



Universidad
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

**La violencia del progreso: estrategias escénicas para una
lectura dialéctica de la realidad social en *Preciosas
Pequeñas Partes*, de Juan Pablo Troncoso.**

Muriel Denisse Rojas Franco

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



Universidad
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

Agradecimientos

A Juan Pablo Troncoso por meterse entre las patas de los caballos con nosotros.

A mis amigos, por nunca dejarme caer en la trampa de la productividad neoliberal.

A Cristóbal, por acompañarme con tanto amor y valentía.

*A Federico Zurita Hecht por su paciencia y constante reafirmación, a lo largo de
toda la carrera y hasta el último día, gracias.*



Universidad
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

ÍNDICE

RESUMEN	5
PALABRAS CLAVE	5
INTRODUCCIÓN	5
MARCO TEÓRICO	7
La dialéctica marxista como herramienta de interpretación social	7
Capitalismo neoliberal y hegemonía cultural	8
La dialéctica Marxista en el teatro: llegamos a Brecht	11
DESARROLLO	13
CONCLUSIÓN	22
REFERENCIAS	24



Universidad
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

RESUMEN

La presente investigación analiza el proceso de creación de *Preciosas Pequeñas Partes* y los mecanismos dramáticos y escénicos que dan forma a su discurso. A partir de un trabajo práctico y teórico en torno al cuerpo, el deseo y el poder dentro del capitalismo neoliberal, se estudia cómo la obra articula tensiones dialécticas entre violencia y progreso. Asimismo, se examina el modo en que estrategias brechtianas y ejes conceptuales como la medicina, el género y la eugenesia configuran un universo donde el cuerpo se convierte en el principal lugar de operación del poder.

PALABRAS CLAVE

Cuerpo, poder, dialéctica marxista, capitalismo neoliberal, estrategias brechtianas, eugenesia.

INTRODUCCIÓN

La siguiente investigación tiene como propósito explicar las estrategias de producción de sentido utilizadas en la obra *Preciosas Pequeñas Partes* (2025), de Juan Pablo Troncoso, con el fin de demostrar cómo se articula su trama para constituirse en una propuesta teatral que, más que solo exponer los discursos de poder contemporáneos de una forma binaria, avanza hacia el cuestionamiento de esta creencia inicial y, así, desestabiliza los marcos interpretativos convencionales del espectador, proponiendo que las relaciones de poder se presentan más bien de forma fragmentaria. La obra lleva a cabo este ejercicio mediante la escenificación de la relación dialéctica entre dos fuerzas ideológicas presentes en la ficción —la corporación y los infiltrados— al mismo tiempo que tensiona los discursos que ambas sostienen, revelando que tras sus ideales se ocultan objetivos de dominación que terminan reproduciendo la misma lógica de poder.

La obra sitúa su ficción en la sucursal chilena de una corporación transnacional que promete belleza, salud y eficiencia a través de distintos recursos tecnológicos, médicos,



genéticos y espirituales. Su discurso asegura felicidad, libertad y el fin del sufrimiento, lo que la convierte en una institución que, en la estrategia de la obra, simboliza algunas prácticas de la mercantilización de la vida cotidiana bajo las lógicas del capitalismo neoliberal actual.

No obstante, aunque en escena es posible cuestionar las prácticas y los ideales que la corporación promueve, la obra instala un problema para el espectador: ¿quién no aceptaría la posibilidad de vivir sano, libre de sufrimiento, con la apariencia deseada y con la capacidad de realizar aquello que jamás habría imaginado con su vida y su cuerpo?

La irrupción de los infiltrados y de los discursos que traen consigo vuelve a ubicar al espectador en un dilema ético y moral respecto al conflicto: emerge la lucha de clases y la sospecha sobre los procesos que la corporación oculta. Así, la promesa de cumplir cualquier deseo comienza a mostrar un costo que, aun siendo de igual manera capitalista, se distancia radicalmente de lo monetario.

De este modo, la obra instala un discurso que, en apariencia, ofrece una lectura clara: empatizar con los infiltrados, repudiar a la corporación y cuestionarse a sí mismo por desear acceder a lo que ésta ofrece. Sin embargo, es precisamente allí donde la ficción da un vuelco y el discurso se invierte, situando al espectador frente al verdadero problema, convirtiéndolo así en un agente activo en la construcción del discurso de la obra, a través de una reflexión crítica en oposición a una identificación automática.

El argumento de la obra explicado de esta manera permite, por tanto, plantear que *Preciosas Pequeñas Partes*, de Juan Pablo Troncoso, propone, mediante la articulación de una imagen de la dialéctica del poder, preguntas sobre la mercantilización de la libertad y el deseo, la visión utilitaria de los cuerpos y la capitalización de la salud en la sociedad capitalista neoliberal de comienzos del siglo XXI. Para ello, recurre a una puesta en escena caracterizada por la construcción de un conflicto que hace visible la pugna entre las fuerzas que constituyen la historia presente y que, en consecuencia, desplaza las lecturas preconcebidas del espectador, interrumpiendo los marcos interpretativos convencionales y obligándolo a cuestionar críticamente las narrativas de poder que atraviesan tanto a la corporación como al grupo que representa a la “resistencia”.



MARCO TEÓRICO

Para dar sustento a la hipótesis, esta investigación se centrará en revisar cuatro núcleos conceptuales fundamentales. En primer lugar, la dialéctica marxista, comprendida como una estrategia de análisis y una lectura de la sociedad desde la cual se entiende la ficción y su estructura de conflicto. En segundo lugar, el capitalismo neoliberal, considerado el contexto sociopolítico y económico en el que la obra se crea y al que hace referencia de manera constante. En tercer lugar, la hegemonía cultural, que permite situar la obra y su lectura dentro de un marco específico, en este caso el Chile del capitalismo neoliberal, posiblemente una de las motivaciones principales para su realización.

