

“Deriv. Secreta. Secretear. Secretaria”: sobre trayectos y despojos de Gabriela Roepke en Chile, España y Estados Unidos (ca. 1943-1993)

“Deriv. Secreta. Secretear. Secretaria”: On the Journeys
and Discards of Gabriela Roepke in Chile, Spain, and the
United States (ca. 1943-1993)

Sergio Aliaga Araneda

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile
sealiaga@uc.cl

Resumen

Este ensayo analiza la trayectoria de Gabriela Roepke, destacando los conceptos de despojo y desplazamiento como claves de su práctica artística. A partir de la etimología de “secreto” de Joan Corominas, se argumenta que Roepke desarrolló una metodología creativa basada en el abandono de ciertos elementos para reconfigurar su producción teatral. Figura central del teatro universitario chileno (1941-1973), Roepke jugó un rol crucial en la gestión y proyección internacional del teatro. El estudio aborda tres etapas: Santiago, Madrid y Nueva York. A través del estudio de su archivo disperso, se revela una estrategia en la que el abandono se convierte en un mecanismo de creación.

Palabras clave:

Teatro chileno - dramaturgas chilenas - Gabriela Roepke - despojo - ópera.

Abstract

This essay analyses the trajectory of Gabriela Roepke, highlighting the concepts of dispossession and displacement as key elements of her artistic practice. Drawing from Joan Corominas' etymology of “secret,” it argues that Roepke developed a creative methodology based on the abandonment of certain elements to reconfigure her theatrical production. A central figure in Chilean university theatre (1941-1973), Roepke played a crucial role in the management and international projection of Chilean theatre. The study focuses on three key stages: Santiago, Madrid and New York. Through the study of her dispersed archive, a strategy is revealed in which abandonment becomes a mechanism of creation.

Keywords:

Chilean theatre - Chilean women playwrights - Gabriela Roepke - dispossession - opera.

No me gustan las cargas ni las ligaduras.
He de sentirme libre y viajar ligera de equipaje
(Ivy Compton-Burnett, *Una herencia y su historia*)

El 29 de marzo de 2018, en el foro web conducechile.cl, un usuario identificado como Pontiac compartió con la comunidad una colección de objetos que, según él, pertenecían a Gabriela Roepke (1920-2013). Según su relato, había encontrado estos artículos en un contenedor cercano a su residencia en Fofilco, comuna de Los Lagos. La colección incluía un álbum de fotografías, varios libros autografiados por la autora, credenciales, e incluso una estatuilla otorgada por la Sociedad de Autores Teatrales de Chile (SATCh).

A principios de 2024, tras comunicarme con Pontiac por correo electrónico, descubrí que su verdadero nombre era Patricio Hernán Sepúlveda Pérez. Sepúlveda es un entusiasta cibernauta, apasionado por capturar paisajes en la Región de los Ríos, participar en debates sobre automovilismo y explorar la ufología. Me reveló que su familia materna tenía profundas raíces en el ámbito literario: su tío materno era el reconocido poeta Floridor Pérez. Esta conexión familiar explica su interés por indagar en diferentes espacios en busca de objetos literarios, ya fuera por discontinuidad o desecho, lo que finalmente lo llevó a encontrarse con los materiales pertenecientes a Gabriela Roepke. En cierto sentido, Sepúlveda se asemeja a una suerte de espigador, traperero, recolector, evocando el lenguaje utilizado en el documental de la cineasta francesa Agnès Varda, donde se explora la práctica de recolectar objetos desechados y encontrarles un nuevo valor¹. Volveré sobre esta idea al final de mi ensayo.

Ahora, ¿cómo comprender realmente este hallazgo de materiales aparentemente espurios? ¿Quién es Gabriela Roepke, y, más importante aún, cómo es que algunos de sus objetos personales acabaron en un contenedor en una comuna al sur del país, atrayendo la atención de Sepúlveda? He aquí, para comenzar, una escena. En 1943, dos jóvenes estudiantes de arquitectura de la Universidad Católica de Chile, Pedro Mortheiru y Fernando Debesa, llegaron a la casa de Gabriela Roepke Bahamonde, ubicada en la esquina de las calles Almirante Simpson y Ramón Carnicer, con una propuesta entre manos². Su objetivo era llevar a cabo una empresa que se asemejara a la iniciativa del Teatro Experimental de la Universidad de Chile dos años atrás: presentar una obra producida, dirigida y actuada por estudiantes universitarios, con la intención de revolucionar el teatro existente, que, pese a sus aspiraciones amplias, carecía de una ejecución

1 Después de varios intentos de contacto, Fernández finalmente respondió a mis correos electrónicos el 7 de enero de 2024. En un principio, me comuniqué con él a través de su canal de YouTube, “Red Nórdica”, donde comparte sus vivencias en Los Ríos mediante bitácoras y breves grabaciones de vídeo. Es importante destacar que fue en este canal de YouTube donde Fernández publicó una grabación de poco más de cinco minutos, registrando el contenedor donde se encontraron los materiales pertenecientes a Gabriela Roepke. Véase en: <https://www.youtube.com/watch?v=fwRKTm6Lepl>.

