



Universidad  
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

**DISPUTAR LA ESCENA: ESTRATEGIAS DE CRÍTICA SOCIAL Y  
ACCESO POPULAR EN LA OBRA *PRECIOSAS PEQUEÑAS*  
*PARTES DE JUAN PABLO TRONCOSO***

Sophia Gaez Gannica

Texto Académico presentado a la Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae,

para optar al grado de Licenciado(a) en Actuación

Profesor Guía: Federico Zurita Hecht

Santiago, Chile

2025



Universidad  
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

*Agradecimientos*

*A Juan Pablo Troncoso, por siempre dar las palabras de aliento necesarias para seguir.*

*A Federico Zurita Hecht, por sus valiosas enseñanzas a lo largo de la carrera.*

*A Paula, por su infinito amor y contención.*

*A Lea y Iosh, por existir.*

*A mí, por no caer.*



## ÍNDICE

RESUMEN.....	4
PALABRAS CLAVES.....	4
INTRODUCCIÓN.....	4
MARCO TEÓRICO.....	6
1. Cultura, canon y hegemonía.....	7
2. Cultura de masas en el contexto neoliberal.....	11
3. Teatro, cultura de masas y arte posmoderno.....	12
4. Biopolítica del cuerpo y mecanismos de poder.....	14
DESARROLLO.....	17
CONCLUSIONES.....	27
REFERENCIAS.....	28



## RESUMEN

La siguiente investigación tiene como propósito analizar la obra *Preciosas pequeñas partes* de Juan Pablo Troncoso que reúne en su estrategia el uso de la tecnología y el humor, en colaboración con conceptos de teoría social influenciados por la directora Andreína Olivari en función de participar de las discusiones actuales en torno a las temáticas referidas mayormente por la creación artística en nuestro tiempo. Por un lado, esta investigación intenta dismantlar la oposición entre teatro de ideas y teatro masivo, proponiendo, mediante el análisis, la realización de una obra que sea de ideas y masiva simultáneamente. De esta forma, el teatro de Juan Pablo Troncoso se propone constituirse como una expresión teatral actual que cuestione los lugares comunes sobre el arte de nuestro tiempo.

## PALABRAS CLAVES

Teatro, teatro de ideas, teatro comercial, cultura de masas, hegemonía, capitalismo neoliberal.

## INTRODUCCIÓN

A propósito de la realización de la obra *Preciosas pequeñas partes* de Juan Pablo Troncoso, estrenada en noviembre de 2025 en el Teatro Finis Terrae, surge la siguiente reflexión. El teatro está sujeto a reinventarse y redefinirse constantemente. En el contexto actual, emergen nuevas formas de producción y circulación de experiencias estéticas teatrales en conjunto con la recepción de las obras artísticas en un mundo que está atravesado por lógicas de mercado, tecnologías digitales y nuevas formas de consumo cultural. Es por esto que se vuelve necesario repensar los criterios que definen lo “masivo” y lo “profundo”.

En este sentido, el teatro contemporáneo se enfrenta a una serie de tensiones como la supuesta oposición entre un llamado teatro comercial (o masivo) y “no” comercial (o de ideas) en respuesta a cómo se debería distribuir la dimensión crítica y reflexiva que el teatro demanda. Este dilema es expresado a través de autores para definir, según hayan sido



canonizados por diferentes espacios de la realidad artística (mercado, academia, otros artistas, etc) sus propósitos de creación y validarlos frente a la comunidad teatral.

Para comprender estas aparentes oposiciones, tenemos que aclarar que se puede creer que en la actualidad lo que llamamos teatro comercial está ligado a un teatro que carece de ideas y de reflexión, y que, mediante la búsqueda de la entretención de las masas, se expresa con espectacularidad y sin profundidad teórica o estilística; son los llamados “vendidos” al mercado. Por otro lado, podríamos llamar teatro de ideas a uno que parece situar su creación desde una instancia alternativa a los requerimientos del mercado, que está asociado a la profundidad conceptual, que es reflexivo y que finalmente es denominado como “buen” teatro. Dicha dicotomía es cuestionable en la actualidad debido a que encierra erróneamente a la calidad teatral expuesta en nuestro país, por lo que se podría decir que la oposición de ambos modelos es en gran medida una construcción artificial. A partir del análisis de contextos actuales se propondrá demostrar que el pensamiento y calidad asociados a un teatro de ideas no se opone necesariamente a sus posibilidades de acceso a las masas. En este sentido, resulta relevante considerar a qué públicos está llegando cada tipo de propuesta y plantear interrogantes en torno a la masividad.

En relación con lo antes planteado, es importante también advertir, ante la falsa dicotomía entre teatro de masas y teatro de ideas, cuáles son las ideas que una obra supuestamente no masiva puede formular. En el caso del trabajo de creación de la obra *Preciosas pequeñas partes* de Juan Pablo Troncoso, la idea a profundizar en la discusión que propone el desarrollo del conflicto de la obra se centra en la comprensión del fenómeno dialéctico que relaciona la violencia con los cuerpos y que los construye a estos como el espacio donde se ejerce el poder. En ese sentido, esta investigación se pregunta por la posibilidad de que esta obra, que ofrece una reflexión sostenida en ideas complejas sobre el poder y la violencia, pueda (o no) articularse como una obra masiva. De esta forma, se pretende evaluar si la oposición entre teatro de masas y teatro de ideas es supuesta o real.

Por tanto, en esta investigación se plantea que la obra *Preciosas pequeñas partes* construye su estrategia de sentido en función de articular una discusión compleja sobre la relación cuerpo y violencia en el ejercicio del poder mediante el uso de códigos accesibles al público que permitan que esta obra de ideas sea, a la vez, masiva. Esta discusión busca centrarse en la perspectiva crítica del cuerpo como territorio político, es decir, como espacio



donde se inscriben y se ejercen múltiples formas de poder social, cultural y simbólico. En esta línea, se considera también la pertinencia de la noción de la biopolítica tratada por Michel Foucault, entendida como un conjunto de procesos y tecnologías de control y regulación que actúan sobre los cuerpos (2001, p.220). Estas ideas pueden relacionarse con diversas herramientas de control de la población, como la eugenesia, que ha sido tratada por la obra en su construcción argumental. Todo esto se refleja en mecanismos de opresión “invisibles” como la hegemonía cultural y la biopolítica que, a su vez, en el montaje ayudarían a entender cómo la sociedad afecta el comportamiento del individuo con sus pares, cuestionar la libertad y sus límites y ahondar en la evolución humana en una sociedad contemporánea. La conformación de su complejidad estratégica se verá caracterizada por un teatro que da cuenta de la dialéctica de la realidad social a través de la relación opresor y oprimido, propia de la autoría de Juan Pablo Troncoso.