En último lugar, la investigación abordará el proceso de creación del montaje, analizando las estrategias escénicas y recursos estéticos empleados. En este punto, la práctica teatral de Bertolt Brecht se establece como un referente central para la construcción de sentido de la obra.

La dialéctica marxista como herramienta de interpretación social.

La dialéctica marxista se entiende como una forma de comprender la realidad social a partir de las contradicciones que la constituyen. Su diferencia con la dialéctica hegeliana —de la cual se origina— radica en que esta última tiene su motor en el desarrollo de las ideas y en cómo estas configuran el mundo, mientras que la dialéctica de Marx se centra en la realidad material, fundada en las condiciones concretas de existencia, las estructuras económicas y las relaciones de producción.

Para comenzar a comprender el punto de vista materialista que propone Marx, es necesario asimilar que, según plantea junto a Engels en *El manifiesto comunista*, todo lo que existe está compuesto por procesos y contradicciones internas que lo transforman constantemente, y que cada fenómeno pertenece a un sistema mayor, también sujeto a sus propias contradicciones y transformaciones (Marx y Engels, 1948, p. 9). Asimismo, las interpretaciones que surgen de cada fenómeno dependen de su funcionamiento dentro de un contexto social, cultural y económico determinado, así como de su relación con otros



elementos del mundo material, configurándose también a partir de las lecturas que se hacen de dicho entramado.

De manera más concreta, se plantea en la primera línea del primer capítulo del mismo texto que “La historia de todas las sociedades que han existido hasta nuestros días es la historia de la lucha de clases” (Marx y Engels, 1948, p. 3). Con esto, los autores afirman que el cambio social se origina en la contradicción entre fuerzas opuestas, y que la tensión derivada de esa oposición constituye el motor de la transformación histórica, generando nuevas configuraciones sociales y, a su vez, nuevas contradicciones. Por tanto, la lucha de clases es la expresión de la dialéctica en la realidad social. Esta es, para Marx, la forma en que se transforma el mundo material, un proceso dialéctico permanente que explica cómo la sociedad se ha configurado desde sus inicios: todo lo que la compone contiene sus propias tensiones internas, que la modifican de manera constante y, en consecuencia, transforman el sistema del que forman parte.

Comprendiendo que todo está en permanente movimiento y transformación, es posible observar cómo la realidad social se ha constituido históricamente: los diversos procesos sociopolíticos han actuado como motores de grandes cambios, y la relación dialéctica representada en la lucha de clases, expresada en los roles de opresores y oprimidos, ha situado a las sociedades en escenarios sucesivos de conflicto y transformación. Las resoluciones de esas tensiones, lejos de estabilizar el sistema, han generado nuevas oposiciones, cuya única salida posible ha sido siempre el cambio. Ese movimiento de cambio producido por la dialéctica material es el que permite en la estructura social producir posiciones hegemónicas y posiciones que se oponen a ésta.

Capitalismo neoliberal y hegemonía cultural.

Para comprender cómo opera el concepto de dialéctica marxista en la construcción de sentido dentro de la obra, es necesario realizar un breve análisis sobre la manifestación del capitalismo neoliberal en Chile y, por un lado, el rol fundamental que cumple la hegemonía cultural en la consolidación de este modelo, y, por otro, las nuevas hegemonías culturales que este modelo produce.



El neoliberalismo puede entenderse no sólo como un modelo económico, sino como un proyecto político y cultural que transforma profundamente las estructuras sociales y las subjetividades. En el caso chileno, como explica Tomás Moulián en una entrevista realizada por Juan José Carrillo (2010), su implantación fue posible gracias a la dictadura militar, que creó las condiciones políticas y represivas necesarias para instaurar un orden basado en la primacía del mercado y la desarticulación de las organizaciones sociales. Moulián señala que desde 1975 se instala un programa neoliberal que reconfigura las relaciones entre capital y trabajo, flexibiliza la fuerza laboral y consolida una Constitución hecha “para no ser cambiada”, garantizando la continuidad del modelo (Carrillo, 2010, pp. 148–151). Así, el neoliberalismo chileno se caracteriza por haber alcanzado estabilidad económica a costa de una creciente desigualdad y por haber moldeado una cultura social donde la competencia y la autosuficiencia sustituyen la solidaridad como valores dominantes.

Dicho sistema se instaló en el país tras el golpe de Estado de 1973, que puso fin al gobierno de la Unidad Popular, que ya estaba sufriendo un sabotaje sistemático impulsado por Estados Unidos. En un ensayo titulado “El Derrocamiento” en la revista *Políticas Públicas*, Gonzalo Martner señala que las condiciones del país incluían “[...] un gobierno sin mayoría parlamentaria, acosado en lo económico por Estados Unidos con efectos devastadores, aunque algunos insistan en querer minimizarlos. [...] [y que] Estados Unidos cortó el crédito externo y estranguló las importaciones” (2023, p. 53) generando una crisis de abastecimiento y una sensación extendida de miseria y desamparo en la población. Margaret Power, en *La mujer de derecha*, explica cómo durante el gobierno de la Unidad Popular “las mujeres chilenas comunes participaban en un movimiento nacional de dueñas de casa enfurecidas que criticaban al gobierno y lo culpaban de sus penurias económicas” (2008, p. 212).

