



Verónica Sentis Herrmann

Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación

Braulio Rojas Castro

Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación

La triple marginalización de Eloísa Peña en la historia del teatro en Chile, su devenir transclase y la irrupción de las mujeres directoras teatrales en Valparaíso*

The Triple Marginalisation of Eloísa Peña in the History of Theatre in Chile, her Transclass Transition and the Emerging Female Theatre Directors in Valparaíso

Resumen

Este artículo elabora una concepción de la vida, formación y producción de la directora y autora teatral Eloísa Peña Torres en la década de los 60 en Valparaíso, desde la teoría del transclase, para exponer los factores de su marginación en la historia nacional del teatro. Para ello, se proponen tres factores concurrentes: geocultural por ser parte de una producción no metropolitana en un país esencialmente centralista; geopoético al crear obras cuyo lugar de acción poética está situado exclusivamente en la ciudad-puerto, potenciando un imaginario urbano local y, por último, género, al ser una mujer directora en una época en la que este rol era casi exclusivamente masculino. Se finaliza con una reflexión situada sobre la expansión del campo de las artes escénicas en Valparaíso y la irrupción de mujeres directoras.

* Este artículo ha sido financiado por ANID FONDECYT Regular 2023 N° 1231246: "Cartografía teatral de Valparaíso: análisis de la puesta en escena porteña del siglo XXI". Investigadora Responsable: Verónica Sentis Herrmann.

Palabras claves*Teatro de Valparaíso, Teoría transclase, Eloísa Peña, Dirección escénica femenina, Geopoética.***Abstract**

This article develops a conceptualization of the life, training and work of theatre director and author Eloísa Peña Torres in the 1960s in Valparaíso based on transclass theory, in order to expose the factors behind her marginalization in the national history of theatre. To this end, three concurrent factors are proposed: geocultural, as she was part of a non-metropolitan production in an essentially centralist country; geopoetic, as she created works whose poetic action was set exclusively in the port city, promoting a local urban imaginary; and, finally, gender, as she was a female director at a time when this role was almost exclusively male. The article concludes with a reflection on the expansion of the performing arts in Valparaíso and the emerging female directors.

Keywords*Theater of Valparaíso, Transclass theory, Eloísa Peña, Female stage direction, Geopoetics.*

Eloísa Peña Torres (Iquique 1925 – Valparaíso 2019), fue una precursora dentro de la dirección escénica en Chile, ámbito que ha sido ocupado históricamente por hombres y en el que alcanzó cierto prestigio, adjudicándose variados premios en festivales de teatro a lo largo de su trayectoria. Dentro de ellos, la distinción del Consejo Regional de la Cultura y las Artes de Valparaíso, otorgada en el año 2008, en reconocimiento a su aporte al desarrollo del teatro local. Pese a ello, su labor como autora-directora ha sido marginalizada dentro del campo de las artes escénicas, por lo que prácticamente no existen análisis críticos que aborden su obra, ni estudios que la consignent como un agente relevante dentro del teatro chileno.

En este artículo nos interesa presentar los factores que provocan que, hoy en día, su aporte haya sido obliterado dentro del campo, a pesar de que su propuesta artística como directora de la compañía Teatro de Profesores (TEPRO) entre los años 1962 y 1968, junto a su pareja René Aguayo Encalada (1923-1994), tuvo un peso específico destacado en el medio local y nacional.



Para situar de forma crítica y afirmativa la posición de Eloísa Peña en el desarrollo de la dirección escénica de Valparaíso y su alcance nacional, nos parece pertinente, como punto de partida, la propuesta teórica de la filósofa Chantal Jaquet sobre el devenir transclase, entendida como expresión de la no-reproducción social. Esta categoría nos parece pertinente para el análisis, pues nos permite salir de la valoración negativa de la movilidad social como simple negación del lugar de origen, y situarla como una no-reproducción de las condiciones materiales y simbólicas de proveniencia, dando especial énfasis a la noción de desclasamiento o de “tránsfuga de clase” (*transfuge de classe*), pues, como afirma Jaquet:

Para dar una existencia objetiva legítima a aquellos que no reproducen el destino de su clase de origen, conviene cambiar el lenguaje y crear un concepto, descartando los términos peyorativos, metafóricos y normativos. Por lo tanto, parece más acertado hablar de «transclase» para designar al individuo que pasa de una clase a otra. (13)¹

Así, si queremos extender la denotación de la categoría transclase, cabe señalar que la connotación común y peyorativa que se tiene de la movilidad social “sólo parece referirse a cambios hacia la cima de la jerarquía social, omitiendo la existencia de degradaciones” (Balutet y Camp-Pietrain 6), por lo tanto, para abordar la trayectoria personal y artística de Eloísa Peña se entenderá la movilidad transclase como un movimiento no solo ascendente, sino que también descendente, considerando que en ambos casos esto “conlleva una serie de consecuencias más o menos incómodas para la persona que lo vive y su entorno” (Charest 149). Se indagará en las condiciones que permitan “dar cuenta de la potencia colectiva

¹ Sobre el sentido del *trans*, Jaquet señala lo siguiente: “El prefijo 'trans' aquí, no marca adelantamiento o elevación, sino el movimiento de transición, cruzando al otro lado. Debe tomarse como sinónimo de la palabra latina *trans*, que significa "del otro lado", y describe el tránsito entre dos clases, forjando este neologismo en el modelo de la palabra transexual.” (Jaquet 15). Todas las citas de Jaquet (2014), Balutet (2024), Balutet y Camp-Pietrain (2023), Charest (2023), son traducción propia.

inmanente a dicho proceso, el que no se desplaza [sólo] en un movimiento de ascenso social, sino en una espiral descendente” (Rojas, Candia & Landaeta 111), considerando, además, que una “trayectoria puede incluir desaceleraciones, paradas, bifurcaciones o incluso, en casos extremos, regresiones” (Balutet 145-146). A partir de esta ampliación de la categoría de transclase se instala como estrategia de análisis una concepción de la vida, formación y producción de Eloísa Peña, poniendo la atención en los factores tanto familiares, contextuales, como materiales que configuran las condiciones de su ingreso y devenir en el campo de las artes escénicas, determinado por un movimiento transclase.

Por otra parte, para sistematizar el análisis de su trabajo como teatrística, se hará uso de tres conceptos que denotan los factores concurrentes de su exclusión de la configuración del campo y que la afectan directamente: el factor geocultural por ser parte de una producción no metropolitana en un país esencialmente centralista, invisibilizando la producción teatral de provincia; el factor geopoético al crear obras cuyo lugar de acción poética responde exclusivamente a la ciudad-puerto de Valparaíso, potenciando un imaginario urbano local y, por último, el factor del género, al ser una mujer directora en una época en la que este rol era casi exclusivamente masculino. Esta operación nos permite saltar por sobre la crítica a los procesos de canonización por medio de una desviación heterodoxa de la mirada, bajo el entendido de que: “La escritura y la creación [artística en general], constituyen uno de los caminos privilegiados que abren las posibilidades que necesitan las transclases” (Charest 152) para su legitimación y validación. No nos interesa proponer un canon contra otro canon, sino poner en crisis los criterios y sesgos presentes en los procesos de canonización, pues, como afirma Sosnowski: “Decir ‘canon’ es invocar privilegio, selección y encumbramiento, rigor (eclesiástico, por cierto), y marcar, asimismo, una autoridad –colegiada en este caso- que fija criterios de exclusión” (107). En otras palabras, salir de cierta teología del arte, la que exalta la figura del hombre como genio creador, como un pequeño dios que deviene sujeto trascendental del gusto. Así, desde una “concepción histórica de lo estético” (Villegas, *Ensayos* 37), intentamos, desde un campo



cultural local, dismantlar la prejuiciosa concepción historiográfica que da por sentada la existencia de un canon directorial único, masculino, culto y centralizado en la metrópoli.