2 Existe, no obstante, un preámbulo a esta escena. En *Testimonios del Teatro: 35 años de teatro en la Universidad Católica* (1980), escrito por Giselle Munizaga y María de la Luz Hurtado, se presenta un contexto detallado en relación con el debut del Teatro de Ensayo. Según los testimonios de Pedro Mortheiru y Fernando Debesa, previo al estreno de *El peregrino*, ambos presentaron un guion titulado “La Arquitectura y la Música disputándose a Juan Orrego” en una celebración privada del matrimonio del director del Coro de la Universidad Católica, Juan Orrego. Según sus palabras: “asistieron los profesores de arquitectura y produjo bastante sensación, porque para la época era excepcional... Al finalizar el acto algunos profesores de la Universidad empezaron a preguntarse: ¿por qué no tenemos un teatro en la Universidad Católica?” (Munizaga y Hurtado 22-23). Según los fundadores, este evento marcó el inicio de lo que se convertiría en la futura producción de *El peregrino*. Circunstancia que no se concretaría del todo hasta esta primera reunión del comité directivo en la casa familiar de Gabriela Roepke.

enfocada³. La pieza elegida fue *El peregrino* del dramaturgo español Josef de Valdivielso, con un elenco conformado por Jorge Claude, Iris Buendía, Margarita González, Fernando Debesa, Teodoro Lowey, Hipólito Villegas, Mario Rodríguez, Gabriela Roepke, entre otros.

El estreno de *El peregrino* tuvo lugar a las nueve y media de la noche, un 12 de octubre, en la sala 2 del Teatro Cervantes de Valdivia, bajo la dirección de Pedro Mortheiru. Este evento atrajo a una audiencia significativa, sumando un total de 830 personas que asistieron a las dos funciones de la obra⁴.

La formación del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, hoy conocido como Teatro UC, se entrelaza profundamente con la herencia teatral chilena, sentando las bases para lo que más tarde se denominaría la modernidad teatral. Este periodo, caracterizado por un creciente ambiente democrático, una notable participación popular y una evolución truncada por el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 (Marks 23), encuentra en el Teatro de Ensayo uno de sus pilares fundamentales⁵. Un testimonio crucial de esta historia se encuentra en *Testimonios del teatro: 35 años de teatro en la Universidad Católica*, editado por Giselle Munizaga y María de la Luz Hurtado en diciembre de 1980. Este volumen reúne las voces fundadoras del Teatro, junto a una diversidad de roles, desde directores hasta escenógrafos y vestuaristas, tejiendo así una memoria colectiva que da cuenta de la evolución y el impacto del Teatro de Ensayo.

Otro punto esencial en la preservación de esta memoria es la edición conmemorativa de la revista *Apuntes*, números 105 y 106, publicada en 1998 bajo el título “Memorias teatrales. El teatro de la Universidad Católica en su cincuentenario, 1978 – 1993”, también editada por María de la Luz Hurtado. En estas páginas, se destacan los momentos cruciales en la trayectoria del Teatro, reflejando tanto proyectos antiguos como renovados, que han marcado su desarrollo.

Sin embargo, más allá de estas narrativas históricas teatrales, emerge un detalle que, aunque pueda parecer menor, es fundamental para recomponer el rompecabezas del teatro chileno universitario. Para ser meticulosamente precisos, podríamos afirmar que la génesis del Teatro

3 Entre 1917 y 1930, Chile experimentó una intensa actividad teatral que consolidó tanto compañías locales como la obra de dramaturgos fundamentales, entre ellos Armando Moock, Germán Luco Cruchaga, Ana Neves y Antonio Acevedo Hernández. Durante este periodo, el teatro logró captar la atención de un público masivo y estableció personajes y estilos que, según Juan Andrés Piña, constituyen una fase fundacional en la historia del teatro chileno del siglo XX. La influencia de Margarita Xirgu resultó decisiva al revitalizar la escena local e impulsar la creación de la primera Escuela de Arte Dramático en el Teatro Municipal de Santiago. Sin embargo, hacia los años treinta, el teatro chileno comenzó a declinar, afectado por la llegada del cine sonoro y la creciente comercialización de las producciones teatrales (Purcell 104). Grinor Rojo (74) considera este periodo como el caso de un teatro anacrónico, anclado en un realismo que carecía de innovación. No obstante, Andrés Kalawski y Andrea Pelegrí (81) matizan esta interpretación, subrayando la continuidad entre ambos periodos. Señalan que figuras como Alejandro Flores y Ana González no solo formaron parte de esa etapa “anacrónica” que menciona Rojo, sino que también desempeñaron un papel crucial en el teatro universitario, fusionando técnicas tradicionales con nuevas formas actorales. Este intercambio generacional, según Kalawski y Pelegrí, demanda una visión panocrónica que desafíe las divisiones tradicionales en la historiografía teatral.

4 La información previamente mencionada se extrae del número 45 de la revista *Apuntes*, que realiza un detallado recorrido por las obras presentadas por la compañía entre 1943 y 1967.