## **MARCO TEÓRICO**

El presente marco teórico se propone establecer los fundamentos conceptuales y críticos necesarios para abordar el análisis de la obra *Preciosas pequeñas partes* de Juan Pablo Troncoso. Para ello, se articula una reflexión en torno a las nociones de cultura, canon y hegemonía cultural, que permiten comprender las jerarquías y tensiones existentes en el campo teatral contemporáneo. Como parte de esta discusión, será relevante definir qué se entiende por teatro comercial en el contexto de la cultura de masas y, en oposición, teatro de ideas en un contexto intelectual, con el propósito de desmontar esta relación de oposición. Asimismo, se contextualiza la discusión en el marco del capitalismo neoliberal y las lógicas propias de la modernidad líquida, que condicionan la producción y recepción de las experiencias estéticas. En este sentido, se problematiza la tradicional oposición entre cultura de masas y cultura “de élite”, planteando, desde la teoría posmoderna, la posibilidad de una obra teatral que articule ambas dimensiones mediante estrategias críticas y de acceso popular. Finalmente, se aborda la biopolítica del cuerpo, entendiendo el cuerpo como un territorio en disputa donde se manifiestan las dinámicas de poder y violencia, aspecto central en la construcción del sentido en la obra objeto de estudio.



## 1. Cultura, canon y hegemonía.

La noción de cultura no es neutra ni estática, sino que constituye un campo de disputa donde se producen y se jerarquizan sentidos.

En *Cultura y sociedad*, Raymond Williams realiza un análisis profundo de la cultura y de la influencia del marxismo en su conceptualización, que continúa siendo relevante en la actualidad. En el capítulo “Marxismo y Cultura”, Williams destaca como aporte central la inclusión de la cultura dentro de la relación entre la base, es decir, la economía, y la superestructura la cual abarca la filosofía, espiritualidad o religión y las artes (p. 222). Este planteamiento representa un cambio profundo en la concepción de la cultura, ya que se manifiesta que las producciones culturales no emergen de un vacío, sino que están estrechamente relacionadas entre las condiciones materiales y las relaciones de clase. En el texto *Contribución a la crítica de la economía política*, Marx señala que:

El modo de producción en la vida material determina el carácter general de los procesos sociales, políticos y espirituales de la vida. No es la conciencia de los hombres la que determina su existencia sino, al contrario, su existencia social la que determina su conciencia. (p. 8)

En esta perspectiva, Williams señala que esta relación entre la base y las producciones culturales no son estáticas ni rígidas, no son un simple espejo automático, es decir, la economía no produce la cultura por sí sola. Más bien, existe una relación recíproca donde la cultura puede ser altamente influyente y es por eso que enfatiza en que “es evidente que, si pretendemos entender las culturas, tenemos que comprometernos con lo que es manifiesto: el modo de vida en su conjunto” (2001, p. 233), pues “aun cuando el elemento económico sea determinante, determina todo un modo de vida” (p. 233).

Entonces, la dimensión cultural se entiende como un proceso social general que es atravesado por distintos aspectos de nuestra vida cotidiana. Todo lo que nos hace ser y presentarnos a la sociedad además de nuestras relaciones, constituyen lo que entendemos por cultura; por lo tanto, es un espacio vivo donde se reproducen y se disputan los sentidos sociales. Cultura no es vivienda, ropa u objetos materiales por sí solos. Por el contrario, la cultura emerge en tanto estos aspectos se condicionan en relación a las clases sociales.



Williams lo explica cuando habla sobre una supuesta “cultura de la clase obrera”, en la cual, él dice que es un gran malentendido porque, no se puede clasificar como cultura a un sector de la población solo por ser clase obrera ya que, es enfático en decir que “Mientras se la vive, una cultura nunca puede reducirse a sus artefactos” (2001, p. 265) y lo clarifica con un ejemplo que dice:

Se argumenta, por ejemplo, que la clase obrera está "aburguesándose" porque se viste como la clase media, vive en casas colindantes y compra autos, lavarropas y televisores. Pero no es "burgués" tener objetos útiles ni disfrutar de un alto nivel de vida material. La clase obrera no se aburguesa por poseer los nuevos productos, así como el burgués no deja de serlo cuando los objetos de su propiedad cambian de tipo. Quienes lamentan esta transformación entre los miembros de la clase obrera son víctimas de un prejuicio. (p. 265)

Finalmente, Raymond Williams define la cultura en su texto *Marxismo y Literatura* como un “proceso social constitutivo creador de estilos de vida específicos y diferentes” (2000, p.31), es decir, todas nuestras costumbres, estilos de vida y la vida cotidiana.

Existe también una mirada sobre la cultura desde Asia del sur, que es interesante fundir con la mirada de Williams que, sin ánimos de caer en la sobre explicación sino más bien en profundizar en una capa más compleja, Homi K. Bhabha presenta a partir de una vereda colonizada –así como lo es Latinoamérica y en específico, nuestro país– la cultura. Por lo tanto, para las comunidades de la periferia de Occidente el proceso de cultura tiene un peso diferente que no puede obviarse pues, en su constitución se articulan relaciones de poder que son geopolíticas.

Bhabha tiene en común con Williams el ver la cultura como un proceso que es dinámico y no estático, pero, además, especifica que la cultura se produce en la interacción y en el intercambio entre opresor y oprimido. De modo que, el autor señala “que repensemos nuestra perspectiva de la identidad de la cultura. [...] Las culturas nunca son unitarias en sí mismas, ni simplemente dualistas en la relación del Yo y el Otro” (Bhabha, H. K, 2002, p. 51). En definitiva, para Bhabha y Williams, la cultura es simultáneamente un lugar de poder y de resistencia.



En este contexto y luego de esclarecer las delimitaciones sobre el concepto de cultura, es pertinente añadir qué es y cómo, en una comunidad que ha desarrollado ciertas prácticas culturales, funciona el canon en la producción de esa cultura y cómo se organiza el sistema de valores determinado por la hegemonía cultural para luego ahondar en cómo funcionan no solo como concepto sino en relación a los fenómenos teatrales que se van a tratar más adelante.

El concepto de canon emerge como una herramienta de legitimación que delimita qué expresiones artísticas son consideradas valiosas y cuáles son relegadas a los márgenes. Según el DRAE, como primera definición, el canon es una regla o un precepto mientras que como tercera definición el canon vendría siendo un “modelo de características perfectas”. Ambas, sostienen un aspecto de modelo, un criterio normativo que jerarquiza estableciendo los límites de lo que se reconoce socialmente como legítimo.

Por otro lado, la hegemonía, es definida por el DRAE como:

1. Supremacía que un Estado ejerce sobre otros.
2. Supremacía de cualquier tipo.

Sin embargo, aunque estas definiciones puedan servir en este marco, son un tanto generales, por lo que para efectos de la investigación la importancia radicará solo en que en ambas definiciones vinculan la hegemonía con una supremacía.

El pensador italiano Antonio Gramsci, en *Cuadernos de la cárcel*, amplía este concepto al situarlo en un terreno cultural e ideológico. El concepto de hegemonía cultural es una dominación que no necesita la coerción para mantener el poder sobre un otro, sino que actúa generando consensos que terminan influyendo fuertemente en la población. Plantea que:

El ejercicio "normal" de la hegemonía, está caracterizado por una combinación de la fuerza y del consenso que se equilibran, sin que la fuerza supere demasiado al consenso, sino que más bien aparezca apoyada por el consenso de la mayoría expresado por los llamados órganos de la opinión pública (1985, p.102)



Así es como los grupos dominantes de la población consolidan la hegemonía sobre los grupos subalternos o minorías y las mantiene bajo un sistema de valores, es decir, principios, creencias y normas.