Por otra parte, al situar la opinión pública en un contexto más reciente, Lucía Dammert señala en su artículo “La relación entre confianza e inseguridad: el caso de Chile”, publicado en la revista *Criminalidad*, que:

La sensación de temor asociada a la delincuencia no es solo efecto del riesgo objetivo de ser víctima de un delito. En ella inciden también otros factores, entre ellos la confianza en las instituciones encargadas de proteger a los ciudadanos y



sus bienes. Esta situación podría desempeñar un papel relevante en el Chile posdictadura, debido a la evidente participación de las instituciones policiales en la violación de los derechos humanos y el mantenimiento del régimen. (2014, p. 28)

Es inevitable notar cómo dicha situación guarda cierta pequeña resonancia con la situación actual del país, marcada por la sensación de inseguridad. Si bien ambos contextos son distintos, tanto el desabastecimiento durante el gobierno de Allende como la sensación de inseguridad en el Chile contemporáneo comparten un mismo efecto: la distorsión de la percepción ciudadana. En el primer caso, el boicot económico y político promovido por Estados Unidos (Martner, 2023, p. 53) y en segundo lugar, la sensación de inseguridad como consecuencia de un sistema judicial ineficiente y en ese sentido la crisis de confianza institucional (Dammert, 2014, p. 28).

Esta reflexión resulta clave para comprender, por un lado, el trauma histórico bajo el cual se configura el pensamiento neoliberal dominante en la sociedad chilena, y por otro, las formas contemporáneas en que ese trauma se reproduce, reafirmando la desconfianza hacia el Estado y sus mecanismos de seguridad.

El trauma histórico que se despliega a partir de la historia sociopolítica y cultural del país, propicia un escenario idóneo para la hegemonía neoliberal. Gramsci en *Los cuadernos de la cárcel*, establece una distinción entre las formas de poder que existen: la coerción y el consenso. Según el autor: “el ejercicio normal de la hegemonía [...] está caracterizado por una combinación de la fuerza y del consenso que se equilibran” (1981, p. 102). En otras palabras, el poder no solo se sustenta a partir de la imposición, sino también a través de la aceptación cultural y moral de la sociedad. Moulián habla en la entrevista anteriormente referenciada respecto a la constitución aprobada en dictadura y revela la manera en que la hegemonía cultural operó en la consolidación del modelo.

Quienes estaban a favor de que esa Constitución se instalara en un marco de manipulación, lo hacían porque la dictadura militar chilena generó crecimiento y las puras ansias de democracia no son una condición para que digamos que bastaba para anular la creencia de que el sistema neoliberal, a la larga, generaría crecimiento. (2010, p. 150)



De esta manera, es posible decir que el poder coercitivo de la clase dominante, en este caso la hegemonía neoliberal, radica tanto en su control institucional, militar y burocrático, como en el consenso construido por medio del sentido común y las ideologías que legitiman la desigualdad, como aquellas que justifican las consecuencias del régimen dictatorial en nombre del crecimiento económico.

Existe un vínculo directo entre la hegemonía cultural como herramienta de instauración y legitimación del sistema neoliberal, y la relación dialéctica que se establece entre los discursos de la sociedad política y el impulso de oposición a la hegemonía cultural de la sociedad civil. James Curran en *Stuart Hall: Conversations, Projects and Legacies* cita a Stuart Hall, quien señala que:

La hegemonía no debe concebirse como una ideología única impuesta por la clase dominante, sino que debe entenderse como una red de discursos, que a veces son inconsistentes. Para ser persuasivos, estos discursos necesitan tener una aparente racionalidad que se conecte con las experiencias sociales y la 'realidad vivida' de las personas. (2017, p. 41)

De este modo, la hegemonía no constituye un discurso estático ni inamovible; es el resultado de un proceso dialéctico de consenso y disputa, donde las ideas de la clase dominante adquieren apariencia de racionalidad y se naturalizan como sentido común. Tal como afirma Gramsci en el *Cuaderno 13*, "toda relación de hegemonía es necesariamente una relación pedagógica" (1981, p. 155), en tanto el poder necesita educar a la sociedad para asegurar su reproducción y continuidad.

Finalmente, el concepto de "realismo capitalista", propuesto por Mark Fisher, permite reafirmar el triunfo del capitalismo neoliberal como hegemonía cultural en el mundo contemporáneo. Este concepto puede entenderse como una actualización de la teoría gramsciana, en tanto describe la naturalización ideológica del capitalismo y su capacidad para presentarse como el único orden posible. Fisher señala que el sistema ha logrado internalizarse en la vida cotidiana hasta el punto de volverse incuestionable, instaurando la percepción generalizada de que "no existe alternativa" (Fisher, 2009).



La dialéctica Marxista en el teatro: llegamos a Brecht.

Desde sus inicios, el teatro ha sido un artefacto destinado al entretenimiento y, en muchos casos, como planteaba Aristóteles, a la catarsis, la cual se alcanzaba mediante la identificación del espectador con los personajes, generando emociones como la compasión o el temor (Poética, 1449b). Sin embargo, esta concepción fue transformándose a medida que el mundo también lo hacía: el teatro continuó respondiendo a los estímulos y necesidades de las distintas épocas, adaptándose a sus condiciones sociales, políticas y culturales, y dialogando con los públicos y realidades que le dieron origen. Más de dos milenios después, emergió el Teatro Épico, desarrollado por Bertolt Brecht, dramaturgo, poeta y teórico alemán que revolucionó la concepción del teatro al desplazar la emoción como finalidad principal y centrarla en la reflexión crítica del espectador (Pavis, 1998).