5 La historia del Teatro de Ensayo, marcada por numerosas transformaciones, es extensa y compleja. En los años sesenta, la compañía se organizó en cuatro departamentos especializados: literatura, técnicas teatrales, gestión administrativa y promoción. Contaba con la sala Camilo Henríquez, un elenco estable, instalaciones propias y un almacén de vestuario. En 1969, el Teatro de Ensayo se convirtió en la Escuela de Artes de la Comunicación, ampliando su enfoque hacia cine, televisión y comunicación, bajo la dirección de David Benavente. Sin embargo, tras el golpe de Estado de 1973, la institución fue reconfigurada como la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, excluyendo las disciplinas anteriormente integradas. Aunque mantuvo un núcleo de directores y actores bajo la dirección de Eugenio Dittborn y adquirió un nuevo teatro en Ñuñoa en 1976, hoy sede del Teatro UC, las presiones económicas comenzaron a condicionar los montajes teatrales desde una perspectiva financiera (Hurtado, “Un nuevo contexto” 89). El sitio web del Teatro UC ofrece un recorrido histórico detallado y una bitácora de montajes destacados: <https://bitacora.teatrouc.cl/>.

de Ensayo tuvo lugar, en esencia, en el salón familiar de los Roepke Bahamonde. Es allí donde, como mencionó más tarde su cofundadora, “se estaba gestando el Teatro de Ensayo, con una primera reunión de directiva en mi casa, donde Pedro Mortheiru se convirtió en presidente, Fernando Debesa en vicepresidente y yo adquirí el pomposo título de secretaria general”. Y continúa: “[p]ero el título no hace al monje, ya que detrás de él había un trabajo que ni siquiera una secretaria general podría realizar: coordinar ensayos, hacer copias a mano, redactar cartas, visitar a los patrocinadores en busca de apoyo financiero” (Roepke, “Con veinte años” 178).

Vuelvo, entonces, a la pregunta inicial: ¿cómo comprender que algunos de los materiales pertenecientes a una de las cofundadoras de una de las compañías más importantes en el desarrollo de nuestra modernidad teatral hayan terminado como residuos de un discurso aparentemente mayor? Si adoptáramos un enfoque paranoico, podríamos atribuirlo a una mala conservación por parte de familiares e instituciones culturales y educativas. Sin embargo, este no es el caso: es bien conocido el resguardo de los materiales y la herencia del Teatro de Ensayo por parte del Archivo de la Escena Teatral UC, organismo fundado por María de la Luz Hurtado en el año 2000 y encargado del rescate, conservación, documentación y difusión de dichos fondos y legado artístico.

La hipótesis central de este ensayo sugiere que, en lugar de adoptar una lectura paranoica ante la presencia de materiales espurios en la obra de Gabriela Roepke, deberíamos optar por una lectura reparadora. Como argumenta Eve Kosofsky Sedgwick, este enfoque busca reconstruir lo fragmentado y revalorizar lo que ha sido desechado o pasado por alto, con el propósito de ofrecer una visión más completa y menos defensiva de la experiencia (Sedgwick 133). Esta perspectiva se justifica, en parte, por la propia trayectoria y práctica artística de Roepke. Para comprender la complejidad de su carrera, es necesario centrarse en los múltiples tránsitos y devenires que su obra y vida posibilitan, examinando los roles y ejecuciones que la autora desempeñó en función de su contexto temporal y geográfico. Su práctica artística y su posición dentro del teatro chileno no pueden ser reducidas a una interpretación unívoca o lineal. Más bien, se requiere una lectura reparadora que permita reconstruir y revalorizar los fragmentos dispersos de su legado, reconociendo las conexiones y continuidades reveladas a través de un análisis atento a los matices de su carrera y entorno.

Con este objetivo, propongo organizar el estudio de Roepke en tres secciones definidas. Primero, presentaré su trayectoria en Chile, su tierra natal, destacando su colaboración con el Teatro de Ensayo. Me centraré en los miembros y elencos de esta compañía, estableciendo la ruta y las interacciones de Roepke desde el estreno de *El peregrino* hasta su obra *Juegos silenciosos* en 1959. Para ello, analizaré materiales provenientes del Archivo Patrimonial de la UC. A continuación, exploraré su estadía en Madrid durante 1961 y 1963, y posteriormente me enfocaré en su período en Estados Unidos, principalmente en Nueva York, a partir de 1965. En este último período, se puede inferir que su interés en el teatro disminuyó, con un enfoque renovado en el estudio, la enseñanza y la difusión de la ópera. Para esclarecer este aspecto, consideraré especialmente la producción ensayística de la autora.

Finalmente, y en la última de las secciones, concluiré que el método de trabajo de Roepke, en comparación con otras dramaturgias y creadores escénicos, puede entenderse a través de la lógica del despojo. Desde esta perspectiva, intentaré ofrecer una explicación sobre por qué algunos materiales de la autora han sido considerados como residuos. En este apartado, mi in-

tención es demostrar cómo, para avanzar y proyectar su obra a una escala transnacional, Roepke tuvo que dejar atrás elencos, materiales e inquietudes en su recorrido por los tres escenarios geográficos descritos⁶.

Chile, esa pequeña casa en la pradera (ca. 1943-1959)

Durante sus primeros años en el Teatro de Ensayo, Gabriela Roepke desempeñó una variedad de roles en las producciones de la compañía. Su debut tuvo lugar en 1943 con la obra *El peregrino*, en la que interpretó el papel de la Penitencia. El elenco incluía a Jorge Claude como Luzbel, Iris Buendía como Iglesia, Margarita González como Deleite, Fernando Debesa como Ambición, Teodoro Lowey como Verdad, Hipólito Villegas como Samaritano y Mario Rodríguez como el Peregrino⁷.