En definitiva, la hegemonía cultural está intrínsecamente vinculada con las relaciones de poder, y, por lo tanto, si afecta a las personas y sus relaciones, afecta a las diversas formas de arte existentes. Es así como Javier Ibacache y Soledad Lagos en *Escuela de Espectadores Ciclos 2008-2009* presentan en el ejercicio de analizar las diversas formas de lenguajes en las artes escénicas, un capítulo dedicado al teatro de masas. En esta oportunidad, Ibacache y Lagos realizan una entrevista a quienes fueron importantes aportes a las artes escénicas: Rosita Nicolet y Grimanesa Jimenez. Esta sesión, inicia con la contextualización de lo que se reconoce puntualmente como teatro de entretención o teatro comercial. Ibacache menciona que:

El llamado teatro comercial o teatro de entretención, puede ser visto desde dos perspectivas. Desde el punto de vista de la producción, apunta a la autosustentación. Por otro lado, se refiere al circuito: uno siempre aprende por oposición y a este teatro se le ha identificado por oposición al teatro de arte, de autor, emergente, experimental. (p.59)

Desde esta perspectiva, el teatro de masas encauza su sentido en su reconocimiento especialmente en el tipo de salas donde se encuentra. Así también lo menciona Ibacache donde se refiere a esta situación en comparación a los teatros de Buenos Aires. En Chile: “hay ciertos espacios asociados a este tipo de producciones, entre ellas, El Conventillo, el Teatro Alcalá, el Teatro Circus Ok, el teatro San Ginés y, en alguna medida, el Teatro Mori Parque Arauco.” (p. 59).

De alguna manera, las definiciones de ambos tipos de teatro sugieren sus propios lenguajes convergiendo entre sí en una misma época, pero diferentes espacios teatrales.



## 2. Cultura de masas en el contexto neoliberal.

Para entender la cultura de masas y cómo funciona lo anteriormente dicho en torno a los cánones y la hegemonía cultural se vuelve necesario situarse en nuestro contexto neoliberal, es decir, dentro del marco del capitalismo contemporáneo.

En el prólogo de *Modernidad Líquida* de Zygmunt Bauman, se introduce la metáfora de la fluidez y la liquidez para relacionarlos con la era moderna. Y es que “Los fluidos, por así decirlo, no se fijan al espacio ni se atan al tiempo” (Bauman, 2004, p. 8). La modernidad está sujeta a no mantener la misma forma por mucho tiempo, se caracteriza por la similitud con el estado líquido donde lo más importante, es el flujo del tiempo y no el recipiente donde se encuentre (p. 8).

La actual modernidad líquida nos sitúa en un punto donde, como cultura existe la libertad de elección, pero a un costo altísimo de incertidumbre e inseguridad. A diferencia (y no por eso mejor), de la modernidad “sólida” donde las estructuras de la sociedad eran estables y duraderas y, sin embargo, la libertad individual era más escasa. Bauman dice que “esos códigos y conductas que uno podía elegir como puntos de orientación estables, y por los cuáles era posible guiarse, escasean cada vez más en la actualidad” (p.13). Los seres humanos tenemos la carga de reinventarnos día a día y tomar decisiones constantemente en un navego que no tiene mucho anclaje. Así mismo lo menciona Bauman, “En la actualidad, las pautas y configuraciones ya no están “determinadas” y no resultan “autoevidentes” de ningún modo” (p.13), por esto no es raro que como sociedad estemos marcados por lo inmediato, lo desechable en todo ámbito de nuestras vidas, nuestras identidades están sujetas a la flexibilidad al igual que nuestras relaciones. De alguna forma siempre estamos buscando pertenecer a algo en este mundo marcado por las “identidades a la carta”. Como resultado, dice Bauman, la responsabilidad de nuestro sentido del fracaso cae sobre nosotros mismos.

Mark Fisher en su texto *Realismo Capitalista* da cuenta de que el capitalismo neoliberal moldea no sólo la economía, sino que también, la cultura, ya que a pesar de lo que nos menciona Bauman acerca de la fluidez, Fisher nos habla del capitalismo como un aparente único modelo, única realidad posible (Fisher, 2009, p.13). Ante tal afirmación, nos vemos inmersos en un sistema limitante que naturaliza la precariedad, la cultura del



hiperconsumo y el estancamiento de la permanencia. Esto explicaría el por qué se reproducen y se normalizan las dinámicas neoliberales.

Fisher propone que “esta angustia en realidad exige ser leída en términos culturales” (p. 14) pues, “¿Puede ser que ya no haya rupturas y que la experiencia del «shock de lo nuevo» haya quedado definitivamente atrás?” (p.14) y es que, en la actualidad podemos observar cómo lo nuevo ya no es realmente nuevo sino, una especie de falsa copia, un remake de lo ya establecido, como si nos cansara ir más allá.

Ante esto, se vuelve necesario remarcar que “El poder del realismo capitalista deriva parcialmente de la forma en la que el capitalismo subsume y consume todas las historias previas.” (p.16). Esto causa que no nos demos cuenta cuando existe una mercantilización de movimientos, ideas, historias que en un momento fueron contra el sistema. Todo se ha transformado en una mercantilización que refuerza el poder de su permanencia. Y todo esto cobra aún más sentido si miramos los síntomas que nos deja este sistema donde reina la ansiedad y la depresión presentándose como fallas individuales y nunca como consecuencias de este mismo sistema.

Finalmente, entre lo explicado por Bauman y Fisher, estamos inmersos en una sociedad reinada por un sistema donde el problema siempre está en ti y no en la estructura misma, llevándonos a una cultura que queda atrapada en un presente continuo, donde todo se recicla y nada parece apuntar a futuros diferentes y la mercancía es quien se pone en primer lugar.

### **3. Teatro, cultura de masas y arte posmoderno.**

Dicho lo anterior y sabiendo que la cultura de masas responde a una necesidad del cambio inmediato, apelando a la mercantilización de las ideas, se revela que el arte y por lo tanto el teatro, no está fuera de este marco, sino que, como creadores, artistas, actores y actrices, estamos inmersos en este plano del capitalismo neoliberal.

Así, la hegemonía que reina en las escuelas de teatro se enmarca en la realización de un teatro de ideas, que exige pensar la creación en torno al pensamiento crítico y la reflexión por parte del espectador pues, las lógicas universitarias, que se han propuesto convertirse en espacios de generación de conocimiento, propician una manera específica de pensar la creación artística; y lo que queda al margen al final del día, es lo que se pueda



realizar fuera de estos parámetros. Sin embargo, “afuera” (es decir, saliendo de la escuela al “mundo real”, entiéndase mundo real como el hecho de hacernos cargo de todo lo que conlleva la creación de una obra teatral: proceso de investigación, búsqueda de salas de ensayo, producción total, etcétera, vemos lo difícil que es convocar un público no teatral para que vaya a pensar con nosotros) ¿se están utilizando estrategias correctas para la masificación de las creaciones artísticas? Es válido preguntarse si la dicotomía entre un arte masivo y un arte reflexivo son realmente contrarios desde la teoría cultural posmoderna y qué roles juegan en esta lógica. ¿Puede una obra masiva también estar llena de pensamiento crítico, en una sociedad marcada por las dinámicas neoliberales?

