



CON VEINTE AÑOS SE ROMPIAN CRISTALES

Gabriela Roepke

Dramaturga y profesora de
Historia del Teatro y de la Opera

"Con veinte años se rompían los cristales y el frío era un juguete en nuestras manos", dice un personaje de Lorca. Con veinte años fundamos un teatro y lo imposible era un juguete en nuestras manos. Sin experiencia, con pocos y muy irreales conocimientos de lo que esto implicaba, pero con gran amor, con una fe profunda y la seguridad de que el ejemplo del Experimental tenía que imitarse en la U. C.

Me veo en el segundo piso. Sentado en un banco hay un joven delgado: Roque Esteban Scarpa, profesor y ya escritor distinguido. En el Salón de Honor –a media luz, porque la electricidad cuesta cara– con su incómoda fila de asientos a los lados y un gran cuadro donde Cristo predica en un atardecer rosado, Pedro Mortheiru reina en gloria y majestad: Se ensaya **El peregrino**, se discute acerca del texto; se tortura a Pablo Burchard para que no se atrase con el decorado, se nos manda al Municipal donde dos ancianas furibundas nos prueban trajes (seguramente de **Tannhauser**) que concuerden con el estilo *auto-sacramental*.

Yo hago un poco de todo: desde actuar en el papel de la Penitencia hasta ir al Arzobispado para averiguar si es propio que el rol de la Iglesia lo interprete una mujer, cosa que el autor no aclaró en el texto.

Los actores van y vienen; aceptan un papel, luego avisan por teléfono que tienen otro compromiso el día del estreno. A las actrices los novios les prohíben que actúen; Pedro Mortheiru es director, consejero privado y padre confesor. Y también tirano a veces. Pero no importa.

Chile necesitaba los teatros universitarios con sus conceptos nuevos de repertorio, de actuación y de montaje. Nosotros teníamos que realizarnos en una obra que nos urgía y de ahí, de una simple función de aficionados, descubrimos que después de Valdivielso estaban Goldoni, Evreinoff, Balzac y Tirso. Y nos atrevimos con ellos con una inconciencia y un ardor que hoy día me aterrorizan y me deslumbran.

¿Qué sabíamos de teatro? ¿Qué sabía yo de teatro? Lo que había leído: bastante. Lo que había visto: poco. El eterno triángulo en las piezas de Flores; algunas compañías extranjeras, pero más tarde el descubrimiento de Jouvett, de Claudel y Giraudoux y la magia de Lorca en la voz de Margarita Xirgú. Decorados que no eran de papel, como en la ópera antigua; luces que no cegaban monótonamente desde las candilejas; música que creaba un ambiente. Un espectáculo lleno de maravillas. Y luego el ballet: Jooss, con su **Mesa verde**, que todavía sigue desde los escenarios hablando de los conflictos del ser humano frente a la guerra, la indiferencia y la muerte.

El Ballet Ruso del Coronel de Basil, con la perfección delicada, de **Silfido**, la majestad de **Los presagios** y la gracia ingenua de **Baile de graduados**. Todo eso no podía sino llenarnos de algo nuevo que a su vez tenía que llegar a convertirse en *algo* tangible.

Y sucedió. Sin saberlo; desde los versos de **El peregrino** en los camarines estrechos del Teatro Miraflores, entre las barbas postizas y los actores improvisados, estaba esperándonos el Teatro de Ensayo: con una primera sesión de directorio, en mi casa, donde Pedro Mortheiru se convirtió en presidente, Fernando Debesa en vicepresidente y yo recibí el título pomposo de secretaria general. Pero el título no hace al monje, porque detrás venía un trabajo que no había secretaria menos general para hacerlo: citar a los ensayos, sacar copias a máquina, escribir cartas, visitar a los socios patrocinantes solicitando ayuda económica; y más tarde, traducir obras, escribir artículos para el programa y por supuesto, actuar. Yo no tenía vocación de actriz, pero todo lo del Teatro de Ensayo era tan mío que aceptar papeles en las obras me parecía lo más natural. Y me vuelvo a ver en la rígida Señorita Aglae, de **La comedia de la felicidad** (en la versión estrenada en España, el personaje se llamaba "Doña Transverberación". Nunca había oído ese nombre y gracias a Dios no lo he vuelto a oír jamás. Seguramente fue inventado para las circunstancias, diciendo *sofisma, sofisma* a las teorías sobre la felicidad que le exponía Teodoro Lowey como el Doctor Fregoli).

Más tarde vinieron otros roles, unos estudiados debidamente, otros tomados o tres días antes del estreno para reemplazar a alguna actriz enferma o diez minutos antes de la función, como en el caso de una matiné donde alguien faltó en el último momento y tuve que aprenderme el texto de una de las locas de Giraudoux mientras me vestía y maquillaba. Mi papel favorito fue, sin embargo, el de la sufrida Señora Mercadet en **El gran farsante**, donde por primera vez tenía un largo monólogo (hasta ahora no sé si escrito por Balzac o por Mortheiru).