Al año siguiente, en 1944, Roepke asumió el papel de la señora Gertrudis en *El abanico*. En esta producción participaron varios de los mismos actores que habían estado en *El peregrino*, junto con nuevas incorporaciones como Norman Day, Lila Binimelis, Jorge Temple, José Farrach, Nina Crespo, Alberto Rodríguez, Eliana Bacciarini, Antonio Castañero y Mario Caraccioli. En el programa de mano de *El abanico*⁸, se menciona la composición del comité directivo del Teatro de Ensayo, que incluía a Pedro Mortheiru como director, Edgardo Cruz como administrador, Teodoro Lowey como asistente del director, Gabriela Roepke como secretaria general, Roque Esteban Scarpa como asesor literario y Fernando Debesa como escenógrafo y diseñador de vestuario. También se destacaba la labor de Jorge Dahm y Raúl Jara como asistentes del escenógrafo, Carlos Bolton a cargo de prensa y propaganda, Jaime Errázuriz en utilería, Paulina Philippi encargada del vestuario femenino, Francisco Méndez encargado del vestuario masculino, Georgina Junemann y Vicente Urbistondo como maquilladores, Jorge Ward como traspunte, José Fracchia como apuntador, Mario Ferrer en fotografía y Heladio Muñoz responsable de los bocetos, programas y afiches.

En 1945, Roepke interpretó el papel de La institutriz en *La comedia de la felicidad*. Según el programa de mano⁹, esta sería la tercera obra estrenada por el Teatro de Ensayo. El programa

6 Aunque el presente ensayo se sustenta principalmente en fuentes (bio)bibliográficas, esta nota al pie ofrece un breve recorrido sobre las principales lecturas críticas de Gabriela Roepke. Una de las primeras tesis que la sitúa como dramaturga de carácter existencial y poético es *Resurgimiento del teatro chileno* (1960), de María Piedad Ruiz Ferreras y Rosario Carcuro Ferre. A esta le sigue la tesis doctoral *The Life and Theater of Gabriela Roepke*, escrita por David Dávila en la Universidad de Cincinnati en 1970. Asimismo, es relevante mencionar los trabajos pioneros de Willis Knapp Jones (1961), Julio Durán Cerda (1970), Teodosio Fernández (1977), Joan Rea Boorman (1978) y Elena Castedo Ellerman (1982), quienes, en una mirada retrospectiva, inscriben a Roepke dentro del teatro universitario chileno, delineando un estilo y una pertenencia generacional. En tiempos más recientes, destacan los estudios de Haydeé Correa Sánchez (1999), Thomas Franz (2002), María de la Luz Hurtado (1986, 2011) y Fernanda Pérez Cornejo (2019). También merece mención la reedición de *La telaraña* en la antología *Evidencias. Las otras dramaturgias*, realizada por el Núcleo de Investigación y Creación Escénica (NICE). Finalmente, la edición de sus *Obras reunidas, 1944-1993*, publicada en 2023 por Ediciones UC, en la que colaboré junto a Luz María Pérez Roepke, representa un aporte fundamental a la difusión de su legado. Para una referencia detallada de estas fuentes, véase la sección Obras citadas al final del ensayo.

7 El afiche de *El peregrino* se encuentra disponible en el Archivo de la Escena Teatral UC. Véase en el catálogo patrimonial: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/25630>.

8 Se puede acceder al programa de *El abanico* mediante el archivo patrimonial de la UC en el siguiente enlace: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/25691>.

9 Véase el detalle sobre *La comedia de la felicidad* en el archivo patrimonial de la UC: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/25755>.

también destacaba la reciente creación de la Escuela de Arte Dramático, que funcionaría regularmente cuatro veces a la semana y serviría como base para formar actores capacitados para integrar los elencos de futuras producciones del Teatro. Para esta obra en particular, el elenco se amplió significativamente, contando con más de treinta actores, y se incluyó una boletería y un sistema de sonido a cargo de Adrián Buzelli.

En 1946, Gabriela Roepke asumió el papel de la señora Mercadet en *El gran farsante*, la cuarta obra presentada por el Teatro de Ensayo. El programa de mano de la producción¹⁰ destacaba que, para ese momento, la compañía universitaria ya estaba bastante consolidada y mantenía activa su Escuela de Arte Dramático. Además, se anunciaba la inauguración de funciones destinadas a escolares y empleados, en colaboración con el Ministerio de Educación. El mismo programa adelantaba el próximo estreno de una obra escrita por un autor nacional: *Comedias de guerra* de Santiago del Campo.

En 1947, Roepke se convirtió en La Loca en *Comedias de guerra*, la quinta obra presentada por el Teatro de Ensayo y la primera escrita por un autor chileno. Según lo mencionado en el programa de mano¹¹, tras el éxito de *El gran farsante*, la compañía universitaria se embarcó en un ciclo de promoción del teatro chileno, con la expectativa de incluir muchas más obras nacionales en el futuro. Un detalle interesante es la inclusión en el equipo técnico de un delegado en representación de los actores, Alberto Rodríguez.