Bio-grafía transclase y contexto de formación

Si bien nos interesa destacar la producción directorial de Eloísa Peña, es importante dar un vistazo a su biografía para situarla en un devenir transclase. La información disponible sobre su vida es escasa. Los pocos datos conocidos se han recopilado a partir de una entrevista realizada a la autora poco antes de su fallecimiento y de conversaciones con parientes cercanos.²

Eloísa nació en la ciudad de Iquique, en el norte de Chile, en 1925, hija de un padre, abogado y juez, Roberto Peña González, lo que sitúa su infancia y juventud en una posición social de privilegio, y de su madre, Justa Luzmira Torres, quien falleció en el parto. Este hecho trágico marcará su infancia, pues generó en su padre un rechazo hacia ella y determinó que la suya fuese una infancia solitaria, en la que desarrolló una actitud de rebeldía y confrontación con la figura paterna, lo que, como consecuencia, le llevó a interrumpir sus estudios en un internado femenino. La relación entra en crisis años más tarde, cuando, por voluntad paterna, es obligada a estudiar para ser profesora normalista —una profesión de mujeres— y no Derecho, como ella deseaba. Una vez titulada profesora normalista, debido a una confrontación en la que intenta posicionar su independencia fumando un cigarrillo comprado con su primer salario frente al padre, este la expulsa de la casa, lo que configura el inicio de un desplazamiento de su clase de origen, ingresando en un devenir transclase descendente. Para salir de ese ambiente de agobio, se casa con René Cruz, de quien solo se sabe que fue funcionario de la Armada de Chile,

² Alondra Vega Cruz, nieta de Eloísa Peña, con quien vivió hasta su fallecimiento en 2019.

vividor y bohemio, y el matrimonio dura muy poco. Cabe señalar que Jaquet, en relación a la influencia del medio familiar en el devenir transclase, propone que este se puede configurar como un factor relevante para romper con la reproducción social (Jaquet 36), lo que se configuró así en el caso de Eloísa, pero en un sentido descendente, pues, la expulsión del hogar paterno tuvo implicancias directas en las decisiones que la llevaron al campo de las artes escénicas, a partir de un desplazamiento hacia una clase proletarizada y marginal, considerando lo que afirma Mélitza Charest: “Estos fenómenos son el resultado de los tránsfugas de clase, de aquellos que no reproducen los hábitos del entorno social del que proceden” (155). Si bien ella tuvo acceso a una formación en educación superior, y logró titularse y trabajar, ese distanciamiento obligado la llevó a desarrollar una complexión afectiva con el mundo popular, lo que se verá reflejado en su labor como autora y directora teatral, determinando un destino de excepción para su vida, lo que tiene condiciones materiales concretas, pues: “La no reproducción no se produce por generación espontánea” (Jaquet 45).

Retomando su formación profesional, sabemos que estudió la carrera de maestra normalista en Santiago, en la Escuela Normal Santa Teresa, institución privada vinculada a la iglesia católica, y, tras recibirse, volvió a su ciudad-puerto natal -Iquique- en 1945 para trabajar como profesora en la Escuela N°55 de la Oficina Salitrera Cala Cala³ (Sentis, *Valparaíso*, 161), lo que ya la vincula con el mundo proletario y la organización obrera del norte del país.⁴ Allí comenzó a desarrollar actividades de teatro para niños, entendidas como una herramienta pedagógica complementaria más allá de la estética, que le permitían promover un aprendizaje más efectivo por parte de sus estudiantes, en un marco epocal que

³ <https://tarapacaenelmundo.com/oficina-cala-cala/>

⁴ Para documentar la formación y desarrollo del movimiento obrero en Chile, en especial en su vinculación con la producción salitrera en el norte de Chile, se puede consultar: Vitale, Luis. *Interpretación Marxista de la Historia de Chile*, LOM, Tomo V y Tomo VI, 1998; Barria Barria, Edgardo. *Movimiento obrero en Chile: una nueva mirada*, s/d., 2007; Salazar, Gabriel. *Movimientos Sociales en Chile. Trayectoria histórica y proyección política*, Uqbar editores, 2012.

concebía el rol de maestra rural como un agente de transformación social.⁵ Cabe señalar que, tal como lo explicita Jaquet para el medio cultural francés y que tiene similitudes con lo acontecido en Chile, las Escuelas Normales tuvieron un rol decisivo en la movilidad social y en la no reproducción de las condiciones socioculturales y económicas de origen en muchas generaciones de mujeres (Jaquet 56 y ss.).

Se trasladó a la ciudad de Valparaíso en 1954 y, dado el interés que tenía por continuar su labor aplicando herramientas teatrales, cursó en la capital, durante dos años, una especialización dramática asociada a la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, institución que ofrecía apoyo formativo a teatristas de regiones, a través de seminarios temáticos. Como lo ha documentado Soledad Bianchi, “Durante todo este siglo y hasta el gobierno de la Unidad Popular (1970-1973), ante la ausencia de un Ministerio especializado, el apoyo a las artes y a la cultura fue ejercido en Chile especialmente por las Universidades” (Bianchi 238). Consecuentemente, esta labor de extensión cultural, liderada por la principal universidad del país, se complementaba con los cursos que la propia casa de estudios impartía cada año en la ciudad-puerto, en el marco de las Escuelas de Verano.⁶ A través de ellos, se aspiraba a profesionalizar la escena nacional, replicando en provincia el modelo de formación que habían implementado los propios teatros universitarios santiaguinos de la década anterior, en evidente sintonía con el paradigma modernizador ilustrado que proponía la idea de la nación como un elemento de desarrollo centralizado y homogéneo.

⁵ Los Gobiernos Radicales en Chile (1938 a 1952) concebían la educación como un área estratégica relevante para el desarrollo del país, lo que dio pie a la construcción de numerosas escuelas, promoviendo el desarrollo educativo en los sectores rurales y aumentando, por ende, el número de alumnos (Del Pozo, 2023)

⁶ La Universidad de Chile contaba con sedes en la mayoría de las regiones del país y tenía en Santiago un Departamento de Extensión que organizaba las llamadas Escuelas de Temporada. Entre las materias que se dictaban estaba Apreciación Teatral, que abarcaba tanto materias teóricas como prácticas (Sentis, 2012, online).

Tras estas sucintas referencias biográficas, que nos permiten situar a Eloísa Peña en un devenir transclase descendente, en lo que sigue, se abordará la formación y producción de la directora y autora teatral desde tres factores concurrentes en la situación de marginación de su labor en las historias del teatro en Chile: el factor geopoético, el factor geocultural, y el factor de género.

Geopoética portuaria: vida cotidiana y clases populares de Valparaíso

Estando ya radicada en Valparaíso, y gracias a su formación dramática que sumaba destrezas a su título de maestra normalista, Eloísa Peña resultó seleccionada en 1960 como profesora del área teatral de la Escuela Artística de Valparaíso, institución terciaria dependiente del Ministerio de Educación que impartía conocimientos básicos en diferentes disciplinas: danza, teatro, literatura, dibujo, pintura y escultura, entre otras. En ella podían cursar estudios, en horario vespertino, quienes manifestaran afinidad con alguna de estas artes, tuvieran más de 18 años, y contaran con “una preparación humanística correspondiente a un cuarto año de humanidades o enseñanza equivalente” (*El Mercurio de Valparaíso*, 25 de marzo de 1968).⁷ A poco andar, las y los participantes de estos cursos de teatro, constituidos principalmente por profesores, mostraron interés por formar una compañía propia que les permitiera también montar obras desde una producción profesional, enmarcados dentro de un contexto cultural en el que Valparaíso experimentaba un auge significativo en términos escénicos, pues contaba con más de siete compañías profesionales estables, de las cuales seis

⁷ El área de estudios teatrales estaba especialmente diseñada para profesores o para “alumnos universitarios, de humanidades y de enseñanza normal [quienes] debían acreditar su condición mediante la presentación del carnet de matrícula del establecimiento respectivo” (*El Mercurio de Valparaíso*, 25 de marzo de 1964). Quienes no poseían el rango de profesor, debían adjuntar también la recomendación de uno de ellos avalando sus competencias. El plan de trabajo incorporaba tres niveles y comprendía las materias de Historia del teatro nacional y universal; Teatro tradicional y de vanguardia: autores nacionales y extranjeros; Expresión corporal; Uso de la voz, Actuación y Montaje de obras. Tras aprobar los años correspondientes, los asistentes recibían como resultado de su proceso formativo un certificado de especialización (ibídem).

estaban vinculadas con una universidad o con un instituto binacional (Sentis, en línea, 2012).

En 1962, Eloísa Peña, junto a su pareja, René Aguayo, fundó la compañía Teatro de Profesores (TEPRO), que operó hasta 1968. Estrenaron cinco obras de autoría propia que, a diferencia de los montajes presentados por otras compañías de la ciudad, recreaban la vida cotidiana del habitante popular de Valparaíso por sobre el estreno de textos de la escena santiaguina y mundial, lo que sitúa geoculturalmente su producción como una expresión “del imaginario que configura sus imágenes colectivas en contacto con el ‘paisaje’ común, el hábitat y la peculiar manera de interpretarlos por parte de una comunidad” (De Nordenflycht 55), pues la espacialidad es el basamento de la constitución antropológica de la imaginación, por lo tanto, determina, en grados a especificar en cada caso, el imaginario trans-individual del creador/a.⁸

El estreno inicial del TEPRO fue *Charleston*, en 1962, obra musical considerada la primera producción de este género en Valparaíso, en la que, mediante una performance actoral que combinaba interpretación y coreografías, se mostraba la revolución que provocó el contacto con esta nueva forma musical entre las juventudes porteñas de 1930. Con texto de Aguayo, dirección de Peña y música de Fermín Valdebenito, fue considerada por algunos musicólogos como la continuadora local de *La Pérgola de las flores*, pieza musical estrenada en Santiago dos años antes. El siguiente estreno fue *La Señora Cueto*, en 1964, obra dirigida por Eloísa en autoría conjunta con Aguayo y música de Alfonso Larrahona (El

⁸ La noción de transindividual la usamos en el sentido en que la delimita Morfino (2025), como un descentramiento del sujeto, contraponiéndolo a la categoría de intersubjetividad: “Contraponer la categoría de transindividual a la de intersubjetividad significa, en primer lugar, hacer que aparezcan unas alternativas radicales en el interior del pensamiento filosófico moderno” (75). La categoría de transclase de Jaquet se sostiene en esta distinción: “La no reproducción no es, por lo tanto, un fenómeno individual, sino transindividual; no puede entenderse si se conciben por separado las determinaciones económicas, sociológicas, familiares y afectivas que intervienen en la historia de cada persona.” (96).