Fredric Jameson, presenta el concepto de posmodernismo como una “pauta cultural” (Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*, 1991, p. 16) donde pueden converger muchísimas cosas diferentes a la vez. Hoy en día existe una gama enorme de formas de arte y estamos llenos de información a cada hora del día. Las compañías teatrales sobreviven por la publicidad de sus obras en Instagram y TikTok, los podcasts han tenido un aumento notable y los existen para cada tema que quieras y así muchos ejemplos más; y no es negativo que suceda, simplemente es consecuencia del sistema donde estamos inmersos. Entonces bajo esta lógica, Jameson dice que:

Lo que ha sucedido es que la producción estética actual se ha integrado en la producción de mercancías en general: la frenética urgencia económica de producir constantemente nuevas oleadas refrescantes de géneros de apariencia cada vez más novedosa (desde los vestidos hasta los aviones), con cifras de negocios siempre crecientes, asigna una posición y una función estructural cada vez más fundamental a la innovación y la experimentación estética. (p.17)

Se podría decir que, incluso al haber tantas gamas diferentes de producciones, todas terminarían bajo la lógica mercantilista dominante. Pero entonces, ¿se puede intervenir en la cultura bajo esta hegemonía? Jameson tiene la intención de responder a esta cuestionante, el pensar en cómo intervenir reconociendo el posmodernismo como una lógica dominante en nuestra sociedad y menciona que:



Esta ha sido en todo momento la intención política que ha presidido los análisis siguientes: proyectar el concepto de una nueva norma cultural sistémica y de su reproducción, con objeto de reflexionar adecuadamente sobre las formas más eficaces que hoy puede adoptar una política cultural radical (p. 21)

Frente a esta situación, dicha dicotomía que impulsa esta investigación, es decir, la separación de teatro de ideas y teatro masivo puede no ser fructífera a largo plazo ya que es esta separación la que crea jerarquías hegemónicas de cómo debería hacerse el teatro instaurando reglas que podrían no estar ayudando a la masificación real de las creaciones y, además, no ayudando al acceso cultural popular.

Siguiendo con Jameson y su perspectiva acerca del arte posmoderno, la transformación del teatro y su hibridación con otros lenguajes artísticos (danza, audiovisual, performance, etc) sigue la lógica posmoderna actual, es decir, se apropia de los lenguajes y símbolos que produce la cultura de masas para tratar de dialogar, criticar o incluso, integrarse.

En síntesis, el teatro contemporáneo se despliega en un escenario cultural marcado por la lógica posmoderna y la hegemonía de la cultura de masas, donde la diversidad de formas artísticas convive dentro de un marco dominante.

#### **4. Biopolítica del cuerpo y mecanismos de poder.**

En cuanto a la obra *Preciosas pequeñas partes* de Juan Pablo Troncoso, es pertinente hacer un análisis abordando todo lo dicho anteriormente, es decir: La obra está situada en un contexto determinado por la articulación de una lógica económica neoliberal que da forma a lo que Bauman ha llamado modernidad líquida, la que a su vez condiciona la producción y la recepción de nuestras experiencias estéticas. En este estado de desarrollo de la modernidad las nociones de hegemonía, cultura y canon nos permiten comprender las tensiones que existen en la producción del teatro contemporáneo.

*Preciosas pequeñas partes* construye su argumento en base a las ideas eugenésicas (prácticas que se ejercen sobre la reproducción de la población para mejorar al ser humano en torno a características que se consideran deseables o indeseables), el



poder sobre el cuerpo humano y el control social disfrazado de progreso para un bien común.

Con esto, el entramado de la obra puede ser comprendido a partir del concepto de la biopolítica introducido por Michel Foucault. En su libro, *Defender la sociedad*, menciona y describe qué es la biopolítica a partir del racismo de Estado. Para él, todo comienza con la soberanía clásica donde el rey decidía sobre la vida y la muerte de sus súbditos. En el fondo el rey “puede hacer morir y dejar vivir” (2001, p.218) y en realidad no es que se tenga el derecho propio sobre la vida y la muerte, sino que se convierten en derecho por una voluntad del soberano. Foucault se centra en lo paradójico que es esta situación y menciona que:

El derecho de vida y de muerte sólo se ejerce de una manera desequilibrada, siempre del lado de la muerte. El efecto del poder soberano sobre la vida sólo se ejerce a partir del momento en que el soberano puede matar. En definitiva, el derecho de matar posee efectivamente en sí mismo la esencia misma de ese derecho de vida y de muerte: en el momento en que puede matar, el soberano ejerce su derecho sobre la vida. (p.218)

La biopolítica sería una nueva tecnología de control que, al contrario de la soberanía clásica, ésta se encarga de hacer vivir y dejar morir. Estas ideas de Foucault dan respuesta a múltiples preguntas habituales en torno a la vida y la muerte, pero en su reflexión estos asuntos son tratados desde una perspectiva política en relación con el ejercicio del poder. Lo anterior es explicado históricamente por Foucault, quien señala que el poder político ha sido ejercido de diferente manera en distintos momentos. Sobre esto, explica que aproximadamente a fines del siglo XVII se desarrolló la “tecnología disciplinaria del trabajo” (p.219) y que a mediados del siglo XVIII aparece una nueva tecnología del poder (la “biopolítica humana”), que no excluye a la anterior. Foucault refiere que la biopolítica “no excluye la técnica disciplinaria, sino que la engloba, la integra, la modifica parcialmente y, sobre todo, que la utilizará implantándose en cierto modo en ella, incrustándose, efectivamente, gracias a esta técnica disciplinaria previa.” (p.219). Foucault hace una diferencia en esta nueva forma de control y a quiénes va dirigida, pues ya no se centra en el individuo, sino en el cuerpo y en la vida. Él se refiere al “hombre vivo”. Más



específicamente dice que: “la disciplina trata de regir la multiplicidad de los hombres en la medida en que esa multiplicidad puede y debe resolverse en cuerpos individuales que hay que vigilar, adiestrar, utilizar y, eventualmente, castigar” (p.220). Es decir, la individualización pasa a segundo plano porque las masas son mucho más importantes.

Esto es lo que finalmente Michel Foucault llama biopolítica humana, un poder orientado a la gestión y a la optimización de la vida que opera a través de políticas de salud, de reproducción, control de natalidad y longevidad. En este momento, dice Foucault, “se pone en práctica la medición estadística de esos fenómenos con las primeras demografías. Es la observación de los procedimientos más o menos espontáneos o más o menos concertados que se ponían efectivamente en práctica entre la población con respecto a la natalidad” (p.220). También es importante, y lo dice Foucault, hablar de los fenómenos como la vejez, lo cuál significaba estar fuera de las capacidades especialmente en época de industrialización, así como también las discapacidades o invalidez. Foucault los menciona como “un conjunto de fenómenos, de los cuales algunos son universales y otros accidentales pero que, por una parte, nunca pueden comprimirse por entero, aunque sean accidentales, y que también entrañan consecuencias análogas de incapacidad, marginación de los individuos, neutralización, etcétera.” (p.221). En este punto, la biopolítica introduce mecanismos de control mucho más sutiles, “más racionales, de seguros, de ahorro individual y colectivo, de seguridad, etcétera” (p.221).