Hacia finales de la década, en 1949, Roepke interpretó a la señora Eynsford en *Pigmalión*. Antes de este estreno, el Teatro de Ensayo había presentado *Contigo en la soledad*, del dramaturgo estadounidense Eugene O’Neill. Este último montaje fue significativo en la historia del Teatro, ya que marcó el inicio de la colaboración entre dos destacadas miembros del elenco: la actriz Ana González, quien ya tenía experiencia en la escena teatral previa a su participación en la universidad y desempeñó el papel de la señora Miller, y la traductora Magdalena Vicuña Lyon, quien posteriormente traduciría *Pigmalión*. El programa de *Contigo en la soledad*¹² explica que, a partir de 1947, el Teatro de Ensayo comenzó a financiarse mediante un sistema de donaciones y socios patrocinantes. Por otro lado, el programa de *Pigmalión*¹³ menciona que esta obra reflejaba la intención de la compañía de acercarse a los conceptos de un teatro de vanguardia, buscando transmitir un mensaje al mundo y combinarlo con elementos artísticos de alta calidad.

Con la llegada de la nueva década, en 1953, Gabriela Roepke asumió el rol de Annie Parker en *Cuando nos casemos*, original de J. B. Priestly, una obra dirigida por Hernán Letelier, quien también la tradujo al español. Según el programa de mano¹⁴, el Teatro de Ensayo contaba entonces con un elenco estable que incluía a figuras como Ana González, Silvia Infantas, Jorge Álvarez, Raúl Montenegro, Monserrat Julio, Myriam Thorud, Hernán Letelier y Mario Montilles.

10 Para más información respecto al estreno, dirección y reparto de *El gran farsante*, consúltese el siguiente enlace: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/25740>.

11 Se puede encontrar el detalle sobre el estreno de *Comedias de guerra* en: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/25727>.

12 Véanse más detalles sobre la importancia, estreno y elenco actoral de *Contigo en la soledad* mediante el siguiente enlace: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/25688>.

13 Más información sobre el estreno y composición actoral de *Pigmalión* en el siguiente enlace: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/25720>.

14 Para mayor detalle sobre la participación técnica y actoral de *Cuando nos casemos*, accédase al siguiente enlace: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/25689>.

Además de su participación como actriz, Roepke desempeñó un papel fundamental como directora asistente en varias producciones del Teatro de Ensayo, entre ellas *Los zorros no duermen* y *La loca de Chaillot* en 1950, y *La invitación al castillo* en 1951¹⁵. Estas últimas colaboraciones son particularmente significativas, ya que marcaron la alianza del Teatro de Ensayo con Ettiène Frois, un director francés que también lideraba un grupo teatral en el Instituto Chileno Francés de Cultura. Andrea Pelegrí (89) destaca que Frois, un profundo conocedor de las artes y letras francesas, no solo contribuyó a la emblemática *La loca de Chaillot*, sino que también dirigió *La anunciación de María* de Paul Claudel y *La invitación al castillo* de Jean Anouilh.

Durante estos primeros años, Roepke también destacó como traductora de piezas europeas al español, incluyendo *Los condenados* de Henry Troyat en 1952¹⁶, *Un hombre de Dios* de Gabriel Marcel en 1957¹⁷, *Mucho ruido y pocas nueces* de Shakespeare en 1963 y *El diálogo de las Carmelitas* en 1955. Las dos últimas merecen especial atención. *Mucho ruido y pocas nueces* se estrenó en conmemoración del vigésimo aniversario del Teatro de Ensayo, bajo la dirección de Eugenio Guzmán, una figura clave en el teatro chileno de mediados del siglo XX¹⁸. El programa de mano menciona que la colaboración de Guzmán fue posible gracias al apoyo del Instituto de Teatro de la Universidad de Chile. En él, se explica que la puesta en escena del Teatro de Ensayo buscaba adaptar la ambientación a las circunstancias de la obra original, desarrollada en la Inglaterra de principios del siglo XVII, sin caer en una representación histórica, sino buscando crear un efecto dramático basado en el teatro isabelino.

En cuanto a *El diálogo de las Carmelitas*, Roepke realizó dos traducciones. La primera, registrada en el Registro de Propiedad Intelectual el 1 de junio de 1955, como se indica en documentos hallados en el archivo de la familia Pérez Roepke. La segunda traducción, en colaboración con Luis Alberto Heiremans, se realizó para su estreno en el Teatro Municipal de Lima en 1959. Toda la documentación relacionada con esta versión, incluidos programas de mano, afiches y álbumes de recortes, se conserva en la colección patrimonial de la UC, abarcando no solo *El diálogo de las Carmelitas* sino también otras obras presentadas por el Teatro de Ensayo durante su temporada en Lima en 1959, como *¡Esta señorita Trini!*, escrita por Carmen Barros y Heiremans, y *Deja que los perros ladren* de Sergio Vodanovic¹⁹.

Entre 1949 y 1950, Roepke realizó un viaje a Francia, donde estudió en La Sorbona, París, gracias a una beca del Instituto Chileno Francés de Cultura. Durante su estancia en París, asistió a cursos de dramaturgia y actuación impartidos por los renombrados actores Henri Rolland y Charles Dullin. Al regresar a Santiago, en una entrevista con la periodista mexicana Raquel Tibol, Roepke resaltó que su principal motivación para visitar Francia, además de los estudios,

15 Tanto el programa de mano de *Los zorros no duermen* como el de *La loca de Chaillot* y el de *La invitación al castillo* se encuentran disponibles en el archivo patrimonial de la UC: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/25701>.

16 El programa de mano y el afiche artístico de *Los condenados* se encuentran disponibles en el siguiente enlace: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/25638>.