Mercurio de Valparaíso, 25 de marzo de 1964).⁹ Respondía también al género de teatro musical; sin embargo, esta vez incorporaba la interpretación en vivo de canciones con ritmos de la época, interpretadas por actrices y actores. En ella, la acción presentaba el cotidiano y las vicisitudes de un grupo de vecinos del Cerro Barón, lugar donde residían Peña y Aguayo, poniendo en valor la experiencia barrial, los giros de habla local y el modo de vida de un conjunto de personajes situados en el margen social, reconocibles para el público asistente. Su éxito fue rotundo y ganaron cuatro premios en el Quinto Festival de Teatro Aficionado Independiente, realizado cada año en la Quinta Vergara.¹⁰ Este certamen era altamente relevante a nivel local, pues todas las compañías profesionalizantes de Valparaíso competían entre sí.

En octubre de ese mismo año presentaron *Las Cucharas*, cuyo argumento provenía de un trabajo de observación sobre la vida en los cerros marginales de la ciudad-puerto. En ella se exponían las contradicciones sufridas por los habitantes más pobres, quienes sobrevivían en la miseria cotidiana, detrás de una fachada de puerto pujante.¹¹ Lo interesante de la propuesta, junto con acentuar su devenir transclase, era su distancia respecto del tono asistencial y paternalista previo de las obras de corte naturalista, que retrataban la pobreza como una característica vinculada más a fallas del carácter individual que a una estructura social desigual. Por el contrario, dentro de esta creación “el discurso ficcional se hace cargo de evidenciar a un sujeto que ha aparecido como no histórico, que carece de poder y

⁹ Sobre la obra y figura de Alfonso Larrachona Kästen (1931), se puede citar el prólogo de su libro de poemas *Habla el Mar* (1970): “Profesor, compositor, pintor, poeta, dramaturgo; hombre de múltiples facetas artísticas, que está dominado de una inquietud admirable. [...]; como compositor es autor de la música de la comedia musical “La Señora Cueto”, de René Aguayo.” La omisión de Eloísa Peña en la referencia da cuenta de la invisibilización ejercida sobre la dirección de mujeres que se analiza en este artículo.

¹⁰ A pesar del reconocimiento que obtuvo tras su estreno, *La señora Cueto* fue publicada recién en el año 2019. Forma parte del libro *Valparaíso en Escena*, antología cuya mirada analítico-curatorial propone los imaginarios urbanos como un elemento diferenciador de la dramaturgia porteña.

¹¹ La obra fue creada tras la conversación de Peña con una joven vecina del Cerro Barón, quien le relató que, debido a la pobreza de su hogar, solo tenían derecho a almorzar quienes se hacían con una de las escasas cucharas de la casa.

que más que construir la historia, la sufre, constituyéndose en el reflejo subjetivo de la implementación modernizadora del modelo capitalista” (Sentis y Rojas 305). Basándose en una historia real, el montaje mostraba cómo la prostitución medra en el hambre y la marginalidad, asediando a mujeres que no tenían más propiedad que su propio cuerpo para poner en venta, como estrategia de sobrevivencia dentro del mercado portuario, en el cual la mujer es “lavandera, sirvienta, operaria y a veces chinganera o prostituta, como una alternativa más productiva para enfrentar la pobreza, opción perseguida por la ley y la iglesia, que acusándola de inmoral la envían de sirvienta” (Sentis y Rojas 306).

Ya en 1965, y retomando la veta dramático-musical, presentaron una reapropiación de la ópera *Carmen* de Bizet retitulada como *Treinta tres grados latitud sur* (en referencia a la posición en la que se encuentra Valparaíso en el mapa) o *Carmen de la caleta* (*El Mercurio de Valparaíso*, 30 de noviembre de 1965). En ella adaptaron el argumento de la ópera original al mundo local, actualizando su música a ritmos modernos y reafirmando el interés de la compañía por exhibir obras que encarnasen la vida popular en la ciudad-puerto. De las dos piezas siguientes, no quedan, al día de hoy, casi referencias. Sólo han pervivido algunas fotos, junto con breves alusiones, como precursora del teatro porteño, en una revista artística descontinuada (Acevedo, 2005). A través de ella, podemos saber que en 1968 estrenaron *Recetado por*, cuyo argumento giraba en torno a la problemática del aborto, y en 1969 estrenaron la obra *Las antenas bajo el muro*, que abordaba la vida de los marginados del progreso, en las tomas de terreno ocurridas en los faldeos del cerro Recreo, en Viña del Mar.

Como se puede observar, la producción de Peña, junto a su compañía Teatro de Profesores (TEPRO), no solo constituyó una rareza a nivel nacional, sino que también fue singular en el propio campo cultural porteño. Prueba de ello es que entre los años '60 y '70, los conjuntos locales más relevantes de la época -ATEVA y el Teatro del Instituto Pedagógico-, de cuya fusión surgió la compañía de Teatro Universitario de Valparaíso (TUV) en 1966, jamás estrenaron obras que dieran

cuenta de la experiencia de vivir en Valparaíso como algo susceptible de ser presentado dentro del universo ficcional (Sentis, 2012, online), sino que optaron por montar piezas de dramaturgia europea y norteamericana, en sintonía con el canon santiaguino al que aspiraban entrar.

En contraste, durante esa misma época, el TEPRO estrenó solo piezas propias, cuyos argumentos reflejaban la vida de la gente común de cerros y caletas de la ciudad-puerto, expresando una geopoética, entendida como “una perspectiva epistemológica que circunscribirá un marco de análisis de las obras como textos sintomales de la expresión de las tensiones afectivas y conflictos inmanentes a lo social” (Rojas, Las fundaciones 9-10), y situada, en este caso, en una ciudad portuaria en proceso de pérdida sostenida de su relevancia en la red de *entreports* del Pacífico sur.

Lo anterior da cuenta efectiva de la posición del devenir transclase de Eloísa Peña, toda vez que se sitúa en el lugar de la clase social proletarizada sin renunciar al capital simbólico e intelectual que ella poseía, sino poniéndolo al servicio de la denuncia de las condiciones de miseria y marginalidad de los grupos sociales carenciados. Esto se sitúa en la tensión que especifica Charest, pues: “Si el movimiento ascendente no puede borrar las huellas de la vulgaridad de los sentimientos populares, el movimiento descendente parece no ser capaz de disminuir ni el sentimiento de confianza ni el sentimiento de superioridad” (151), lo que, en el caso de Peña, aparece en el afecto y en la confianza del saber que porta, y que vuelca hacia las formas de expresión de lo popular en sus montajes. De hecho, según la propia Peña, esta opción estético-ideológica constituía un factor de tensión con las otras agrupaciones teatrales: “En los concursos [de teatro en que] se presentaba ATEVA y se presentaba el TEPRO”. En ese marco, contaba: “Cuando dimos *La Señora Cueto*, se presentó primero el TEPRO y al día siguiente ATEVA, y los de ATEVA iban a vernos y nos decían ‘mañana van a ver buen teatro, porque esto...’” (Sentis, Entrevista, 3), evidenciando con ello cómo las compañías de raigambre universitaria minorizaban una forma teatral que pusiera en escena un imaginario y una geopoética local y popular.