La biopolítica se encarga de intervenir los fenómenos generales o globales (aleatorios o no) de una población, la biopolítica “va a extraer su saber y definir el campo de intervención de su poder en la natalidad, la morbilidad, las diversas incapacidades biológicas, los efectos del medio” (p.222). Foucault se refiere a “un poder que yo llamaría de regularización y que consiste, al contrario, en hacer vivir y dejar morir” (p.223). Y dentro de este aspecto, hay un punto que es pertinente mencionar en torno a la biopolítica y su relación con *Preciosas pequeñas partes*: la sexualidad y su histórico control. Foucault realza la importancia de la sexualidad porque “está en la órbita de un control disciplinario, individualizador, en forma de vigilancia permanente” (p.227). Por otro lado, se refiere a la consecuencia de la procreación que, además, es un tema importante que abarca tanto la obra dirigida por Juan Pablo Troncoso como también la biopolítica del cuerpo. En torno a la regularización de la sexualidad, se destaca el rol de la medicina como agente controlador, donde el desenfreno y la irregularidad trae como consecuencias “todas las enfermedades



individuales que el desenfreno sexual atrae sobre sí” (p.228) pero “al mismo tiempo, una sexualidad desenfrenada, pervertida, etcétera, tiene efectos en el plano de la población” (p.228) lo que, por consecuencia, se traduce en la supuesta degeneración de una generación tras otra. Foucault se refiere específicamente a la teoría de la degeneración, que se enfocó en el “saber médico sobre la locura y la anormalidad en la segunda mitad del siglo XIX. Hecha suya tempranamente por la medicina legal, tuvo considerables efectos sobre las doctrinas y las prácticas eugénicas” (p.228)

Finalizando este punto y entendiendo el peso de la biopolítica humana y cómo la eugenesia puede ser una herramienta devenida de esta misma para el control total de una población y al interrelacionar las ideas expuestas en las páginas anteriores, es posible analizar la obra según lo planteado en la hipótesis.

## **DESARROLLO**

La obra *Preciosas pequeñas partes*, dirigida por Juan Pablo Troncoso, se desarrolla con el propósito de plantear una reflexión profunda sobre la conexión entre el cuerpo, la violencia y el ejercicio del poder, utilizando lenguajes cercanos al público que posibilitan que esta propuesta intelectual alcance un carácter masivo.

Desde un principio la investigación para la creación de la obra, el colectivo manifestó desarrollar un montaje que explorara determinados códigos escénicos: la comedia y la creación de momentos musicales. De esta manera, Juan Pablo Troncoso lleva a cabo diversas formas de investigación artística que encauzaron al colectivo tanto en la aproximación teórica como en la escena misma. Es así como durante el proceso, se presentan diversos ejercicios escénicos que finalmente logran tener su lugar desde un aspecto común: el cuerpo y el poder.

Para comenzar este análisis, es pertinente referirse a la primera escena que presenta la obra: *Sala de espera*, ya que es aquí donde se presentará la condensación del lenguaje escénico de la obra que, en su variedad, refleja elementos y formas del teatro de masas, pero, proponiendo un discurso complejo, por lo que la función que cumple esta escena es introducir qué se verá en el montaje y los códigos que utilizará la obra en su desarrollo. En primer lugar, esta escena se sostiene en base a los cuerpos y sus roles más que en personajes específicos y diálogos. De hecho, la escena casi no los tiene. Se



presentan dos roles: pacientes y trabajadores. Los pacientes se caracterizan por tener movimientos más cercanos a la realidad, se mueven en el espacio como un ser humano cualquiera y su emocionalidad natural también es similar a la de un ser humano real. Por otro lado, se instalan los cuerpos de trabajadores de la empresa, quiénes solo tienen la capacidad de moverse en el espacio en líneas rectas y diagonales. Además, el rostro no expresa ninguna emoción y se caracterizan por ser cuerpos que son automáticos, más no robóticos.

La escena instaaura una sala de espera donde de a poco comienzan a llegar pacientes que serán atendidos por trabajadores. Lo que llama la atención es que los trabajadores no hablan, se reducen solo a sus movimientos, arrastran cuerpos muertos y sus comportamientos se limitan a anotar y caminar creando una especie de coreografía espacial. Pacientes y trabajadores caen al suelo y se incorporan nuevamente, como si recuperaran la vida. No obstante, este acontecimiento no adquiere un carácter excepcional en la escena: simplemente acontece y se instala como un lugar común. Es así como desde un principio *Sala de espera* instala este mundo, su funcionamiento y su particularidad. Ya establecido el lugar en la primera escena, en el desarrollo de la obra se recurrirá a códigos de teatro de masas para desde allí articular un discurso complejo. Para esto, se hará un enfoque en tres escenas de *Preciosas Pequeñas Partes* que contengan estos códigos: *Call Center*, *Terapia* y *Extracción de Valeria*.

Dentro de la obra, escenas como *Call Center* y *Terapia* profundizan en la crítica a la manera en que la empresa EvoGen administra los cuerpos y los afectos desde una lógica productiva y deshumanizada. Ambas se estructuran a partir de la exageración y la parodia de situaciones médicas y laborales, configurando un tono cómico que tensiona lo absurdo con lo reconocible.

En *Call Center*, tres trabajadoras, Maribel, Marisol y Mariluz atienden llamadas de pacientes o potenciales usuarios de EvoGen. Sus voces amables y veloces revelan una atención automatizada, en la que importa más mantener el flujo de llamadas que la relación con las personas. El humor surge de la repetición y la distancia emocional, donde lo humano se diluye en un protocolo. Esta despersonalización se evidencia en situaciones que mezclan lo cotidiano con lo inverosímil. Un ejemplo representativo aparece cuando una paciente solicita revertir un trasplante de rostro, no por fallas médicas, sino por motivos sentimentales:



**CAMI:** Necesito revertir un trasplante de rostro por favor

**MARIANA:** Los trasplantes de rostro son irreversibles, lo indica en el consentimiento que firmó ¿hay algún problema que la lleve a solicitar esto?

**CAMI:** No, el trasplante quedó perfecto.

**MARIANA:** Nos alegra mucho escuchar eso.

**CAMI:** El problema es que lo hice para volver con mi ex... (Troncoso y Teatro Génesis, 2025, p.4)

De esta manera, el tono cómico puede aparecer en el contraste de la trivialidad de la petición de la paciente y el tono serio del discurso médico. Así mismo, surge la necesidad de evidenciar en toda la escena el carácter extremo de todas las situaciones médicas, pues, el colectivo a través de las investigaciones y reflexiones se pregunta realmente, qué pasaría si todas las intervenciones—médicas y estéticas—estuvieran permitidas bajo el concepto de libertad, que además, trae consigo el deseo de cumplir todos los sueños y deseos que podría tener el ser humano impulsados por el capitalismo neoliberal. De esta forma, se recurre a la exageración y lo absurdo como códigos, proponiendo contrastes que ayudan a generar una comicidad en la escena.

