en el mismo momento en que es pronunciada. El espectador percibe esa impotencia como una tensión que no cesa, una energía contenida que nunca llega a estallar, pero que se sostiene escena tras escena.

A medida que avanza el diálogo, la obra juega deliberadamente con la confusión: los personajes se dirigen unos a otros con nombres intercambiables, los tiempos verbales se superponen, las frases se interrumpen, y el silencio se vuelve un signo más cargado que la palabra. Todo esto produce una intensidad perceptiva: el público se ve obligado a escuchar con una atención casi angustiada, intentando comprender una lógica que ya no responde a las reglas narrativas conocidas. Es un tipo de tensión que no proviene del suspenso ni del peligro, sino de la desorientación intelectual y emocional.

El momento en que los personajes nombran a “Mike Bartlett” marca un giro meta-teatral que multiplica esa tensión. El público, que conoce o reconoce el nombre, es súbitamente arrastrado dentro del juego: el límite entre la obra original y su reescritura chilena se vuelve poroso. La revelación de que los personajes son “propiedad intelectual” los coloca en un espacio ambiguo entre la ficción y la realidad, y ese cruce provoca una inquietud profunda. La tensión se siente en la conciencia de que lo que ocurre en escena podría dejar de existir “por contrato”, que el acto teatral mismo podría interrumpirse de golpe. Ese riesgo simbólico —el de que la obra se borre a sí misma— es lo que mantiene al espectador en vilo.

El final de la escena intensifica aún más esa sensación. Las repeticiones (“¿Qué hago en la obra de Bartlett?”, “¿Cómo le digo?”, “No sé, pero quiero fumar”) y los gestos circulares de los personajes que intentan salir pero no pueden, refuerzan la idea de un encierro sin salida. Cada intento de huida termina en el mismo punto,



como si el texto los devolviera a su condición de ficciones atrapadas. La tensión, entonces, no se resuelve: se transforma en un estado permanente de espera, una intensidad sostenida que atraviesa al público, que observa cómo los cuerpos en escena se enfrentan a la imposibilidad de existir fuera de la palabra escrita.

De esta forma, la escena se convierte en un espejo del propio acto teatral: los personajes dudan de su existencia, el texto duda de su autoría y el espectador duda de su rol como observador. Esa inestabilidad generalizada genera una experiencia de intensidad y desconcierto que va más allá de lo argumental. Lo que se transmite no es sólo la angustia de los personajes, sino la del propio teatro contemporáneo enfrentado a su condición de artificio. La tensión se instala, finalmente, en la conciencia del espectador, que asiste a un teatro que se desarma a sí mismo frente a sus ojos.

CONCLUSIÓN

A partir del análisis realizado, se demostró que el silencio en la obra *Co-acción* de Alexandra von Hummel no puede entenderse como una mera ausencia sonora, sino como un signo pleno de sentido dentro de la estructura escénica. Lejos de funcionar como un vacío, el silencio se convierte en un elemento activo que articula la tensión, el ritmo y la emocionalidad de la escena. En este contexto, la investigación evidenció que el silencio no solo opera como pausa o interrupción del discurso verbal, sino como una estrategia compositiva que organiza la relación entre los cuerpos, el espacio y el espectador. Así, el silencio adquiere una potencia expresiva capaz de revelar conflictos, intensificar emociones y dar forma a la atmósfera inquietante que caracteriza el universo teatral de Alexandra.

La propuesta escénica de *Co-acción*, sustentada en la adaptación de Ignacio Peralta sobre el texto de Mike Bartlett, permitió observar cómo el silencio se integra a la diversidad de signos que construyen la puesta en escena. Este se vincula tanto con lo intradiegético —al marcar los ritmos internos de los personajes, sus emociones o pensamientos no expresados— como con lo extradiegético —al incidir en la percepción del público y en la creación de una experiencia sensorial y estética particular—. De este modo, el silencio se revela como un medio de comunicación tan



potente como la palabra o el gesto, y como un componente estructural indispensable dentro del estilo teatral propuesto por la directora.

Desde la formación teatral, los hallazgos de esta investigación adquieren una relevancia significativa. Comprender el silencio como un signo con valor expresivo impulsa una mirada más amplia sobre el fenómeno escénico y sobre la labor actoral. Para los estudiantes y futuros creadores, esto implica reconocer que el teatro no se construye únicamente desde la palabra, sino también desde la pausa, la contención y la escucha. El trabajo con el silencio exige un cuerpo atento, capaz de sostener la tensión del no decir y de transformar la quietud en un gesto cargado de intención. En este sentido, el silencio se convierte en una herramienta pedagógica que fomenta la conciencia del tiempo escénico, la precisión del ritmo y la profundidad de la presencia actoral.

Asimismo, este enfoque contribuye a una formación artística más sensible y reflexiva, donde la interpretación no busca llenar los vacíos, sino dialogar con ellos. El silencio enseña a los intérpretes a leer lo invisible, a escuchar lo que no se pronuncia y a valorar el poder expresivo de los espacios intermedios. Estas competencias resultan esenciales para una práctica teatral contemporánea que demanda sutileza, introspección y apertura a múltiples lenguajes escénicos.

Proyectado hacia el futuro profesional, el estudio del silencio como signo ofrece herramientas valiosas para la creación y la dirección escénica. Comprender su función dentro de la construcción de sentido permite desarrollar propuestas más conscientes, capaces de utilizar el silencio como vehículo de crítica, de emoción o de poética visual. En un contexto teatral cada vez más fragmentario y sensorial, el dominio del silencio como recurso expresivo amplía las posibilidades de experimentación y profundiza la relación entre escena y espectador.

En definitiva, esta investigación no solo demuestra que el silencio posee una función significativa dentro de *Co-acción*, sino que también propone una forma de entender el teatro desde la escucha, la atención y la sensibilidad. Reconocer al silencio como un signo activo implica asumir que toda puesta en escena es también un ejercicio de percepción: un diálogo entre lo visible y lo invisible, entre el sonido y su ausencia, entre lo dicho y lo que se resguarda en el silencio. Esta comprensión se



convierte, así, en una herramienta esencial para quienes buscan construir un futuro teatral más consciente, poético y profundamente humano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Stevenson Vergara, R. (2022). *¿Cómo suena una obra de teatro? Investigación sobre el sonido escénico de la obra Nosotros* [Trabajo de titulación, Universidad Finis Terrae]. Facultad de Artes, Escuela de Teatro.

Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral* (F. Torres Monreal, Trad. y adapt.). Ediciones Cátedra / Universidad de Murcia. (Obra original publicada en 1978 como *Lire le théâtre*)

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología* (J. C. Pérez Arreaza, Trad.). Paidós

Genette, G. (1989). *Figuras III* (C. Manzano, Trad.). Editorial Lumen. (Obra original publicada en 1972)

Bartlett, M. (2008). *Contractions*. Bloomsbury Methuen Drama

Peralta, M. (s. f.). *Co-Acción* [Manuscrito inédito]