Junto con esto, el interés de Eloísa por poner en escena la vida cotidiana de las clases populares de la ciudad puerto de Valparaíso, como una geopoética, tiene, a lo menos, dos determinaciones contextuales necesarias de destacar. Por un lado, como señalan Sentis y Rojas, “tanto la producción literaria como dramática del período, habla de las clases populares y subordinadas desde el lugar social que tienen los creadores” (304), muchos de ellos y ellas provenientes de la burguesía ilustrada, los que desde una distancia estética y una empatía afectiva pero distante, incluían a estos sujetos marginales en las argumentaciones. Por su parte, Peña forma parte de un proceso que ya estaba en curso en la ciudad-puerto de Valparaíso, pues “tras los primeros treinta años del siglo XX, se configuró un corpus de obras literarias y dramáticas que bosquejaron personajes del mundo local” (Sentis & Rojas 304), más allá de la mirada asistencialista. En este contexto de análisis, se comprende el uso de la categoría geopoética, como una forma de relación afectiva en la cual, la naturaleza “como luego lo serían las ciudades, contextualizada por lo que la rodea y envuelve –medio, ámbito, atmósfera, ambiente, contorno, zona, sitio, extensión...- ha propiciado la creación de un verdadero ‘sistema de lugares’ literario y un campo semántico de sugerentes significaciones e intensa proyección simbólica” (Ainsa 9). En él, como lo sostiene White, se trata “del descubrimiento, investigación y desarrollo de una poética que es inherente a la naturaleza; una poética que se encuentra ya en las fuerzas caóticas y cósmicas de la Tierra” (White 27). En consecuencia, el espacio, dentro del universo poético, alude a su modo de habitar y a las múltiples subjetividades que se configuraban en esa relación entre el entorno y los individuos, cobrando importancia el imaginario o identidad urbana, entendida como una construcción que deviene no solo del espacio físico, sino que es forjado a través de “las novelas, canciones y películas, los relatos de la prensa, la radio y la televisión” (García Canclini 107), todos elementos de representación del mundo circundante, a los que también podemos agregar el teatro. Por ello, si miramos las producciones del TEPRO desde la actualidad, podemos valorar cómo sostienen un carácter metarreflexivo que alude a la experiencia del habitar popular

de la ciudad-puerto, y que adelanta una posición estética de fuerza preponderante en la actualidad. En ellas la propia ciudad —y sus características diferenciales— aparecen como personaje relevante, que determina el flujo de la acción dramática, pues, “la ciudad-puerto se ha instituido como parte de un imaginario estético con el que los escritores —tanto los porteños, como los que se han acercado en ella—, han encontrado una fuente de motivación para el proceso escritural” (Rojas, *Imaginario* 47). De este modo, podemos observar cómo las obras de Peña, desde las artes escénicas, muestran una percepción del territorio que gravita tanto en el mundo creado como en los procesos de construcción de lo real. En ellas, el espacio urbano aparece sosteniendo una “condición escenográfica” (De Nordenflycht, *El imaginario*, 159), que le permite al espectador dar curso a lo subjetivo para ingresar al Valparaíso propuesto desde el universo ficcional, configurando y promoviendo un imaginario de la ciudad que expone su particularidad y discute, mediante el arte, el proyecto metropolitano de construcción de una (sola) identidad nacional.

Mediante la dramaturgia y puestas en escena creadas por Peña y Aguayo, con guiones argumentales dialogados —que se completaban y ajustaban durante el proceso de ensayo— y bajo la dirección de Eloísa Peña, el TEPRO constituyó uno de los grupos más activos en la evolución del arte dramático local, legando un conjunto de piezas que nos permiten, actualmente, conocer y valorar no solo el teatro porteño del período en tanto movimiento cultural, sino aprehender imaginarios sociales y urbanos inherentes a su época, situados en Valparaíso como contexto de producción. Pues, así como en la literatura aparecen producciones de clases que luchan por agenciarse el poder desde su potencia de actuar, el teatro, desde la complexión de cuerpo, voz y afectos, “expresa los conflictos políticos y sociales que atraviesan a los individuos y los colectivos en las disputas por la construcción de la unidad de la nación” (Rojas, *Teoría* 103).

Segregación geocultural y teatralidades no metropolitanas

Si adherimos a lo planteado por Villegas, y entendemos el teatro como un discurso, vale decir como una acción comunicativa cuya finalidad es persuadir a los espectadores de una narrativa ideológica específica en el marco de un contexto sociocultural (1997), es necesario, entonces, preguntarse qué tipo de obras teatrales fueron apoyadas por el grupo político en el poder, dentro de un momento histórico particular. Sobre todo, porque las clases y su hegemonía no solo se distinguen por su relación con el capital económico, sino también por su legitimación y pertinencia dentro del campo cultural, en tanto producción simbólica. En este sentido, es importante reiterar que Chile fue fundado, desde su origen independentista-republicano —a diferencia de otros países de América Latina—, como un país unitario en términos territoriales y culturales. Consecuentemente, ha promovido mediante el arte, en tanto recurso ideológico-discursivo, la idea de una identidad nacional única, en la que el imaginario-nación reforzado en el tiempo corresponde exclusivamente al del centro del país, específicamente a Santiago como urbe modelo y el campo chileno como el paisaje representativo de la identidad nacional, promoviendo “una segregación geocultural territorializada en la construcción del imaginario de la nación” (Rojas, Teoría 97). Esto tiene efectos no solo en la literatura, sino que algo similar ocurre en otras prácticas artísticas. Si se pone atención a las historias del teatro chileno publicadas durante el siglo XX, se constata “un desplazamiento y marginación de ciertos discursos teatrales por el discurso crítico hegemónico” (Amaya 30), lo cual se constituye en el teatro santiaguino, entendido como teatralidad estéticamente legitimada (Villegas 2023). Lo anterior se vuelve evidente cuando se comprueba que las obras teatrales metropolitanas fueron, prácticamente, las únicas incorporadas como objeto significativo dentro de los estudios escénicos en el pasado siglo, recibiendo además la calificación de chilenas, teniendo en consideración que “la tradición no da cuenta de la discusión

entre nacionalismos y regionalismos, que sin embargo ha discurrido más o menos soterradamente en nuestra historia” (De Nordenflycht, Quiñonez 55). En consecuencia, con esta idea de nación, entendida como “una comunidad política imaginada [...] limitada y soberana” que refuerza “la imagen de su comunión” (Anderson 23), desde el inicio de los gobiernos radicales, —período en el que surge el interés dramático de Peña—, se intensificaron los discursos críticos que promovían la búsqueda de un teatro que encarnara un supuesto “ser nacional”.

Dentro de ese marco, el apoyo del Estado a las propuestas de teatro universitario de los años 40 debe interpretarse como resultado de una afinidad ideológica. El mismo grupo que había alcanzado recientemente la hegemonía política proponía, desde las casas de estudio superior, la necesidad de una renovación escénica, enarbolando un imaginario social que respondía a una mirada ilustrada y modernizadora, de carácter filoeuropeo.¹² Así, cuando los gobiernos radicales apostaron por desarrollar el movimiento teatral mediante un proceso de subvención universitaria, lo hicieron con el objetivo de lograr el surgimiento de un “verdadero teatro nacional”, planteando implícitamente que se entendía como una tendencia estéticamente única y relativa a su propia competencia cultural. Se esperaba que este “nuevo” teatro fuera fiel reflejo de la identidad chilena, vale decir, que tuviera características propias, pero para ser efectivamente validado por estas capas medias ilustradas, debía, a la vez, presentar rasgos similares a los producidos en los centros culturales hegemónicos, aspecto que ni siquiera se percibía como una contradicción ideológica en la época. A pesar de que la primera compañía dramática propiamente chilena apareció en 1917, la nueva clase en el poder desde el año ’38 —representante de una capa media culta y adinerada, formada en las

¹² El crítico más importante de teatro fuera “Critilo” (José Antonio Romera), un español republicano avecindado en Chile desde 1939, quien lideró el desarrollo de la crítica teatral y de artes visuales en el país. En su rol periodístico, y a través de los comentarios de obra publicados en los diarios capitalinos más importantes del momento como *El Mercurio de Santiago* y *La Nación*, intentaba promover y atestiguar el surgimiento de los rasgos nacionales dentro de la nueva producción, descalificando, al mismo tiempo, aquellas obras que consideraba como “un teatro de risa fácil y de poco nivel, pudiendo inspirarse en modos más elevados de humor como los encarnados por Molière o Aristófanes”. (Romera, s/f *El Mercurio de Santiago*).

universidades—, consideraba la nutrida producción del teatro independiente de las primeras décadas del siglo XX como atrasada, desinformada y de mal gusto, al presentar formas que no coincidían con las nuevas tendencias en boga en Europa. De este modo, desde los años 40, el canon estético validó en nuestro país un teatro que se producía principalmente en Santiago, liderado por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile y el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, imponiéndose como el discurso teatral estéticamente legitimado, quedando los demás teatros como marginales o subyugados (Villegas, 1997).