17 Además del programa de mano, la colección patrimonial de la UC alberga un libro álbum que contiene diversos recortes de prensa y fotografías del estreno de *Un hombre de Dios*. Asimismo, se ha conservado una carta, fechada el 17 de marzo de 1957, firmada por el propio Gabriel Marcel. Véase el detalle en: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/25311>.

18 Como sucedía con la anterior *Un hombre de dios*, la colección patrimonial de la UC alberga un libro álbum que reúne reseñas y recortes relacionados con el estreno original de *Mucho ruido y pocas nueces*. Véase en: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/25717>.

19 Consúltense sobre los estrenos nacionales dado por el Teatro de Ensayo en 1959, en el marco de su gira a Lima, mediante el siguiente enlace: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/25629>.

fue la oportunidad de familiarizarse con la escena teatral europea y aplicar ese conocimiento en el Teatro de Ensayo, un episodio que se convertiría en un hito en la formación de actores para la compañía.

El caso de Gabriela Roepke no fue una excepción dentro del contexto teatral universitario de mediados del siglo XX. A finales de los años cincuenta, diversas personalidades vinculadas al ámbito académico emprendieron viajes a Estados Unidos, Francia e Inglaterra con el propósito de perfeccionarse en distintas facetas de la dramaturgia, ya fuera como actores, directores, dramaturgos o profesores. Entre los casos más destacados se cuentan Agustín Siré (Nueva York y Londres, 1946-1947), Roberto Parada y María Maluenda (Londres, 1944-1947), Domingo Tessier y Bélgica Castro (Londres, 1947-1949), Pedro Orthous y Fernando Debesa (Francia, 1947-1949), Pedro de la Barra (Londres, 1947-1950), Eugenio Dittborn (Francia, 1949-1950), Isidora Aguirre (Francia, 1949-1950) y Luis Alberto Heiremans (París, Londres y Nueva York, 1954-1956). Este proceso de perfeccionamiento no solo les proporcionó herramientas para la formación de nuevos actores —muchos de ellos fueron miembros fundadores y docentes en las escuelas de teatro de la Universidad de Chile, la Universidad Católica, entre otras— sino que también condujo a que las dramaturgias universitarias emularan el trabajo de reconocidos escenarios como el Circuito Broadway, los teatros del West End y la Comédie-Française.

Todas las actividades mencionadas se sitúan en una fase previa a la labor creativa de Roepke, que se iniciaría en 1953 cuando Fernando Debesa, quien supervisaba un homenaje de la Universidad Católica en honor al Papa Pío XII, le solicitó la creación de una obra de temática religiosa con un elenco compuesto exclusivamente por mujeres. Aunque Roepke poseía un profundo conocimiento del teatro internacional, se vio obligada a escribir su propia obra debido a la premura del encargo. Ella misma recuerda: “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...” (“Con veinte años” 178). Inicialmente, Roepke mantuvo en secreto la autoría de la obra, pero eventualmente fue descubierta.

El número 45 de la revista *Apuntes* ofrece un exhaustivo recorrido por todas las obras presentadas por el Teatro de Ensayo desde 1943 hasta 1967. Además de este análisis cronológico, la publicación proporciona información sobre el equipo técnico de algunas de estas obras, incluyendo la primera versión de *Las santas mujeres*. Según esta fuente, *Las santas mujeres* debutó bajo la dirección de María Elena Gertner durante el primer semestre de 1955 y cautivó a una audiencia de 4,722 espectadores (45). Posteriormente, según otro documento encontrado en el archivo de la familia Pérez Roepke²⁰, la obra fue nuevamente representada el 8 de noviembre de 1955 en el Teatro Municipal de Santiago, bajo la dirección de Germán Becker, con un elenco que incluía a destacadas figuras como Nelly Meruane, Paz Irrazábal, Gabriela Montes, Marina González, Sonia Azócar y Julio Retamal. Esta información también está respaldada por un recorte de prensa publicado en el diario *La Nación* el 5 de noviembre de 1955²¹.

20 El archivo de la familia Pérez Roepke es de carácter privado y no está abierto al público en general. Este archivo, en particular, incluye cartas, fotografías y textos mimeografiados, entre otros documentos relevantes.

21 Tanto esta mención a diario *La Nación* como las que siguen las extraigo del repositorio de Cultural Digital de la Universidad Diego Portales, cuyo “Fondo Diario *La Nación*”, abarca desde 1917 hasta 1973. Véase en su sitio web: <https://culturaldigital.udp.cl/index.php/lanacion/>.

Indudablemente, *Las santas mujeres* fue la primera obra escrita por Gabriela Roepke, aunque no la primera en ser representada. La obra inicial de Roepke en ver la luz en los escenarios fue *La invitación*, estrenada en 1954 en los salones del Teatro Municipal de Santiago bajo la dirección de Miguel Frank, quien previamente había dirigido a Roepke en su papel como actriz en la película *Río abajo* en 1950²². *La invitación* fue concebida para cumplir con la Ley Número 5.563 del Teatro Nacional, la cual establecía que las compañías teatrales debían representar al menos una obra escrita por un dramaturgo chileno al año, a cambio de beneficios fiscales²³. Según Juan Andrés Piña (*Historia* 421), esta ley imponía dos condiciones esenciales: la obra debía representarse exclusivamente los días martes, el día de descanso de la compañía regular, y utilizar los mismos decorados de la compañía regular para minimizar los gastos (Munizaga y Hurtado 72).