La escena *Terapia* continúa esta misma línea. Aquí, distintas sesiones se desarrollan en paralelo, donde los pacientes acuden buscando resolver problemas derivados de procedimientos estéticos y experimentales: dos mujeres que se han sometido voluntariamente a una cirugía para unirse en un solo cuerpo como expresión de amor, una mujer sometida a un procedimiento experimental que la ha dejado sin sensibilidad corporal y con dificultades para caminar y, por último, una educadora de párvulos sometida a un trasplante de pie fuera de control.

En este sentido, el colectivo no busca necesariamente definir la obra como una comedia, pero sí, busca jugar con la identificación a través de lo absurdo y las exageraciones de situaciones cotidianas con el mundo médico. Cabe recalcar, que en general—y lo dice Javier Ibacache—“Este teatro (refiriéndose al teatro de masas o comercial) ha sido asociado a la comedia como género” (*Escuela de Espectadores Ciclo 2008-2009*, p.59), así la obra logra utilizar estos códigos para mayor identificación por parte del espectador.



Continuando con el análisis, los tratamientos médicos alcanzan su punto más extremo en la escena *Extracción de Valeria*. Aquí se nos presenta a Valeria, una paciente que acude a las dependencias de EvoGen para someterse a una extracción de leche materna. La acción se desarrolla en un ambiente clínico, donde las preguntas del equipo médico, más que atender al bienestar de la paciente, responden a un protocolo de producción y registro. Al llegar el momento de la extracción, la escena alcanza su punto más representativo de un teatro de masas acudiendo a la cultura pop a través de una coreografía. En este sentido, la escena además, se transforma en algo performativo, acudiendo a evidenciar el requerimiento técnico: “**ANTO:** ¡La extracción de la leche materna! ¡Música! (*Comienza la canción*).” (Troncoso y Teatro Génesis, p. 28) Así, la escena se abre hacia el público, invitándolo a ser parte de ese momento donde la coreografía realizada por los intérpretes enfatiza lo sexual y el placer.

Ahora bien, ampliando el análisis y la reflexión, *Preciosas Pequeñas Partes* en su construcción plantea y desarrolla discursos complejos y reflexiones basados en el cuestionamiento del poder, control social, auge del conservadurismo, el sentido de la identidad y los avances de la tecnología proponiendo una lectura crítica sobre los mecanismos de control a través de la dimensión política e ideológica de los sueños pues, el deseo y la libertad están mediados por la mercantilización dentro de un sistema que abarca más aristas de las que se cree usualmente. Así, la obra también se inscribe en los códigos de un teatro de ideas.

Para ejemplificar esta lectura crítica, se continuará con *Extracción de Valeria* y fragmentos de *Call Center* y *Terapia*.

### **Extracción de Valeria: Voluntad y Libertad**

Esta escena en particular se construye a partir de una ciudadana común y corriente de 26 años. Valeria dio a luz hace 8 semanas y está dispuesta a someterse a la extracción de su leche materna voluntariamente, para la activación correcta de la pastilla Eva-25, financiada y distribuida por EvoGen. En un principio se instala la indiferencia hacia Valeria por parte del personal, sometiéndola a un bombardeo de preguntas donde casi no tiene el tiempo para responder. Para EvoGen, Valeria deja de ser una persona en lo absoluto, deja su calidad de ser humano sintiente. Ahora Valeria es un recipiente perfecto para extraer lo que



sirve en pos del progreso. De esta forma, la obra comienza a articular uno de sus discursos base de denuncia: ¿somos realmente libres?

La pregunta no es nueva y sin embargo, siempre cuesta responder. Estamos en un mundo donde el discurso de la libertad está tomando muchísima fuerza actualmente. Se promete la libertad. Se ilusiona con la libertad. Pero, ¿libertad para quién? Y es que no es posible ignorar los discursos que acompañan esta noción de libertad aparente, pues implican necesariamente una determinada idea de voluntad. Es decir, la idea de libertad supone que podemos elegir qué hacer y qué no hacer, como si esa decisión dependiera exclusivamente de nosotros; sin embargo, en realidad estamos atravesados por diversas dimensiones sobre las cuales no tenemos control. En el contexto neoliberal en el que se sitúa nuestro país, las condiciones sociales, de género, de sexualidad y otras variables determinan de inmediato la posición que cada persona ocupa dentro del entramado social. En *Extracción de Valeria*, conocemos a la paciente a partir de las preguntas que se le realizan, entre ellas su comuna de residencia, a lo que responde: “Donde me reciban, a veces me quedo donde mi tía porque/” (p. 25). Aunque no alcanza a completar la frase, es posible inferir que no dispone de un lugar de vivienda estable. Más adelante nos enteramos que está cesante y solo tiene cuarto medio. Posteriormente, la pregunta “¿Cuánto me van a pagar?” se vuelve recurrente en la paciente. Nadie le responde realmente lo que ella necesita. Dejan eso para después: “**EMI**: Esa información será otorgada cuando termine el procedimiento” (p. 27), lo cuál llega a ser indiferente y cruel. En la escena se evidencia un ejercicio de poder sobre la paciente, determinado por estos mismos parámetros. Además, la pregunta de Valeria deja entrever que su “voluntad” no responde a una libertad real, sino a la falta de alternativas. Esto abre la pregunta dentro de la ficción: ¿qué cuerpos son finalmente utilizados para la extracción de fluidos femeninos bajo la apariencia de una decisión voluntaria? ¿Puede hablarse de voluntad cuando existe un claro desequilibrio de poder?

Mientras Valeria está sedada, el equipo médico realiza una extracción de coágulos menstruales. Valeria no lo sabe. La extracción realizada a Valeria es pública. La empresa utiliza la excusa de sus políticas de transparencia para mostrar en vivo y en directo el procedimiento. De aquí en adelante comienza una violencia desmedida. La extracción de la leche materna, después de la extracción de coágulos, es uno de los momentos donde más se concentra el poder sobre un otro, lo perturbador y la violencia. La obra propone un



espacio donde Valeria se encuentra en su mayor momento de vulnerabilidad al estar anestesiada después del procedimiento de la primera extracción lo que hace que el momento coreográfico sea aún más indigerible. La última extracción se hace visible obligando a Valeria a llegar al orgasmo para extraer la eyaculación femenina. Ella no lo sabía.