Por otra parte, como estrategia para asegurar la calidad y la reproducción de esta concepción escénica en las posteriores escuelas de teatro universitarias, dichas instituciones enviaron a sus profesores a capacitarse en academias dramáticas de Europa y Estados Unidos, inoculando así directamente las tendencias en boga de los centros culturales hegemónicos en las producciones santiaguinas. Consecuentemente, las piezas que estas compañías estrenaron eran principalmente las consideradas universales o clásicas y, en el caso de ser chilenas, en su mayoría eran urbano-santiaguinas o costumbristas de corte campesino, que representaban la vida en los alrededores rurales de la zona central-metropolitana. Vale decir, correspondían a un imaginario de tierra adentro que daba la espalda a los más de 4.000 kilómetros de mar (Cf. Rojas 2023). Esta invisibilización de la diversidad existente en el campo teatral estaba en línea con el borramiento de las diferencias observables entre el centro geopolítico y la provincia. Vale decir, no puede interpretarse como neutra, pues, como plantea Moraña, la crítica de arte ha jugado también un rol central dentro de la construcción de los imaginarios país, dado que su discurso es y ha sido

parte del aparato ideológico que acompañó a la fundación de los estados nacionales [...] asociada al surgimiento y desarrollo de las burguesías nacionales y a la necesidad de creación y expansión de mercados donde el

producto cultural fuera capaz de difundirse e intercambiarse [actuando] como instrumento privilegiado de reproducción ideológica. (180)

Sobre todo, porque los productos artísticos responden también a esferas de intercambio, al ser, por una parte, un tipo de mercancía en el mercado del arte y, por otra, estar marcados por los valores que las diferentes culturas y sociedades les asignan (Lipovetsky y Serroy, 2014).

Consecuentemente, las producciones que presentaban rasgos diferenciales locales en relación con el canon nacional, como las producidas por el TEPRO, eran consideradas de baja cultura por la crítica y, por lo mismo, de menor valor dentro del sistema cultural. A su vez, si miramos la obra de Peña en términos estilísticos, a pesar de sus diferencias con el canon metropolitano, su interés no puede entenderse fuera del marco del discurso modernizador de su época. Su formación provenía, como plantea Devés Valdés, del establecimiento de redes intelectuales, entendidas como “un conjunto de personas ocupadas en la producción y difusión del conocimiento, que se comunican en razón de su actividad profesional, a lo largo de los años” (30), dentro de las cuales pueden situarse las redes de artistas. Así, más allá de su preocupación por producir un teatro diferencial desde la ciudad-puerto, esta directora se formó en los años cincuenta junto a gente asociada al Teatro Experimental de la Universidad de Chile (ITUCH), considerado una de las dos instituciones canónicas a nivel nacional. Por ello, no es de extrañar que, junto con su necesidad de producir un teatro diferente, reconociera que “todo lo de teatro [...] lo había estudiado en el ITUCH [...] y también, en los cursos de especialización que dictaban acá las universidades en las Escuelas de Verano” (Sentis, Entrevista 3). De hecho, admiraba como mentor a uno de los fundadores del Teatro Experimental y lo consideraba un punto significativo en su trayectoria, afirmando que “mi profesor fue Pedro de la Barra. Inolvidable... Ese hombre sí que sabía” (ibídem). No podemos, por tanto, desconocer que los referentes teóricos y prácticos que ella consideraba sus influencias directas marcaban su hacer: montaba obras de corte realista, en línea con el género validado por los teatros universitarios de la

capital. Hacía estudios de personajes a partir de personas que conocía, como fuente de inspiración para sus obras. Tomaba fotos de lugares existentes en cerros y caletas, incluso de espacios de intimidad privada, para reproducirlos en sus escenografías. Ensayaba en sitios reales para reforzar el verismo de la interpretación de los actores, entre otros procedimientos. Sin embargo, eso no la convertía en parte de la producción santiaguina, considerada el referente nacional. Menos aún si, dentro del proceso de reapropiación de estos saberes, decidió alejarse del resto de la producción teatral de la época, situando el universo geopoético de sus producciones en la ciudad-puerto para abordar los factores imaginarios y simbólicos constitutivos del devenir histórico y cultural de Valparaíso, por sobre un imaginario universal o nacional.

Desde nuestra conceptualización, la creación de Peña fue significativa dentro del campo escénico local al colaborar en la construcción de su identidad urbana, generando piezas que aludían geopolíticamente a las desigualdades sociales y a las disparidades entre centro y periferia, al vivir en una ciudad-puerto sumida en una eterna decadencia (Rojas y Sentis 2016), proponiendo a Valparaíso como un cronotopo, donde la ciudad misma forma parte del repertorio estético al que refiere su imaginario escritural. Consciente de ello, en la entrevista realizada pocos meses antes de su muerte, a la pregunta sobre qué los motivaba a crear obras que solo ocurrían en el puerto, contestó:

Nos interesaba hacer todo sobre Valparaíso. Vivíamos en un barrio pobre, en Barón, en la calle Guacolda. En esa calle, que era solo una cuadra, vivíamos en una casa chiquita que arrendábamos. Una casa que adoro, que adoro... el recuerdo me ayuda a vivir. Estábamos interesados en la vida del cerro, donde había una serie de conventillos y las personas que vivían ahí eran muy solidarias. *La Cueto* está basada en un conventillo, inspirada en la vida del cerro. (Sentis, Entrevista 4)

Justamente, esta singularidad en los argumentos y en la localización geopoética de sus montajes, la hacen parte de lo que podríamos entender como una escena menor, si ampliamos a lo teatral el concepto que Deleuze y Guattari proponen para analizar la literatura de Kafka (1975), como una práctica que “resiste a la homogeneidad de los patrones lingüísticos, a la comunidad y legalidad que supone la lengua materna y sobre todo resiste a la hegemonía del individuo” (Landaeta y Rojas 25). Vale decir, si la comprendemos como una producción teatral que enarbola valores distintos a los del poder hegemónico metropolitano, a pesar de que utilice el género teatral realista entendido como lengua dominante del momento, y que disuelve lo individual en lo político. Esto puede ser comprendido desde la constatación de que “la literatura menor incorpora de cierta manera la tradición realista sin limitarse a la crítica, [pues se produce] una minorización del canon revolucionario, el propio devenir minoritario del escritor [creador], su íntima relación con la multitud desagregada que no constituye pueblo alguno” (Landaeta & Rojas 31). Por ello, no conduce “del individuo al ‘pueblo’, sino del individuo al pueblo que falta, y, así, al transindividual” (31), movilizand una minorización del canon inscribiendo al escritor —en nuestro caso, a una autora/directora teatral transclase— en un devenir o en una línea de fuga como una ruptura micropolítica. De hecho, es lo que se expresa en el procedimiento que hace Peña, al fijar la atención y la tensión más que en la vida de personajes específicos, en construir un discurso escénico y dramatúrgico sobre y desde la marginalidad de un grupo social, exponiendo una variedad de roles que corresponden a una enunciación colectiva, por sobre la imagen de héroe único, como un individuo sobresaliente y extraordinario. Lo anterior lo podemos ver ilustrado en *La señora Cueto*, pieza en la que los hablantes están presentados como Muchacho, Muchacha, Vecina o Gente de Pueblo (Sentis, *Valparaíso* 164), lo que resalta la dimensión transindividual y colectiva de las y los individuos aludidos en la obra.

Las tramas, articuladas en torno a la vida popular de los cerros que enmarcan la bahía, constituyen un corpus de imágenes geoculturales de y sobre Valparaíso como un imaginario diferencial signado por los desastres -naturales y

económicos-, la presencia de extranjeros, la vida nocturna y la bohemia, que lo erige como un lugar donde la fiesta popular es celebrada por personajes que suben o descienden desde el borde costero, en medio de una anarquía de cerros. Hoy, considerando el cambio de contexto histórico y la complejización de la trama teórico-teatral de la ciudad-puerto, podemos observar su obra como un testimonio de la pluralidad de discursos existentes en su época, evidenciando una producción que da cuenta de la “**intranacionalidad, áreas y fronteras internas** relativas a los fenómenos diferenciales [poniendo] en crisis la unidad u homogeneidad del concepto de teatro nacional” (Dubatti 44).

Factor género: una directora mujer y su no-lugar dentro de la puesta en escena

Desde una perspectiva comparada, es posible afirmar que el teatro se ha configurado históricamente como un campo de producción singular, en tanto incorporó tempranamente a las mujeres como fuerza de trabajo visible. Como señala Simone de Beauvoir, la presencia femenina en los escenarios se documenta desde el siglo XVI, antecediendo por siglos su incorporación a otros oficios y profesiones reguladas: “En 1545 [...] se señala por primera vez la presencia de una mujer en un escenario; [...] al comienzo del siglo XVII, la mayor parte de ellas son esposas de actores; pero en seguida se independizan en su carrera, al igual que en su vida privada” (93). No obstante, como advierten Marcela Lagarde (1990), Rosi Braidotti (1994) y Judith Butler (2004), la “entrada temprana” al espacio público no implica igualdad ni agencia plena, puesto que la división sexual del trabajo y los regímenes de género tienden a asignar funciones diferenciadas y jerarquizadas a mujeres y hombres. En el ámbito teatral, ello se tradujo en la persistencia de una frontera simbólica que asociaba a las mujeres al cuerpo, a la emocionalidad y a la interpretación, mientras reservaba para los hombres las funciones de autoría, dirección y administración del capital simbólico del campo.