Un recorte de prensa del diario *La Nación* del 11 de septiembre de 1954 (17) indica que *La invitación* se estrenó en el Teatro Petit Rex el 21 de septiembre de ese año, con un elenco que incluía a actores como Inés Moreno, Teodoro Lowey, Margot Hurtado y Mario Hugo Sepúlveda. La propia Gabriela Roepke estuvo a cargo de la dirección, y el vestuario fue confeccionado por Kanda Jaque. A pesar de las limitaciones iniciales, *La invitación* recibió dos importantes distinciones nacionales al año siguiente de su estreno: el premio otorgado por la Ilustre Municipalidad de Santiago y el premio Caupolicán otorgado por la Asociación de Cronistas del Espectáculo. Esta información está respaldada por las actas de los Premios Municipales de Literatura de la Municipalidad de Santiago, creados en 1934, y confirmada por un recorte de prensa del diario *La Nación* del 3 de agosto de 1955. Además, en la colección patrimonial de la UC se encuentran programas de mano de las obras de Gabriela Roepke que verifican que la autora ganó ambos premios en 1955 por su obra *La invitación*. Estos programas incluyen *Los culpables* y *Juegos silenciosos*.

Es evidente que las primeras obras de Gabriela Roepke, *Las santas mujeres* y *La invitación*, fueron creadas con el propósito de beneficiar a terceros. La primera surgió como respuesta a una solicitud de Fernando Debesa, mientras que la segunda tuvo como objetivo respaldar financieramente al Teatro de Ensayo. Sin embargo, fue con *Los culpables*, escrita en 1955, que Roepke consolidó su confianza en su propio talento teatral. *Los culpables* fue puesta en escena por el Teatro de Ensayo en el Teatro Municipal de Lima, Perú, en respuesta a una invitación de la Municipalidad de Lima. Esta obra, concebida como un drama de profundo contenido psicológico, explora los dilemas fundamentales de la existencia humana, enfatizando la fragilidad de la vida y la resistencia ante circunstancias que pueden conducir al crimen. Según un recorte del

22 *Río Abajo* es una adaptación de *Cuentos del Maule. Tipos y paisajes chilenos* (1912) de Mariano Latorre. Tobías Barros y Miguel Frank escribieron el guion, con dirección a cargo de Frank. Andrés Martorell de Lanza, reconocido como uno de los mejores fotógrafos de la época, se encargó de la fotografía. La música y el sonido fueron responsabilidad de Jorge Peña y Eduardo Andersen. El elenco incluyó a actores y actrices como Alma Montiel, Carlos Mondaca, Hernán Castro, y Gabriela Roepke, quien tuvo su única aparición en la pantalla grande interpretando el papel de mucama. La película *Río Abajo* se puede encontrar actualmente en la Cineteca Nacional en este enlace: <https://www.cclm.cl/cineteca-online/rio-abajo/>.

23 La creación de la Dirección Superior de Teatro Nacional en 1935, mediante el decreto ley número 5.563, estableció el respaldo legal para proteger los derechos de autor y promover obras chilenas. Esta dirección implementó concursos, premios, subvenciones estatales y festivales para este fin. Asimismo, respaldó las artes escénicas y escenográficas, promoviendo compañías mayoritariamente chilenas y la representación de obras locales. Ofrecía beneficios fiscales, como la exención de impuestos y descuentos en pasajes de ferrocarril subvencionados por el Estado. En 1948, la administración de esta entidad pasó a la Universidad de Chile. Para más información, se puede consultar en la Biblioteca del Congreso Nacional de Chile: <https://bcn.cl/2i2ac>.

diario *La Nación* del 3 de agosto de 1955, se destacaba la importancia de Roepke como jefa del departamento literario y profesora de Historia del Teatro en la Academia de Arte Dramático.

El elenco de esta primera representación incluyó a figuras destacadas como Nelly Meruane, Elena Moreno, María Elena Gertner, entre otros, bajo la dirección y diseño escenográfico de Hernán Letelier. La iluminación, maquillaje y vestuario estuvieron a cargo de Germán Becker, María Kluczynska, Clara Flores y Yolanda Calderón, respectivamente. Toda esta información puede verificarse en el programa de mano de *Los culpables*, preservado en el archivo de la familia Pérez Roepke. Este documento, además de la ficha técnica y el reparto, incluye una presentación que resalta la creación de paradigmas nacionales por parte de jóvenes creadores universitarios, incluyendo a Roepke. También está disponible, aunque incompleto, en la colección patrimonial de la UC²⁴.