Al finalizar esta etapa, se ve a Valeria totalmente exhausta y vulnerable ante tal situación a la que fue sometida. Este cuerpo lo sacan de la camilla y la Doctora Briceño, interpretada por Antonia Herreros, subraya lo agradecida que está con Valeria: “Muchas gracias mamita Valeria, lo hizo super bien...Y bueno, también lo pasó super bien.” (p.28) Valeria está en shock. El equipo médico se va, la deja sola y comienza un monólogo que revela las esterilizaciones forzadas en Perú bajo el mandato de Alberto Fujimori. En el artículo *El archivamiento del caso Esterilizaciones Forzadas: una mirada desde el derecho penal* se menciona que en el año 1996 “se aprobó el Programa Nacional de Salud Reproductiva y Planificación Familiar (1996-2000) cuya principal finalidad fue masificar el uso de métodos de planificación familiar, entre los cuales se encontraba la anticoncepción quirúrgica.” (Curich, 2014, p.1), por consecuencia de este programa miles de mujeres peruanas indígenas y pobres fueron sometidas a la esterilización forzada. Muchas de ellas murieron por la mala praxis de estos procedimientos quirúrgicos.

De esta forma, *Extracción de Valeria* es una escena que expone una situación grave, quizás poco conocida, de cómo las prácticas de control y explotación pueden reaparecer en escena como denuncia del poder biopolítico, revelando también la violencia de Estado sobre los cuerpos femeninos, pobres y no hegemónicos, amparándose en discursos de modernidad, desarrollo e incluso, cuidado.

*Preciosas Pequeñas Partes* instala un mundo en un tiempo indescifrable donde EvoGen, una empresa que promete cumplir los sueños, deseos y necesidades de las personas se presenta y se vende a sí misma como la evolución de la evolución. EvoGen se caracteriza por sus políticas de transparencia con el usuario prometiendo el alcance de sus sueños. Existe una especie de pulcritud en su fachada y una sobre-amabilidad que logra conectar con las personas haciendo que lleguen con la ilusión de alcanzar y hacer realidad sus deseos cueste lo que cueste. Esta forma de vender y llegar al público no es nueva. Es reconocible en todas las empresas que ofrecen cualquier servicio y cómo se instalan en el capitalismo, donde se ha implementado el control de un tipo de alimentación a través de



discursos de salud y por debajo se esconden discursos como, por ejemplo, el de la gordofobia. Aquí el fin no es el cuidado personal, sino, cómo se instala la presión en las personas de querer alcanzar niveles de rutina que pueden llegar a niveles utópicos. Lo mismo sucede con el cuidado de la piel. El auge del skincare puede entenderse como una nueva forma de biopolítica cotidiana, en la que el cuidado de la piel, que originalmente está asociado a la salud y al bienestar, se transforma en una exigencia estética ligada al consumo. A través de las redes sociales y la industria cosmética, el cuidado se convierte en un mandato de perfección, donde la piel “sana” se vuelve sinónimo de éxito, productividad y valor personal. Esta obsesión por alcanzar una piel “perfecta” produce ansiedad, frustración y autoexplotación, reproduciendo los mismos mecanismos de control y estandarización del cuerpo presentados en el universo que presenta *Preciosas Pequeñas Partes* a través de la creación de EvoGen.

Para continuar el análisis, se ahondará en los mecanismos de control evidenciados en las siguientes escenas.

### **Call Center y Terapia: la burocracia de EvoGen**

Frente a este contexto, *Call Center y Terapia* presentan las primeras fallas estructurales de EvoGen. En primer lugar, *Call Center* presenta en su mayoría a clientes afectados por los procedimientos a los que se han sometido y somos testigos de la grandeza empresarial en donde se vuelve imposible llegar a una solución concreta y efectiva hacia los pacientes. Las trabajadoras por lo general brindan una ayuda casi fantasma llevando a los clientes por un laberinto sin salida, donde lamentablemente, la empresa no puede hacerse cargo de los problemas que puedan surgir en los procedimientos hechos justamente por la calidad de voluntariedad que existe en los contratos firmados anteriormente. Como es de esperar, la empresa se escuda en este papeleo donde terminan por no hacerse cargo de las fatalidades que le sucedan a sus propios pacientes. En las llamadas, se puede observar como las trabajadoras de este call center derivan una y otra vez a las personas a diversos departamentos o centros que le puedan brindar la ayuda que ellos esperan.

Dentro de las llamadas, existe una en particular donde se muestra la total frialdad y el carácter burocrático explicados anteriormente. Un paciente realiza un llamado al call center de EvoGen con el deseo de contactarse con el jefe de la corporación de la empresa



urgentemente: fue sometido a un procedimiento de inmortalidad por el cual quiere deshacerse. En su desesperación, dice que se ha arrepentido. Se dió cuenta que ya no quiere ver a más hijos partir, ni a los hijos de esos hijos (p.8) Tiene profundamente el deseo de morir. La empresa, sin embargo, le hace ver que el procedimiento (en el cual se sometió voluntariamente) es totalmente irreversible y que lamentablemente, no pueden ser demandados por algo que él mismo eligió.

**RENATO:** Me voy a matar y usted va a cargar con la culpa

**MARIANA:** Suerte con eso. (p.8)

Por otro lado, *Call Center* juega a una lógica similar a *Terapia* en el sentido de que expone los “errores de fábrica” de EvoGen que terminan por afectar a las personas dejándolas imposibilitadas para seguir con su vida normal. En este caso, se analizarán las terapias de Macarena y la Educadora de párvulos, quienes son las que expresan de mayor forma su inquietud y sus ganas de recibir lo que en un principio anhelaron: mejorar sus vidas.

En este sentido, la escena se construye en base a la desesperación, frustración y rabia que sienten estos personajes con la empresa al darse cuenta que están sujetas a una situación de dependencia sin salida con EvoGen.

La diferencia entre la escena anterior, es que aquí se muestran directamente los casos de fallas puertas adentro. El público es testigo de cómo funcionan las cosas dentro de la empresa y expone uno de los mayores problemas que enfrentan, a pesar de también contar con experiencias de pacientes satisfechos con los procedimientos realizados. Se ve con mayor detención el problema de la supuesta voluntad de los pacientes donde, por ejemplo, Macarena, se ve expuesta a una cirugía de cuerpo completo que terminó por dejarla inmóvil. En este caso, el doctor lucha por poder recuperar la movilidad de Macarena con ayuda de un cuerpo creado por la empresa, que utiliza métodos de electricidad para compartirla a la paciente la fuerza para poder recuperar el movimiento de su cuerpo. Afortunadamente (para el doctor) Macarena logra pararse y caminar, pero no como ella quería. Su movilidad nunca volverá a ser la misma, por más que la promesa fue totalmente distinta. Aquí, la paciente expresa su total frustración con su situación tan lamentable:



**RENATO:** ¡Lo lograste! ¡Te felicito Macarena! Ahora tienes que venir todos los días para poder seguir caminando.

**CAMI:** ¿Todos los días?

[...]

**CAMI:** ¿Me van a seguir cobrando?

**RENATO:** Yo no manejo esos temas, Macarena.

**CAMI:** Me dijeron que iba a volver a caminar

**RENATO:** ¡Y estás caminando!

**CAMI:** Pero no así. Junté por años la plata ¡Confíe en ustedes! ¿qué hago ahora?

**RENATO:** Venir todos los días. (p.14)

Es así como se demuestra la dependencia sin salida de este procedimiento. Macarena no estará libre de las dependencias de EvoGen.