Con este nuevo objetivo, Brecht hace uso de distintos recursos para provocar esa reflexión crítica, convirtiendo al espectador pasivo en uno activo. Entre ellos, destaca el evidenciar que aquello que se observa es una representación y romper con la “ilusión de realidad” que buscaba el teatro realista en Europa en la segunda mitad del siglo XIX. Por otro lado, pone énfasis en qué se está narrando más que en la acción dramática: en cierto sentido, toma más valor el contenido representado que la vivencia emocional del actor en escena. En contraposición a la identificación emocional inmediata del teatro realista, Brecht propone el efecto de distanciamiento, con el fin de que lo representado dé cuenta de una realidad social y de que el espectador reconozca ese conflicto como colectivo y no meramente individual.

Esta perspectiva también evidencia la influencia de la dialéctica marxista, ya que Brecht comprende los procesos sociales como transformaciones constantes, donde todo fenómeno contiene contradicciones internas que impulsan el cambio. En sus palabras: “Para entender la sociedad en su movimiento, este método trata las condiciones sociales como procesos y los sigue en su contradictoriedad. Para este método todo existe solamente en cuanto se transforma, es decir, en contradicción consigo mismo.” (Brecht, 1981).

Para alcanzar esta finalidad crítica, Brecht desarrolla un conjunto de estrategias escénicas que rompen con la convención teatral tradicional. En su texto *Pequeño Organon*



para el Teatro, describe recursos como la ruptura de la cuarta pared, que interpela directamente al espectador; la visibilización de los mecanismos teatrales —luces, escenografía, cambios de escena—, que recuerda que aquello no es una ilusión sino una realidad material representable y, por lo tanto, transformable; y la inclusión de canciones, carteles y proyecciones, que interrumpen la continuidad emocional y orientan la lectura del público de manera más consciente. También introduce el concepto de gesto social (Gestus), mediante el cual los personajes revelan relaciones de poder y estructuras sociales más allá de sus emociones individuales, y una narración fragmentada, que permite observar cada escena como una unidad autónoma dentro del conjunto.

De esta manera, el teatro se transforma en una herramienta para analizar la realidad social, permitiendo al espectador reconocer los mecanismos que la configuran tanto dentro como fuera de la escena. No muestra la realidad como algo inamovible; por el contrario, la visibiliza como una construcción susceptible de cambio. Brecht marcó un precedente en la historia del teatro, convirtiéndolo en un espacio que ya no consuela al espectador, sino que lo enfrenta con un mundo que le exige tomar parte.

DESARROLLO

La obra se crea en un marco académico, en una urgencia no tan urgente de crear, pues la ilusión de “tener tiempo” le permitió al colectivo divagar entre distintas preocupaciones e intereses que luego pondría al servicio de la ficción. Aun así, hubo siempre un espíritu claro y presente: el teatro no busca dar respuestas, sino plantear preguntas. A partir de esa premisa, los primeros meses se llenaron de conversaciones tan enriquecedoras como desesperanzadoras en torno a la realidad que habitamos y al sistema en el que estamos inmersos, sin una salida visible en el horizonte. Fue en ese contexto cuando Juan Pablo, director del egreso, comenzó a hablar sobre las ideas expuestas por Mark Fisher en su libro *Realismo Capitalista*, para proponerle al colectivo una serie de preguntas sobre el futuro, que irían develando un punto de vista particular y entre los primeros diálogos, que precedieron a la investigación teórica que daría sustento finalmente a la obra, existieron siempre preguntas en torno al cuerpo, el deseo y a la identidad, en relación al contexto sociopolítico y cultural al que corresponden.



El grupo reconoce que el tiempo en el que fue llamado a crear es un tiempo permeado y manipulado por el capitalismo; que existe un imaginario consciente y poderoso que gobierna a la sociedad actual y que le ha puesto un precio al deseo, otorgándole así a la vida un costo inabordable. Aquello que se cree querer genera, más tarde, una nueva necesidad que suplir, un nuevo logro que alcanzar y un nuevo valor que pagar. Hay una preocupación latente por las redes sociales y por el ritmo al que se mueve el pensamiento y la ideología de las nuevas generaciones, inquietud que incluso llevó al colectivo a cuestionar la labor y la pertinencia del teatro en el escenario sociopolítico actual. ¿El teatro va a cambiar el mundo? No. ¿Tenemos nosotros la solución? No. ¿Qué hace falta para que las cosas cambien? No lo sabemos. Pero creemos que comenzar a hablar de ello podría ser un buen punto de partida. Es esto lo que impulsa al colectivo a buscar estrategias para crear una obra que no sea un panfleto izquierdista que le ruegue al público frenar el auge acelerado del conservadurismo, sino un cuadro preñado de luces y sombras, que permita al espectador observarse como quien se ve en el espejo y, con algo de suerte, levantar algunas preguntas o, al menos, provocar un par de reacciones.

Al hablar de luces y sombras nos referimos a momentos cargados de belleza estética, propios del teatro épico, caracterizado por ofrecer al público una experiencia gozosa, en contraste con la irrupción de lo grotesco e insoportable en escenas crudas que obligan al espectador a apartar la mirada. Esta estrategia será clave para entender de qué manera la violencia se oculta bajo discursos de progreso.

Un contraste estético y discursivo en la obra es el tránsito entre la escena *PPP*, un cuadro constituido principalmente por un momento musical cuya letra permite comprender la ideología que opera en la corporación, y la escena *Extracción de Valeria*, en la cual se representa el momento en que una paciente —alguien del exterior— ingresa a la corporación para donar su *leche materna* a cambio de dinero y que durante el procedimiento, sufre distintas formas de abuso y explotación de su cuerpo sin haberlas consentido, entre ellas, una esterilización forzada.