Así, pese a su presencia reiterada como actrices, hasta mediados del siglo XX las mujeres no accedían a cargos de dirección ni a posiciones con capacidad de decisión estética, institucional o política. Su participación quedaba restringida a actividades compatibles con el mandato de género que las situaba como garantes del espacio doméstico: confección de vestuario, labores de apoyo, escritura eventual desde el hogar. Como plantean Bulloni et al. (2022), esta asignación diferencial también opera en las artes escénicas, limitando la movilidad profesional de las creadoras. El teatro, aun cuando se percibía como un espacio “abierto” por la masiva presencia de actrices, no escapaba a estructuras patriarcales que definían qué trabajos eran considerados autorales y cuáles permanecían culturalmente feminizados.

En Chile, estas lógicas se hicieron particularmente visibles durante el movimiento teatral universitario de los años 40, tanto en Santiago como en las regiones. Aunque las nuevas compañías contaron con la presencia de mujeres, su función predominante fue la interpretación o la realización de tareas técnicas. La emergencia del director teatral como figura central del montaje —conceptualizado como el “portador del valor teatro”, siguiendo la formulación de Mauro (2020)— reforzó aún más la exclusión femenina, pues instaló un régimen de autoría coherente con las nociones modernas de genio creador, racionalidad artística y liderazgo, tradicionalmente asociadas a la masculinidad (Nochlin, 1971; Pollock, 1988). En consecuencia, durante la década fundacional de la renovación teatral universitaria en Santiago, no hay registros de mujeres en funciones directoriales,¹³ lo que evidencia un patrón estructural más que una mera ausencia circunstancial.

¹³ Este proceso de invisibilización se mantiene al día de hoy en páginas como *Memoria Chilena*, dependiente de la Biblioteca Nacional. En ella, si bien encontramos la entrada “Mujeres en el teatro: Actrices, directoras y dramaturgas 1900-1950”, lo cierto es que no existe ningún comentario sobre dirección femenina dentro del texto, sino referencias exclusivas al desempeño de mujeres como actrices y dramaturgas (Véase (<https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-100566.html>). Recién en la entrada siguiente del mismo sitio “Mujeres en el teatro: Actrices, directoras y dramaturgas 1950-2010”, se consigna como primera dirección teatral femenina la realizada por Claudia Echeñique en 1990, (Véase <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-100705.html>), a pesar que variada mujeres ejercieron el rol entre 1950 y 1990: Elsa Croxatto, Margarita Flemming, Brisolia Herrera, Teresa

Los primeros antecedentes del trabajo de Eloísa Peña, en su rol de directora, se encuentran en el propio Valparaíso, en 1952, con Elsa Croxatto. Esta actriz comenzó a ejercer el rol de liderazgo con la Compañía de Teatro de la Universidad Católica, estrenando *La dama del Alba*, de Alejandro Casona y *El espíritu Burlón o el Espectro Travieso* de Noel Coward.¹⁴ Junto a su trabajo, como otro antecedente señero de la década en la ciudad-puerto, hay que mencionar la producción de la Compañía Teatral Flemming-Ferreya, constituida por Margaritha Flemming y su marido Mario Ferreyra, quienes, a diferencia de Peña y Aguayo, montaban un repertorio de comedias europeas y norteamericanas contemporáneas y realizaban un proceso de codirección de obras.¹⁵ (Sentis, 2012, en línea). Pero, como ocurre con frecuencia en las genealogías de mujeres en el arte (Clement, 1996; Parker y Pollock, 1981), estos hitos han sido marginados o directamente invisibilizados en las historiografías del teatro chileno, que han privilegiado relatos centrados en figuras y procesos masculinos. Tal invisibilización, como señalan Scott (1988) y Perrot (2008), no es una omisión inocente, sino un mecanismo de borramiento estructural que configura lo que cuenta y lo que no como patrimonio cultural.

La trayectoria de Brisolia Herrera también constituye un caso ilustrativo. Vinculada al Teatro Universitario de Concepción, dirigió algunas experiencias de teatro breve¹⁶ antes de asumir la conducción de la Escuela de Arte Dramático del TUC en 1953, convirtiéndose en la primera mujer en liderar una escuela de teatro

Orrego, Eloísa Peña, Alicia Quiroga, Berta Mardones, Teresa Ramos, Alejandra Gutiérrez, Berta Quiero y, Ana Reeves (véase Sentis, 2012, en línea y Mardones y Martínez, 2013)

¹⁴ Croxatto ejerció su trabajo como directora durante casi dos décadas en diferentes compañías de Valparaíso. Entre 1950 a 1953 dirigió el Conjunto de Teatro Universitario de la Universidad Católica con el que estrenó cuatro obras. De 1957 a 1959 dirige la Compañía del Instituto de Previsión y Asistencia Social (IPA) y estrena seis obras. Sus últimos dos montajes están señados los años 1963 y 1976, con la compañía del Conjunto de Teatro del Instituto Chileno-Norteamericano (Sentis, 2012, en línea).

¹⁵ Su primer estreno es *Te y simpatía*, de Robert Anderson, firmado como una co-dirección en el año 1954. El siguiente es *Mientras ellos sean felices*, de Vernon Silvyne, en 1956.

¹⁶ Dirigió *El aniversario* de Antón Chejov y *El fuego mal avivado*, de Jean Jacques Bernard, ambas en 1952

en Chile. Sin embargo, incluso ella interpretaba su ingreso a la dirección como un gesto inevitable más que como una aspiración legítima:

Lo de dirigir no lo hice a conciencia, sino que sucedió por necesidad [...] De hecho, dirigí en contra de mi voluntad porque yo no me consideraba ni me considero directora, sino actriz. Pero, como al estar en Santiago, en el Experimental, había aprendido y conocido algunas cosas nuevas o diferentes, algunas obras, entonces me atreví. Es decir, tuve que hacerlo... era necesario para el funcionamiento del grupo. (Albornoz 82)

Testimonio que evidencia cómo los regímenes de género moldean también la autopercepción de las creadoras, dificultando el pleno reconocimiento de su agencia artística.

Algo similar ocurrió con el trabajo de Teresa Orrego en el Teatro Experimental de la Universidad de Chile (TEUCH). A pesar de dirigir montajes relevantes como *Jinetes hacia el mar* y *El Gesticulador*, su labor fue interpretada a través de estereotipos generizados: se elogiaba su “fuerza varonil” para dirigir (Latorre citado en Mardones y Martínez 63). Sin embargo, pese a sus primeros éxitos, tras un truncado proceso de dirección con *La ópera de tres centavos*, de Bertolt Brecht, en 1959, se retiró del medio artístico y de la compañía¹⁷, lo que se interpretó como resultado de una sobrecarga de responsabilidades para una mujer: “tuvo problemas ahí, [...] se estresó con este bulto enorme que posiblemente no estaba tan preparada para dirigirla, se enfermó y tuvo que reemplazarla Eugenio Guzmán” (Latorre citado en Mardones y Martínez 66). Su retiro fue atribuido a una supuesta incapacidad emocional o física para sostener la responsabilidad, según una retórica típicamente paternalista hacia las mujeres en puestos de liderazgo (Hernando, 2012).

¹⁷ Si bien dejó de actuar, dirigir y dar clases, mantuvo su vínculo con el teatro mediante la apertura de un espacio para las artes escénicas conocido como El Galpón de los Leones, que pertenecía al circuito independiente

La década siguiente presenta algunas iniciativas femeninas vinculadas a los teatros universitarios, coincidiendo con el trabajo del TEPRO bajo el liderazgo de Peña¹⁸. Sin embargo, ninguna de las dos directoras santiaguinas —Alicia Quiroga y Berta Mardones— se mantuvo en la función directorial de manera permanente.

La intermitencia de estas trayectorias se entiende mejor a la luz de la condición tardía del ingreso femenino al trabajo remunerado —favorecido recién en la década de 1960 por cambios tecnológicos como la píldora anticonceptiva— y de la permanencia de estigmas asociados al oficio teatral. Como indica Muñoz (30), el teatro ha sido históricamente percibido como un espacio marginal, lo que, en el caso de las mujeres, implica un “doble estigma”: desobediencia al mandato doméstico y sospecha moral. Barrios (2019) sostiene que recién en los años sesenta y setenta, al calor de los movimientos feministas, civiles y artísticos, las mujeres de las artes escénicas irrumpieron con conciencia de su posición histórica y comenzaron a disputar activamente espacios de legitimidad.