Continuando con el siguiente caso, la escena presenta a una educadora de párvulos que se ha sometido a un trasplante de pie que ha transformado su vida por completo: el pie se transformado en una máquina de espasmos constantes que le costaron el peligro de ser despedida por una patada que le dio sin querer a un niño de su jardín. Además, el pie comienza a hablarle en las noches, poniendo a prueba su calidad de educadora.

Frente a esta situación, la desesperación por perder su trabajo la lleva a una constante frustración con la terapia y pregunta si algún día tendrá un pie normal, además de manifestar lo rara que se siente al tener esta especie de pie nuevo que solo le ha traído problemas no solo en su vida personal sino también en su trabajo, que es lo más importante para ella. Por ejemplo, en un momento de la terapia, la paciente manifiesta la desesperación que tiene por la movilidad exagerada e inesperada que ha tenido su nuevo pie y dice: **“SOPHI:** Este pie es mi única manera de volver a la normalidad. No puedo estar cerca de nada frágil o delicado porque lo voy a terminar rompiendo ¡Y trabajo con niños!” (p.15) Siempre se refiere a ella y su trabajo, los niños.

Como es de esperarse, la terapeuta se limita solo a ofrecerle la ayuda que necesita en el periodo que dure la terapia más, muestra una total indiferencia a los problemas que presenta su paciente, problemas que le ha causado la misma empresa.

Hacia el final de esta terapia, se observa como la educadora de párvulos ha llegado a un nivel de psicosis donde expresa que su pie realmente le habla y no sabe qué hacer,



no sabe si se está volviendo loca o es algo que le está pasando en la vida real. Le confiesa que el pie quiere que ella le haga daño a los niños:

**SOPHI:** Yo sé que mi pie me quiere decir algo. Primero sentía susurros, pero cada vez los susurros eran más claros. Pitéate a un niño. Pitéate a un niño. Y yo me quedo ahí, helada pensando si esto de verdad está pasando o el estrés de ser una educadora de párvulos intachable me está afectando la cabeza. (p.16)

En el minuto en que la paciente comienza con estas confesiones, la terapeuta queda en un estado de shock para luego inmovilizar a la educadora. Esto resulta un tanto a medias y es aquí donde la paciente comienza a escarbar en el origen de su nuevo pie con el afán de saber de una vez por todas por qué el pie le habla de esta manera de los niños: “¿De dónde sacaron este pie? ¿De quién era? Contésteme po. ¿De un weón piteao? ¿Violento? ¿Pedófilo? ¿Está vivo? ¿Cómo se murió? ¡De quién era este pie!” (p.16).

Finalmente, dada la desesperación de la educadora que más tarde se convierte en violencia contra la terapeuta, la sedan por completo y se la llevan. No sabemos más de la educadora hasta más de la mitad de la obra: “**MARIANA:** Claudia algo. La terapia de electrodos salió mal en su pie. Hay que revisarla.” (p.32)

La empresa EvoGen funciona bajo el control de masas apelando a la libertad individual y generacional, es decir, los hijos de los hijos de los hijos y así sucesivamente. Se trata de ideas totalitarias que se sustentan en el deseo absoluto de mejorar la raza chilena. Así, estas dos escenas funcionan como una representación de las consecuencias de la letra chica del contrato que firman las personas que acuden a EvoGen bajo una promesa de evolución, de progreso y el cumplimiento de sus mayores deseos.

Con guiños y preocupaciones del elenco al auge de los discursos de odio disfrazados de libertad y progreso, se instala la creación de EvoGen y el universo de una promesa que revela las tensiones de la libertad, el control social, la identidad y el poder.



## CONCLUSIONES

Este recorrido permite reconocer la complejidad del teatro contemporáneo en sus diversas formas de manifestarse a lo largo de los años, sus idas y venidas de transformación y, por supuesto, sus inevitables contradicciones. En ellas se constituye el motor de una constante redefinición del teatro como espacio de pensamiento y de experimentación estética. Los códigos se mezclan, se funden y se fraccionan constantemente.

La obra *Preciosas pequeñas partes* funciona como un híbrido al integrar códigos del teatro de masas y del teatro de ideas, construyendo un mundo complejo que, por momentos, se articula desde lo absurdo, la parodia y las alusiones a la cultura pop.

Se ha identificado que este entrelazamiento de códigos evidencia cómo el teatro contemporáneo puede funcionar como un laboratorio de pensamiento, donde las fronteras entre lo popular y lo conceptual se comienzan a desdibujar para dar lugar a nuevas formas de creación crítica. En este sentido, el teatro tiene la capacidad de tensar sus propios lenguajes y poner en crisis los discursos que le atraviesan instalados desde la hegemonía en el ejercicio de la formación teatral.

Dentro de los deseos del colectivo y en conjunto con la dirección de Juan Pablo Troncoso, se han llegado a decisiones estéticas que en la obra, responden a desentrañar el discurso socio político de la obra y de esta forma, la investigación se orientó hacia los lenguajes y códigos que el colectivo identificó como ámbitos de especial interés para su profundización como la comedia, el absurdo o el canto en escena, así como también el conjunto de importantes reflexiones y preocupaciones acerca de las transformaciones y corrientes políticas ligadas a discursos conservadores y ultraderechistas a propósito de un año de elecciones presidenciales.

Finalmente, el tener la oportunidad de ser partícipes de la creación total de una obra teatral original poniendo sobre la mesa temáticas diversas como lo son: la eugenesia, la identidad, el deseo, las burocracias, el poder, el cuestionamiento y la examinación de los criterios normativos de alcanzar ideales deformados por la cultura dominante, con códigos igualmente diversos, nos impulsa a concebir una creación que no se limite al ejercicio de la reflexión, sino que, sin renunciar a su complejidad, pueda también dialogar con un público popular.



## REFERENCIAS

- Bauman, Z. (2004). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.
- Bhabha, H. K. (2002). *El lugar de la cultura*. Manantial.
- Curich, Y. L. N. (2014). *El archivamiento del caso “esterilizaciones forzadas”: una mirada desde el Derecho Penal*. Instituto de Democracia y Derechos Humanos.
- Fisher, M. (2009). *Realismo capitalista ¿No hay alternativa?*. Titivillus.
- Foucault, M. (2001). *Defender la sociedad*. Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2007). *El nacimiento de la biopolítica*. Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2014). *Las redes del poder*. Prometeo Libros.
- Gramsci, A. (1985). *Cuadernos de la cárcel*. Ediciones Era.
- Ibacache, J., & Lagos, S. (2010). *Escuela de espectadores. Ciclo 2008-2009*. Ediciones Escuela de Espectadores de Teatro.
- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Ediciones Paidós.
- Marx, K. (1989). *Contribución a la crítica de la economía política*. Editorial Progreso.
- Real Academia Española. (s/f) Hegemonía. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 16 de Noviembre del 2025 de <https://dle.rae.es/hegemon%C3%ADa>
- Troncoso, J. P. y Teatro Génesis. (2025). *Preciosas Pequeñas Partes*. Sin publicar.



Universidad  
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Ediciones Península.

Williams, R. (2001). *Cultura y sociedad*. Ediciones Nueva Visión.