Partimos partiendo particulares partes pobres para prevenir podredumbre, parásitos, pestes, plastas, plagas. Personas peligrosas para procrear. Preciosas pequeñas partes, profundas, palpitantes. Para purificar pueblos



patológicamente podridos. Putrefactos, putas, pilsen, pederastas, pito, peligro, pasta, patéticos. (*Troncoso, J. P y Teatro Genesis, 2025, p. 23*)

La escena *Extracción de Valeria* opera como uno de los núcleos centrales de la ficción para entender cómo la obra articula la violencia, como costo del progreso: bajo la apariencia de bienestar, eficiencia y “mejoramiento”, la corporación ejerce una violencia higiénica que legitima la intervención sobre los cuerpos en nombre de un supuesto bien común. La puesta en escena extrema esta tensión mediante el contraste entre lo espectacular (la musicalidad, la cámara en vivo, la estetización del procedimiento) y lo insoportable (la vulneración del consentimiento, la manipulación del cuerpo, la exposición forzada). La escena expone que el progreso prometido no solo es falso, sino que exige sacrificios corporales encubiertos por discursos de bienestar.

Esta escena surge a partir de una improvisación guiada por Troncoso, impulsada por un diálogo que emergió de un trabajo de investigación teórica realizado avanzado el semestre. Uno de los temas estudiados fue la eugenesia, la cual, además de otorgar un antecedente histórico para la construcción de sentido de la obra, reveló el caso real de las esterilizaciones forzadas llevadas a cabo en distintos países del mundo bajo la premisa de mejorar la raza y acabar con la degeneración de la sociedad (Villela Cortes y Linares Salgado, 2011, p. 2). Entre ellas, destaca el caso cercano de Perú, bajo el gobierno de Alberto Fujimori, quien impulsó un programa de planificación familiar denominado Anticoncepción Voluntaria Quirúrgica como parte de una política contra la pobreza. A pesar de su nombre, en muchos casos los procedimientos se realizaron sin el consentimiento de las y los pacientes, quienes finalmente se convirtieron en víctimas (Ballón Gutiérrez, 2014, p. 4).

A partir de esos casos reales y de las premisas bajo las cuales se encubría esa violencia, se consolidó la primera noción clara para la construcción de sentido de la obra: el borrado de las clases sociales más bajas, de la población discapacitada y de otros miembros “indeseables” de la sociedad en nombre del progreso sería parte del conflicto principal.

De la mano con las preocupaciones que dieron origen a la investigación, el colectivo se cuestionó de qué manera este conflicto persiste en la sociedad actual, cómo el



capitalismo intenta borrar o corregir a quienes escapan de la lógica neoliberal y a través de qué estrategias disfraza esas intenciones: camuflándolas en *trends* de TikTok o en nuevos productos de lujo que prometen una piel radiante, sin poros ni líneas de expresión. Esa lógica del capitalismo neoliberal eventualmente encontraría su lugar en la ficción a través de la figura de la Corporación, que encarna el mismo lenguaje y la misma ideología que hoy promueven las industrias de la belleza, la salud y la tecnología.

Pero este trabajo de creación y documentación no fue antojadizo ni planificado desde un comienzo, nada estaría más alejado de la realidad que afirmar que el colectivo partió sabiendo hacia dónde iba la trama. Fue el proceso de improvisación, consecuencia de una investigación constante y de un diálogo fluido con el equipo de dirección, el que permitió que el cuerpo y las palabras comenzaran a cobrar sentido. Los intérpretes empezaron a habitar espacios comunes en busca del extrañamiento, sin tener aún conciencia del carácter brechtiano de esa estrategia; aquello sería puesto en palabras mucho más tarde, cuando la obra adquirió frontalidad y espectáculo.

Durante los primeros ejercicios e improvisaciones apareció la imagen del baño, que abrió en el colectivo una reflexión sobre aquello que se oculta en el contraste entre lo pulcro y lo grotesco, lo público y lo íntimo. Esa imagen inicial permitió reconocer que incluso las necesidades básicas se encuentran atravesadas por lógicas de acceso y escasez; así, las necesidades comenzaron a entenderse como un bien de consumo, lo que inevitablemente condujo las conversaciones hacia la salud como un derecho convertido en lujo. Paralelamente, los intentos performativos de otro subgrupo derivaron en preguntas sobre la identidad y la manera en que esta se configura bajo los mecanismos neoliberales actuales, mientras que quienes luego impulsarían la creación del *Círculo de la Nueva Eva* exploraban las historias que cargan los cuerpos y las ausencias que los constituyen. Esa búsqueda, inicialmente íntima, se transformó en un diálogo sobre el género y la irrupción de un otro en espacios que asumimos como propios, desde donde surgieron interrogantes sobre el poder y las formas —a veces invisibles— en que lo ejercemos sobre los demás.

A medida que avanzó el semestre, aquella urgencia no tan urgente de crear se transformó en una urgencia real, y el equipo de dirección impulsó la búsqueda de un contenedor capaz de albergar tantas preocupaciones. En ese punto, la investigación antes mencionada jugó un rol fundamental: se centró en tres ejes principales —la medicina, el



género y la eugenesia—, que se convirtieron, respectivamente, en el contexto, la ideología y un eje en el conflicto de la obra. Cada concepto comenzó a simbolizar un elemento dentro del universo que se estaba construyendo, un universo que buscaba reflexionar sobre la realidad contemporánea.