En este marco, la trayectoria de Eloísa Peña adquiere especial relevancia. Su inserción en la dirección teatral se vio reforzada por la colaboración con su pareja, René Aguayo, con quien sostuvo un proyecto artístico conjunto en el que dramaturgia y dirección se distribuían según una lógica de coautoría que, sin embargo, fue históricamente leída desde categorías tradicionales de género. No es casualidad que su carrera como directora finalizara tras la muerte de Aguayo en 1994, momento a partir del cual continuó únicamente como dramaturga ocasional. Esta dependencia estructural evidencia cómo el reconocimiento institucional de las creadoras ha estado mediado por vínculos masculinos en una lógica que Linda

¹⁸ Durante esta década se pueden mencionar tres estrenos dirigidos por mujeres en el país. Dos corresponden a la compañía del Teatro Experimental de la Universidad de Chile: *Juno y el pavo real*, de Sean Ocasey, bajo la dirección de Alicia Quiroga en 1961 y *Propiedad clausurada*, de Tennessee Williams, en 1963, dirigida por Berta Mardones. El tercero es *El deseo de casarse*, en 1968, bajo la dirección de Teresa Ramos con la compañía Teatro del Desierto, correspondiente a la Universidad de Antofagasta. A diferencia de las dos directoras del TEUCH, Ramos se mantuvo como directora hasta 1991, estrenando más de 15 piezas.

Nochlin (1971) describió como “mediación patriarcal del genio”, y que sigue condicionando la memoria teatral chilena.

Conclusiones en progreso

Si queremos, a decir de Villegas, deconstruir el canon estético, dado su carácter histórico-cultural (*Historia* 20), e incorporar una producción marginada como la de Peña, es necesario considerar que la evanescencia del acontecimiento teatral dificulta la tarea. Solo quedan sus vestigios: textos, imágenes y, cuando las hay, críticas. Esto sucede, ciertamente, con toda producción escénica, pero en el caso de las direcciones femeninas, la situación es aún más grave, pues a la escasez de presencia en el campo se ha sumado el desinterés absoluto de los estudios críticos por abordar sus producciones. De hecho, recién en la década de los 90 ha emergido “la preocupación desde la teoría crítica teatral por la autoría de mujeres y los espacios de visibilización de las creadoras, [lo que ha abierto] un nuevo campo reflexivo que se interroga por el lugar de las mujeres en la escena nacional” (Muñoz 37). Consecuentemente, estamos frente a un campo en construcción, sobre el cual, hasta hace poco, no existían estudios sistemáticos que permitieran conocer los nombres de las directoras, los temas que abordaban y los procedimientos de trabajo que caracterizaban la poética de estas artistas. En ese sentido la categoría de transclase se constituye en un operador analítico que posibilita leer las trayectorias de mujeres directoras desde la singularidad que las constituye en cada caso, pues,

El deseo de emanciparse del entorno de origen no es exclusivo de los artistas procedentes de clases populares, ya que [individuos/as] de clases altas también lo expresaron. Aunque este deseo adopta una forma diferente, la vida de artista representa, también en este caso, una forma de forjarse una identidad propia. (Roux 65-66)

Actualmente, la presencia de mujeres en la posición de directoras no es mayoritaria, pero sí recurrente en Santiago y Valparaíso. Sin duda, estamos frente a un campo en expansión, gracias al trabajo sostenido por distintas agrupaciones que promueven iniciativas y festivales, tales como "La Rebelión de las Voces", "Festival Lápiz de Mina" y el "Festival de Teatro Porteño Femenino, Gesta", que visibilizan el trabajo de las mujeres en la escena teatral (Muñoz 39). Sin embargo, la falta de información respecto al aporte de quienes las precedieron impide la inscripción de su trabajo en una posible genealogía, acción que permite ampliar su alcance más allá del hoy e inscribirlas también en la historia de la dirección como agentes activas. En ese marco, el rescate y transmisión de memorias a través de la investigación y archivo de registros no "salvaguardados por la cultura impresa y material [es una estrategia que] permite restituir la trama, abriendo opciones de reflexión y cuestionamiento, educando y generando debates al evidenciar que las mujeres hemos tenido distintos roles dentro de la construcción de la escena local", rompiendo, así, con el prejuicio que entiende la dirección escénica como un campo exclusivamente masculino.

De este modo, podemos concluir que, si bien toda la producción escénica porteña ha sido marginal en el campo de los estudios teatrales y tratada como estéticamente no legitimada en el canon nacional, la situación de Peña es excepcional. En su caso, junto con corresponder a una producción artística no metropolitana y montar obras sobre la vida en Valparaíso, promoviendo un imaginario urbano local que no calzaba con el canon europeizante de la dramaturgia de la época, se suma su inusual condición de directora mujer, en una época hegemonizada por directores, lo que ha dificultado aún más el rescate de su obra.

En este horizonte analítico, la propuesta apunta a revisar críticamente las estructuras canónicas mediante la incorporación tanto de las experiencias de dirección desarrolladas en Valparaíso como de una memoria escénica que reconozca plenamente el aporte creativo de las mujeres. Esta doble operación permite comprender cómo ciertos entramados de herencias y prácticas críticas,

originados en dinámicas locales, adquieren proyección global (el factor geopoético) al configurar modos de producción simbólica que inciden de manera concomitante en ambos ámbitos.

En efecto, al desplazar el centro de gravedad del canon hacia territorios históricamente subrepresentados (el factor geocultural), no solo se amplía el mapa de referencias disponibles, sino que también se complejiza la comprensión misma de lo que entendemos por tradición teatral. Esta perspectiva permite identificar las tensiones, continuidades y rupturas que emergen cuando los discursos hegemónicos se confrontan con prácticas sistemáticamente omitidas o relegadas a posiciones marginales. Asimismo, visibilizar la agencia de las creadoras en la construcción de una memoria escénica plural permite repensar las condiciones de legitimación y de transmisión cultural, abriendo paso a genealogías que desafían los relatos dominantes y sus criterios de valor (el factor del género).

De este modo, la reconsideración del canon se vuelve inseparable de una reflexión más amplia sobre las formas de autoridad cultural, la distribución desigual del reconocimiento y las dinámicas territoriales que configuran el campo teatral. Al situar en diálogo lo local y lo global, las prácticas directoriales y los legados críticos, las trayectorias individuales y las memorias colectivas, este enfoque no solo reordena las jerarquías existentes, sino que también habilita nuevas posibilidades de lectura, interpretación e investigación. En suma, el análisis muestra que la transformación del canon no consiste únicamente en añadir voces faltantes, sino en replantear las lógicas que han definido históricamente qué y quiénes merecen ser recordados, estudiados y transmitidos.

Bibliografía

- Acevedo, Rodrigo. "Precursores del teatro porteño." *Culturart*, no. 13, 2005, Valparaíso.
- Ainsa, Fernando. *Del topos al logos. Propuesta de Geopoética*, Iberoamericana-Vervuet, 2006.
- Albornoz, Adolfo. *Brisolia Herrera, Memoria de una Actriz Chilena del siglo XX*. Ediciones Frontera Sur, 2007.
- Álvarez, Daniel. "Entrevista a José Ricardo Morales." *Revista ArtEscena*, no. 1, Universidad de Playa Ancha, 2016.
- Amaya, Juan Pablo "Dramaturgas de los teatros universitarios chilenos: María Asunción Requena e Isidora Aguirre". *Revista de Estudios Hemisféricos y Polares*, 6 (1), 29-39, Viña del Mar: Centro de Estudios Hemisféricos y Polares, 2015.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Balutet, Nicolas. *Transclasses Hispaniques. Écrire la mobilité sociale ascendante*. L'Harmattan. 2024.
- Balutet, Nicolas y Camp-Pietrain, Edwig. "La résilience, fil de la complexión du transclasse?" en N. Balutet & E. Camp-Pietrain (sous la direction de) *La Résilience du Transclasse. Parcours personnels, politiques, littéraires*, Le Bord de L'eau, 2023: 5-15.
- Barrios, Olga. *La mujer en las artes visuales y escénicas. Transgresión, pluralidad y compromiso social*. Editorial Fundamentos, 2010
- Bianchi, Soledad. "La memoria: modelo para armar. Grupos literarios de la década del sesenta en Chile." Entrevistas. *Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos*. 29 de 01 de 2018. (1995). <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-8714.html>
- Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Columbia University Press, 1994.
- Bulloni, M. N., Justo von Lurzer, C., Liska, M., y Mauro, K. "Mujeres en las artes del espectáculo. Condiciones laborales, demandas de derechos y activismos de género (Argentina, 2015-2020)." *Descentrada*, vol. 6, no. 1, 2022, e161. <https://doi.org/10.24215/25457284e161>
- Butler, Judith. *Undoing Gender*. Routledge, 2004.
- Charest, Mélitza. "Transfuges, création littéraire et féminisme" en N. Balutet & E. Camp-Pietrain (sous la direction de) *La Résilience du Transclasse. Parcours personnels, politiques, littéraires*, Le Bord de L'eau, 2023: 149-168.