Durante todos esos primeros años yo me había dedicado en forma especial a la música y a la poesía. Pero veinticuatro horas al día en una sala de ensayos, como actriz o directora asistente, un extenso análisis de autores y personajes, iban a dar el fruto lógico. ¿Por qué no escribir teatro? En ese punto todas las conversaciones dentro y fuera del escenario eran para mí un diálogo; toda la gente que andaba por la calle, personajes con problemas dignos de interés. La imaginación no me faltaba, la técnica la estaba aprendiendo minuto a minuto y cada nuevo autor que descubría era descubrirme a mí misma. No sé cuándo pensé en convertirme yo misma en dramaturgo; pero sí recuerdo claramente las circunstancias del primer intento. Para entonces, yo había pasado de secretaria general a asesora literaria, y un día Fernando Debesa me pidió que buscara una obra religiosa en un acto que se necesitaba para el homenaje al Papa que la Universidad Católica organizaba una vez al año en el Municipal. Yo le prometí buscarla, me dí una semana de plazo, pasé de largo la Biblioteca Nacional y me puse a escribir **Las santas mujeres**. Días más tarde, llena de los rubores de una Rosita la Soltera, se la entregué diciéndole que se trataba de "*una obrita española contemporánea*". Pero Fernando, cuyo conocimiento del teatro contemporáneo de cualquier país no tiene límites, leyó una página y me acusó de haberla escrito yo. No me defendí sino por fórmula y confesé mi pecado ... Sí, había decidido empezar a escribir teatro. Lo que no le dije es que se me había abierto el apetito y ya me encontraba casi en la mitad el primer acto de **La invitación**. Esta última se estrenó el año 54 en el Petit Rex, y al siguiente **Las santas mujeres** sirvió para que en una *mise en scene* wagneriana la presentara Germán Becker en el día del Papa. No sé si como premio del cielo o no, lo cierto es que este estreno coincidió con el Caupolicán (por **La invitación**) que me fue entregado la misma semana. **Las santas mujeres** me valió las lágrimas de unas cuantas monjas y varias cartas entusiastas felicitándome por mi apostolado. El cuerpo diplomático asistió a la función; pero de cartón piedra como la estatua, del Comendador, se mantuvo inmovible. Y mi inspiración claudeliana terminó allí, pues de las quince obras que he escrito desde entonces no he vuelto a intentar otra con tema religioso.

El problema de la dramaturgia chilena era fundamental. Cuando recién comenzamos nuestra tarea, lo primero fue familiarizarme con nuestros clásicos: Blest Gana, Barros Grez, Moock, Luco Cruchaga, etc. El Experimental nos dio el ejemplo con obras contemporáneas: Del Campo, Bunster, Brncic, Cuadra. Esto, sin embargo, era esporádico y la necesidad del escritor de teatro se imponía como una realidad que había que enfrentar y una resistencia del público que había que vencer y no como el capricho de algún novelista o poeta que *además* escribía para el teatro o como una ley que era necesario cumplir para evadir impuestos.

Fue una lucha dura y larga. Pero del tremendo empuje de los dos teatros, de su incursión por todos los estilos y todos los caminos, de todas las posibilidades explotadas sobre un escenario, salimos nosotros; los del 43, los

del 50 y los posteriores. Cada cual acorde a su línea de inspiración, cada uno hablando a su modo y expresando su inquietud personal.

Es así como en 1957, ya con un público que creía en nosotros, Eugenio Dittborn lanzó el Teatro de Ensayo a la aventura de diez años de repertorio nacional y salió triunfante de la empresa.

Hoy Chile posee un grupo sólido de dramaturgos que ha traspasado sus fronteras y se cuenta entre los más importantes de América Latina.

Con el comienzo de mi carrera como autora no volví a subirme a un escenario, sino muy ocasionalmente. En cambio me dediqué a enseñar. La Historia del Teatro en todos sus aspectos, y en los últimos años la Historia de la Opera, han ocupado una parte muy principal de mi actividad. Y al decir de mi actividad, debería decir de mi vida. De una vida que comenzó con las inquietudes que me hicieron participar en la fundación del Teatro de Ensayo como medio de imponer en Chile una realidad artística nueva y diferente, y al mismo tiempo realizarme como ser humano. La verdad es que debería usar el plural, porque estoy convencida que todos los que estuvimos juntos en esa creación le debemos al Teatro de Ensayo lo que somos.

Y si yo pudiera, a la manera de un personaje de Thornton Wilder, pedirle a un director de escena que me dejara revivir un día del pasado, no le pediría una noche de estreno o la recepción de un premio, sino un día cualquiera: un lunes de tres a seis, cuando se ensaya **El abanico**, con sus interrupciones, sus repeticiones, el apuntador diciendo en voz alta los parlamentos del actor que falta; una mesa que simula el balcón de la Sra. Gertrudis y dos sillas que hacen de puerta de entrada ... Y todos nosotros, los de entonces y los que iban a llegar después, los que se quedaron a medio camino y los que vendrán un día, conmigo, juntos, inseparables.

Pero esto no es el pasado, esto es ayer, pero es hoy y es mañana. O' Neill lo sabía cuando dijo: *el pasado es el presente y el futuro*.

El Teatro de la Universidad Católica es el pasado, el presente y el futuro.