La salud, entendida como uno de los grandes mercados globales, adoptó la forma de una corporación colmada de promesas de bienestar, que —al igual que la actual ola fascista— levanta una gran bandera de ideología de género en su frontis para camuflar su profundo conservadurismo, haciéndolo digerible para las nuevas generaciones, mientras que la eugenesia funciona como la estrategia del fin oculto de la corporación: purificar la raza y utilizar a quienes la integran, ya sea convirtiéndolos en buenos consumidores del capitalismo existente o en objetos de utilidad para el sistema.

Al haber definido un espacio concreto sobre el cual construir la ficción, comenzaron a crearse escenas que respondían a las necesidades discursivas de la obra y que hacían uso de estrategias del teatro épico para cumplir su objetivo en relación con el espectador. Resultó especialmente relevante dar a entender el lugar físico desde el inicio, lo que dio origen a la primera escena: *Sala de espera*. Este espacio, tan cotidiano como impersonal, está presente en prácticamente todos los lugares asociados al quehacer consumista: antes de ser atendidas e invitadas al consumo, las personas esperan.

La espera, como situación escénica, permitió a los intérpretes extrañar la acción, llenando esos intervalos con miradas, silencios, llamados y desplazamientos que guiaban al espectador hacia una lectura crítica. En ella se cuestiona cómo la espera — aparentemente inofensiva— también está cargada de tensiones insidiosas, ominosas e incluso indignantes. A partir de allí comienzan a aparecer otros signos que profundizan el extrañamiento y configuran el lenguaje que atravesará al resto de la obra: la fragmentación, el derrumbe y la reconstrucción corporal de los intérpretes; la diferencia en la calidad de movimiento entre trabajadores y pacientes; y el cuerpo como eje central de la ficción.

Siguiendo la lógica de funcionamiento tradicional de los espacios corporativos, aparece por primera vez el recurso audiovisual en la obra, adquiriendo mayor relevancia a medida que la ficción avanza y aportando tanto una dimensión estética como una sensación de espectáculo. Se proyecta una especie de comercial que termina de situar al espectador



en el contexto de la obra: muestra con claridad la visión y misión de la empresa, así como el tipo de ideología que opera en este universo.

Es en este momento donde cobra sentido el concepto de consenso del que habla la hegemonía cultural. El video presenta al espectador un contexto de caos —una sociedad en crisis que la corporación promete “salvar”— y se muestra a sí misma como la mejor opción posible. Sus discursos, cargados de una aparente racionalidad, reproducen la lógica de la persuasión ideológica que Gramsci describe: el dominio que no se impone por la fuerza, sino por la aceptación voluntaria de aquello que parece necesario.

La obra configura este universo representado en una corporación dividida en distintos espacios físicos que operan como niveles o pisos, cada uno con funciones específicas. Allí se hace visible la relación dialéctica entre el trabajo y los discursos institucionales: mientras la empresa promueve la idea de un ambiente grato, lleno de oportunidades y promesas de realización personal, las escenas exponen una narrativa de agotamiento que contrasta abiertamente con dicho relato. La escena *Call Center* opera precisamente en esta doble capa. Por un lado, permite al espectador comprender el tipo de servicios que la corporación ofrece y la manera en que son comercializados por las operadoras; por otro, revela cómo la empresa no solo utiliza a quienes adquieren sus servicios, sino también a quienes la sostienen desde dentro, convirtiéndolos en extensiones funcionales del sistema, cuerpos útiles al propósito productivo. A nivel narrativo, esta escena introduce por primera vez la figura de los infiltrados: una breve interacción entre las trabajadoras deja entrever la existencia de un grupo de resistencia al interior de la institución, abriendo así la primera grieta dentro de la trama.

En prácticamente todas las escenas de la obra se despliega esta misma lógica: un contraste constante entre las expectativas asociadas al bienestar y al progreso, y la violencia que se oculta tras los medios utilizados para alcanzarlos. A la vez, se hacen visibles las contradicciones que atraviesan tanto al poder hegemónico como a los grupos que se movilizan en su contra, siempre bajo las preguntas que articulan el deseo y la identidad, categorías profundamente configuradas por el capitalismo neoliberal. En este sentido, la obra no solo expone las tensiones de quienes trabajan dentro de la corporación, sino también las de quienes acceden a sus servicios. La escena *Terapia* evidencia este punto al mostrar a pacientes que experimentan en sus propios cuerpos las fracturas del



sistema, enfrentándose al costo —económico, moral y físico— de perseguir sus deseos mediante los procedimientos que allí se ofrecen. Con ello, la obra propone una analogía directa con la lógica del consumo: un espiral que promete saciar necesidades pero que, en realidad, las multiplica, generando nuevas carencias y perpetuando así la dependencia del individuo respecto del sistema que lo produce.

Un poco más abajo, en las catacumbas de la empresa, se despliega un gesto profundamente incómodo que tensiona aún más la relación entre los cuerpos y el sistema. En un área destinada a desechar, seleccionar o mutilar cuerpos —y partes de ellos— para que la corporación pueda reutilizarlos en una suerte de reciclaje humano, siempre en función de su utilidad, un trabajador se encariña con uno de ellos. Lo que aparece no es una escena de perversión gratuita, sino una sensibilidad que roza la ternura: una relación dialéctica entre poder e involuntariedad, deseo y soledad, que los intérpretes acentúan al entonar una melodía que tiñe el momento de un romanticismo perturbador.