- Clement, Catherine. *Opera, or the Undoing of Women*. University of Minnesota Press, 1988.
- Critilo. “Crítica Teatral Chañarcillo.” *El Mercurio de Santiago*, 1953. Véase también “El Márques de Brevas,” *El Mercurio de Santiago*, s/f. Archivo personal de Romera.
- De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. De Bolsillo, 2012.
- Cuadra, Fernando. “Pedro Orthus: el sentido de una existencia. *Revista Musical Chilena*, 28. 1974 (126-1), p. 159 – 160. Recuperado en <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/21302>
- Del Pozo, José. *Historia del Chile. La construcción de una sociedad desigual*. LOM, 2023
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Kafka: Pour une littérature mineure*. Minuit, 1975.
- Devés-Valdés, Eduardo. *Redes Intelectuales en América Latina. Hacia la constitución de una comunidad intelectual*. Instituto de Estudios Avanzados, USACH, 2007.
- Dubatti, Jorge. “Hacia una cartografía del teatro latinoamericano. Poéticas de Dirección en el canon occidental: Ricardo Bartís.” *Revista Cátedra de Artes*, no. 7, 2009, pp. 41-63.
- García Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos: Conflictos multiculturales de la globalización*. Editorial Grijalbo, 1995.
- Hernando, Almudena. *La fantasía de la individualidad: Sobre la construcción sociohistórica del sujeto moderno*. Katz Editores, 2012.
- Jaquet, Chantal. *Les transclasses ou la non-reproduction*. PUF, 2014.
- Lagarde, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres*. UNAM, 1990.
- Landaeta Mardones, Patricio, y Braulio Rojas Castro. “Acerca de la ‘literatura menor’ y el ‘spinozismo literario’: notas para una concepción transindividual de la literatura.” *La Deleuziana*, Dossier – Primer Coloquio Red Estudios Latinoamericanos Deleuze & Guattari, 2019.
- Larrahona Kästen, Alfonso. *Habla el Mar. Poemas*. Ediciones Océano, 1970.
- Lipovetsky, Gilles, y Jean Serroy. *Vivir en la época del capitalismo artístico*. Anagrama, 2014.
- Mardones, Nathalia, y Camila Martínez. *Hacia una poética de la nueva dirección teatral femenina chilena, a través de un ejemplo destacado: Aliocha de la Sotta (2000-2012)*. Memoria para optar al título de Actriz con especialidad, Universidad de Valparaíso, 2013.
- Mauro, Karina. “Siempre vas a tener trabajo”. Apuntes sobre la feminización del trabajo actoral. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo* N°8 Julio-Septiembre 2020. Pp 1-31.



- Moraña, Mabel. “Crítica literaria y globalización cultural.” *Crítica impura. Estudios de literatura y cultura latinoamericanos*, Iberoamericana Vervuert, 2004.
- Morfino, Vittorio. *Intersubjetividad o transindividual. Una alternativa materialista*, Doble Ciencia editorial, 2025.
- Muñoz Briones, Constanza. *El género en escena. Relaciones en la práctica laboral en Chile*. Osoliebre, 2017.
- Nochlin, Linda. “Why Have There Been No Great Women Artists?” *ArtNews*, Jan. 1971, pp. 22–39.
- Nordenflycht, Adolfo de. “Quiñónez: poeta, olvidado y porteño (literaturas regionales e imaginarios geoculturales en Chile).” *Estudios filológicos*, no. 38, 2003, pp. 49–59. <https://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132003003800004>
- Nordenflycht, Adolfo de. “El imaginario de Valparaíso a mediados del siglo XX en *Sabadomingo*, novela de Juan Uribe, y en *De carne y sueño*, memorias de Alfredo González.” *Aisthesis*, no. 45, 2009, pp. 154–166.
- Parker, Rozsika, and Griselda Pollock. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Routledge, 1981.
- Perrot, Michelle. *Mi historia de las mujeres*. Fondo de cultura Económica, 2008.
- Rojas-Castro, Braulio. “Imaginario nacional, imaginario diferencial y cronotopo urbano-costero en la literatura de Valparaíso desde las teorizaciones de Adolfo de Norenflycht.” *Acta Literaria*, vol. 69, 2024, pp. 35–50.
- Rojas-Castro, Braulio. “La literatura de Valparaíso como literatura regional, portuaria y cosmopolita”. En *La dimensión marítimo-costera de la modernidad periférica. Experiencias culturales, materiales y simbólicas para comprender las formas de vida urbano-portuarias*, editado por Braulio Rojas-Castro, Editorial Puntángelos, 2023, pp. 43-53.
- Rojas-Castro, Braulio. “Las fundaciones urbanas imperiales frente a la dimensión transoceánica de la Ilustración radical: fundamentos para la emergencia de un cronotopo marítimo costero en la literatura chilena.” *Letrônica*, vol. 15, no. 1, 2022, pp. 1–16.
- Rojas-Castro, Braulio. “Teoría ascendente del poder, contrato colonial y literatura nacional. Las clases bajas porteñas y la narrativa portuaria de Valparaíso como disidencia política y cultural.” *Letras (Lima)*, vol. 91, no. 134, 2020, pp. 97–121. <https://doi.org/10.30920/letras.91.134.5>
- Rojas-Castro, Braulio. “Literatura porteña en el exilio. Una mirada de conjunto: Fernando Lamberg, Eduardo Embry, Luis Mizón, Juan Camerón y Osvaldo Rodríguez.” En *La experiencia del exilio y el exilio como experiencia*, editado por Mariela Ávila y Braulio Rojas, Ediciones UCSH, 2018, pp. 33–49.

- Rojas-Castro, Braulio, Alexis Candia-Cáceres y Patricio Landaeta Mardones. "Tensiones de clase en *El día que me quieras* de Osvaldo Rodríguez Musso". *Izquierdas*, n° 45, 2019, pp. 108-128.
- Rojas-Castro, Braulio, y Verónica Sentis Herrmann. "Valparaíso, patrimonio de la eterna decadencia: decadentismo, panoptismo y nihilismo en la literatura porteña." *HYBRIS. Revista de Filosofía*, vol. 7, n° especial, 2016, pp. 183-214.
- Roux, Nicolas. "La mobilité sociale d'artistes du spectacle issus des classes populaires : des « transclasses » entre désir d'émancipation et sentiment d'illégitimité". *Lien social et Politiques*, 2015, n° 74, pp. 57-76.
- Scott, Joan W. "Gender: A Useful Category of Historical Analysis." *The American Historical Review*, vol. 91, no. 5, 1988, pp. 1053-1075.
- Sentis Herrmann, Verónica. "Entrevista a Eloísa Peña, precursora del teatro profesional porteño." *ArtEscena*, no. 6, 2018, Universidad de Playa Ancha, pp. 1-6.
- Sentis Herrmann, Verónica. *Historia del teatro de Valparaíso 1950-2000*. <https://historiadelteatroenvalparaiso.cl/1952-1964/1952-1964-escuelas-de-formacion-de-actores/> 2012
- Sentis Herrmann, Verónica. *Valparaíso en Escena. Antología de Dramaturgia Porteña 1870-2015*. RIL, 2019
- Sentis-Herrmann, Verónica, y Braulio Rojas-Castro. "Huachos, rotos y putas. La dramaturgia de Valparaíso frente a la cuestión social." *Nueva Revista del Pacífico*, no. 72, 2020, pp. 301-324.
- Sosnowski, Saúl. *Cartografía de las letras hispanoamericanas: tejidos de la memoria*. Eduvim, 2015.
- S/A: "Curso de teatro para profesores funcionará en Escuela Artística". *El Mercurio de Valparaíso*, 25 de marzo de 1964
- S/A "TEPRO estrenará hoy una obra teatral". *El Mercurio de Valparaíso*, 30 de noviembre de 1965
- Villegas, Juan. *Para un modelo de historia del teatro*. Gestos, 1997.
- Villegas, Juan. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Gestos, 2011.
- Villegas, Juan. *Ensayos sobre teatro chileno. Siglo XX y XXI*. RIL, 2020.
- Villegas, Juan. *Pragmática del teatro y las teatralidades*. RIL, 2023.
- White, Kenneth. "Carta desde la casa de las mareas", *Provinciana. Revista de Literatura y Pensamiento: Bosques, Desierto, Caminos*, 2, 2019: 25-40.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the University Library System, University of Pittsburgh as part of its D-Scribe Digital Publishing Program and is cosponsored by the University of Pittsburgh Press.