La incomodidad que provoca esta escena no solo deriva del gesto necrofílico, sino del modo en que la obra desdibuja los límites del deseo y expone una carencia afectiva que opera dentro y fuera de la ficción. Ese contraste obliga al espectador a tomar distancia, impidiendo una identificación inmediata y empujándolo hacia una lectura crítica del rol que cumplen los cuerpos en este universo. Aquí se vuelve evidente que el cuerpo no es solo un vehículo narrativo, sino el territorio mismo donde se ejerce el poder.

Este momento termina de cerrar el conflicto en torno al cuerpo dentro de la obra, pues muestra con claridad las múltiples formas en que el capitalismo neoliberal convierte a los cuerpos en espacios de utilidad: a través del trabajo, del consumo, de la distorsión del deseo —por exceso o por carencia—, e incluso de la explotación directa. Mientras el cuerpo siga siendo el contenedor de la identidad y del deseo, seguirá siendo también un lugar propenso a ser utilizado, ultrajado o desechado. La escena lo revela con brutal honestidad y, al mismo tiempo, aclara por qué la obra insiste en mostrar que la violencia no es un exceso del sistema, sino uno de sus mecanismos indispensables para sostener la idea misma de progreso.

De este modo, la obra deja ver que la violencia que atraviesa a los cuerpos no se limita únicamente a los procedimientos institucionalizados de la corporación, sino que constituye una lógica transversal a todas las relaciones dentro del sistema. Lo que ocurre



en la escena antes mencionada, en la obra llamada *Sepultureros*, revela —a través del gesto de un trabajador que proyecta sus carencias en una figura sin voluntad— que el poder opera incluso en los vínculos más marginales o íntimos. Y esta misma lógica se vuelve nítida en la escena *Infiltradxs*, donde el conflicto deja de situarse únicamente en la relación dialéctica hegemónica entre la empresa y los trabajadores, para desplazarse hacia el interior del propio grupo que pretende oponerse al poder dominante. Así, la obra muestra que la dialéctica del poder no solo atraviesa a quienes están sometidos por la institución, sino también a quienes intentan resistirla, exponiendo las tensiones, contradicciones y la constante inestabilidad que atraviesa los discursos que sostienen.

Esta escena es especialmente relevante para comprender cómo se configura finalmente el materialismo dialéctico en la obra, y es protagonizada por los mismos intérpretes de *Terapia* para evidenciar su doble condición: trabajadores de la corporación y miembros de una resistencia interna. La escena funciona como un puente entre el universo corporativo y la figura —ahora más definida— de los infiltrados, revelando discursos aún difusos y contradictorios que exponen la tensión constitutiva entre ambas fuerzas presentes en la ficción.

Propio de la dialéctica marxista, se observa cómo esta postura —aunque se opone al discurso dominante de la corporación— exhibe también sus propias grietas, ambigüedades y conflictos internos, reafirmando su contrariedad y, por ende, su tendencia a transformarse. Uno de los aspectos más visibles en esta escena es la pugna invisible por el poder dentro del propio grupo: aun compartiendo un objetivo común, los personajes se disputan la legitimidad de sus palabras, corrigen al otro, sospechan y se contradicen. El cuestionamiento obsesivo sobre el uso del lenguaje evidencia que no existe una unidad ideológica estable, sino una construcción en proceso, frágil y siempre tensionada.

ANTO: Las nuevas instrucciones. (Las leen)

RENATO: Conchatumadre.

EMI: Sí, conchatumadre.

ANTO: Espera ¿Por qué dijiste a ciencia cierta?

MARIANA: ¿Qué?



ANTO: Dijiste a ciencia cierta, ¿por qué dijiste a “ciencia cierta”?

MARIANA: Es una expresión de uso común.

(...)

EMI: ¿Por qué dijiste “ciencia cierta”?

MARIANA: Estaba tratando de enfatizar mi argumento.

ANTO: Estabas tratando de ganar una discusión usando a tu favor la ciencia.

MARIANA: La expresión “ciencia cierta”.

RENATO: La ciencia no es cierta. Dilo, “la ciencia no es cierta”.

MARIANA: La ciencia no es cierta.

RENATO: Bien.

MARIANA: Bien.

(...)

ANTO: La ciencia es cualquier cosa menos cierta. (Silencio)

MARIANA: Tú dijiste ergo. (*Troncoso, J. P y Teatro Genesis, 2025, pp. 19-20*)

Este intercambio, aparentemente trivial, expone cómo el grupo erosionado por la duda repliega sus certezas y problematiza el lenguaje mismo como herramienta de poder. La escena completa funciona como un nudo que se va tensando desde el inicio y que no termina de resolverse, en consonancia con la naturaleza contradictoria y transformadora de la dialéctica. Esta misma lógica vuelve a aparecer en la última escena de la obra, donde se enfrentan los infiltrados y los integrantes de la corporación en un alzamiento organizado que revela, por primera vez, el discurso explícito de la resistencia. El grupo se autodenomina *Pandilla Popular Patriótica Purista*, y sus consignas defienden la preservación de la llamada “raza chilena”, apelando directamente a la emocionalidad del público mediante referencias a la identidad nacional: personajes de la cultura pop, íconos del patrimonio y fragmentos de imaginarios tradicionales propios de Chile. Sin embargo, a medida que el enfrentamiento avanza, las respuestas de ambos bandos comienzan a contaminarse mutuamente en una suerte de contagio ideológico que evidencia que corporación e infiltrados operan bajo las mismas lógicas de poder, sin importar el lugar que cada uno ocupa en el conflicto.



En definitiva, la obra revela, en múltiples dimensiones, la lógica del poder como una estructura total que atraviesa cada relación dentro del universo ficcional. Al mismo tiempo, materializa la dialéctica marxista a través de la pugna entre fuerzas contrarias —opresores y oprimidos— que se desplazan, intercambian sus posiciones y se adaptan a distintos contextos y niveles. En ese marco, el cuerpo emerge como el lugar donde el poder se ejerce con mayor claridad: mientras exista, será susceptible de ser sometido por un otro.

Así, la obra expone cómo el poder hegemónico oculta su violencia bajo discursos de progreso, convirtiéndola en un costo que paga el cuerpo al someterse a las lógicas neoliberales que el sistema instala como necesarias. Y lo hace bajo una apariencia de voluntariedad, porque ese mismo sistema se ha encargado de presentarse como la única y mejor opción posible. La puesta en escena ejerce también su propio poder sobre el espectador, obligándolo a mirar un mundo que no eligió ver y, mediante sus luces y sombras, le recuerda que todo es un espectáculo construido para él. Al evitar la identificación inmediata y mantenerlo constantemente aludido, la obra orienta la lectura hacia la comprensión de que el poder —sin importar desde dónde se ejerza ni bajo qué discursos se oculte— siempre encuentra una forma de reproducirse en un otro.

Con esto, el análisis permite comprender cómo la puesta en escena articula estética, ideología y procedimiento escénico para reflexionar críticamente sobre la relación entre progreso y violencia.

CONCLUSIÓN

En conjunto, el análisis permite afirmar que *Preciosas Pequeñas Partes* logra articular una relación dialéctica en cada uno de los vínculos que expone, construyendo un universo donde toda acción está atravesada por tensiones y contradicciones que reflejan la estructura del poder contemporáneo. La obra es plenamente consciente del momento histórico en que fue creada: la sobrecarga de estímulos, el carácter brechtiano de sus recursos y las temáticas que aborda responden directamente a las dinámicas sociopolíticas y culturales que configuran la experiencia de vivir en el capitalismo neoliberal de comienzos del siglo XXI.



Asimismo, la puesta en escena y la dramaturgia —producidas en una interacción permanente entre práctica e investigación teórica— hacen visible cómo la violencia puede presentarse como un costo del progreso, y cómo dicha violencia opera sobre los cuerpos en nombre del bienestar, la eficiencia o la promesa de un futuro mejor. Este mecanismo se revela tanto en las escenas que exponen el funcionamiento interno de la corporación como en aquellas que muestran las tensiones de quienes intentan oponerse a ella, confirmando que el poder no es exclusivo de una posición hegemónica, sino una lógica que atraviesa a todos los sujetos de la ficción.

En este sentido, la obra no solo propone una lectura crítica sobre la mercantilización de la libertad y el deseo, sino que también orienta la mirada del espectador hacia una comprensión más compleja de la violencia estructural que organiza la vida contemporánea. Su estrategia —mezcla de distanciamiento, exceso sensorial y quiebres dramáticos— evita la identificación inmediata y, en cambio, obliga a mirar el conflicto desde un ángulo incómodo, pero necesario.

Con ello, *Preciosas Pequeñas Partes* aporta una reflexión escénica urgente sobre el rol del teatro en tiempos de incertidumbre política y agotamiento social: no para entregar respuestas, sino para revelar las lógicas del poder que naturalizamos, y para invitar a una lectura crítica que reconozca que toda forma de poder, sin importar desde dónde se ejerza, encuentra siempre un cuerpo sobre el cual operar.



Universidad
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

REFERENCIAS

- Amster, M. (1948). *Manifiesto comunista: 1848–1948*. Memoria Chilena.
<https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-82879.html>
- Aristóteles. (1995). *Poética* (V. García Yebra, Trad.). Gredos.
- Ballón Gutiérrez, A. (2014). *El caso peruano de esterilización forzada: Notas para una cartografía de la resistencia*. *Aletheia*, 5(9).
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6418/pr.6418.pdf
- Brecht, B. (1948). *Pequeño organon para el teatro*.
- Carrillo Nieto, J. J. (2010). El neoliberalismo en Chile: entre la legalidad y la legitimidad. *Perfiles Latinoamericanos*, 18(35), 145–155.
- Dammert, L. (2014). La relación entre confianza e inseguridad: El caso de Chile. *Revista Criminalidad*, 56(1), 189–207.
- Fisher, M. (2009). *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* Caja Negra.
- Gramsci, A. (1985). *Cuadernos de la cárcel*. Ediciones Era.
https://www.abertzalekomunista.net/images/Liburu_PDF/Internacionales/Gram%20s%20ci_Antonio/Cuadernos_de_la_carcel-Completo-6_Tomos-PAGINADO.pdf
- Henriques, J., & Morley, D. (Eds.). (2017). *Stuart Hall: Conversations, Projects and Legacies*. Goldsmiths Press.
- Moulián, T. (2002). Entrevista. *Perfiles Latinoamericanos*, 18(35), 145–155.



Universidad
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

Pavis, P. (1998). *Diccionario de teatro*. Paidós.

Power Bastías, M. (2008). *La mujer de derecha: El poder femenino y la lucha contra Salvador Allende, 1964–1973*. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

Revista Políticas Públicas. (2023). *50 años del Golpe de Estado en Chile* [Número especial]. Facultad de Administración y Economía, Universidad de Santiago de Chile.

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

Villela Cortes, F., & Linares Salgado, J. E. (2011). Eugenesia: Un análisis histórico y una posible propuesta. *Acta Bioethica*, 17(2), 189–197. <https://doi.org/10.4067/S1726-569X2011000200005>