En 1957, Roepke recibió una prestigiosa beca Fulbright, lo que le permitió participar en cursos de dramaturgia en la Universidad de Carolina del Norte durante dos años. Durante su estadía en Estados Unidos, colaboró estrechamente con los “Carolina Playmakers”, un grupo de estudiantes de teatro, bajo cuya influencia se llevaron a escena dos de sus obras: *Una mariposa blanca* y *Los peligros de la buena literatura*, ambas de 1958. Estas piezas fueron estrenadas en Chapel Hill en varias ocasiones, y *Una mariposa blanca* incluso le valió a Roepke el Roland Holt Playwriting Award, tal como se detalla en la programación anual de la Universidad de Carolina del Norte. El éxito de esta obra en Estados Unidos llevó a Thomas y Mary Patterson a traducirla e incluirla en la antología *Best Short Plays*, editada por Margaret Gardner Mayorga en 1961. La estancia de Roepke en Chapel Hill está documentada en diversas fuentes. El número 164 del *Annual Commencement* de la Universidad de Carolina del Norte registra la recepción del premio Roland Holt. Además, el periódico *The Daily Tar Heel* menciona en su edición del 17 de enero de 1958 que la última temporada de los “Carolina Playmakers” incluyó tres obras de un acto, entre ellas *A White Butterfly* de Roepke, dirigidas por Albert Gordon. Finalmente, un recorte de prensa del diario *La Época* en 1957 relata cómo el dramaturgo Sergio Vodanovic comentó que las obras de Roepke fueron bien recibidas por el público estadounidense.

De vuelta en Santiago, el 17 de octubre de 1958, Roepke estrenó *La telaraña*, un drama en tres actos, en el Teatro Talía. Esta obra, que combinó elementos de la comedia policial con el drama psicológico, se erige como una de las pocas piezas dentro de la dramaturgia chilena que explora el género negro. La producción contó con el respaldo de la SATCH, según documentan los programas de mano conservados en los archivos de la familia Pérez Roepke y del escritor Sergio Vodanovic. Un artículo de *La Nación* del 4 de enero de 1959 menciona una entrevista en el programa radial “Conversemos”, a cargo de Magdalena Petit, donde Roepke discutió su obra *La telaraña*. Lamentablemente, las grabaciones de este programa han desaparecido.

Hacia el final de 1958, del 20 al 24 de octubre, Roepke participó activamente en la Primera Reunión Nacional de Dramaturgos, organizada por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Allí, presentó su conferencia titulada “La poesía en el teatro chileno” ante colegas como Luis Alberto Heiremans, Sergio Vodanovic y Fernando Debesa. Aunque las actas de los Anales de la Universidad de Chile registran la presencia de otras dramaturgas en la audiencia, como

24 Consúltase el programa de *Los culpables*, en el archivo patrimonial de la UC, a través del siguiente enlace: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/25762>.

Teresa León y Magdalena Petit, Roepke fue la única mujer en presentar una conferencia. Durante esta reunión se discutieron temas cruciales para el teatro nacional, incluyendo la formación de autores, la promoción de la dramaturgia local, los desafíos para las compañías en provincias y la producción de teatro infantil. Las actas sugieren que este evento fue un paso clave hacia la consolidación de encuentros periódicos de dramaturgos para fomentar el intercambio y desarrollo en el ámbito teatral.

En 1959, Roepke presentó su obra *Juegos silenciosos* como parte del tercer Festival de Teatro Chileno, organizado por el Teatro de Ensayo en el Teatro Camilo Henríquez. Con un elenco que incluyó a actores como Gabriela Montes y Ana González, y bajo la dirección de Teodoro Lowey, la obra se destacó en un festival que también presentó producciones de autores como Luis Alberto Heiremans y Sergio Vodanovic. El programa de mano de *Juegos silenciosos*, disponible en la colección patrimonial de la UC²⁵, anuncia el estreno de esta obra y otras producciones chilenas. Según los informes del Teatro de Ensayo, *Juegos silenciosos* atrajo a un total de 1.338 espectadores, consolidándose como uno de los éxitos de ese año.

A Madrid nos vamos, pero en Nueva York nos encontramos (ca. 1961-1994)

En 1961, el Teatro de Ensayo emprendió una gira en Madrid, tras una invitación del Instituto de Cultura Hispánica. Durante este evento, el teatro presentó producciones fundamentales de sus casi dos décadas de existencia, como *Mama Rosa* (1957), *La jaula en el árbol* (1957) y *La pérgola de las flores* (1960), entre otras. Gabriela Roepke participó en dos aspectos importantes de esta gira. Primero, se representó *Juegos silenciosos* con el mismo elenco que lo había estrenado en Chile dos años antes, con actuaciones notables de Ana González, Eva Knobel y Gabriela Montes. Segundo, Roepke y Luis Alberto Heiremans ofrecieron una conferencia sobre la historia del teatro chileno, que incluyó lecturas dramatizadas de extractos de piezas emblemáticas nacionales: *Como en Santiago* (1875), *Pueblecito* (1917) y *La viuda de Apablaza* (1927).

La gira realizada por el Teatro de Ensayo en Madrid y otros países de Europa está documentada en fuentes periodísticas y académicas. En cuanto a prensa, Gonzalo Orrego, corresponsal de la revista *Zig-Zag*, informa el 28 de julio de 1961 que el Teatro de Ensayo, previa invitación del Instituto de Cultura Hispánica, llevó un extenso repertorio de obras, tanto clásicas como contemporáneas, a la mencionada semana chilena organizada por la institución española. Además, en *Testimonios del Teatro* (1980) de Munizaga y Hurtado, se destaca que, según los directores del Teatro de Ensayo, la gira a Madrid fue una de las más importantes al presentar obras nacionales en los escenarios europeos. Propone el texto que Eugenio Dittborn fue uno de los principales artífices de esta histórica circunstancia (102).

Después de la conclusión de sus funciones con el Teatro de Ensayo en Madrid, Roepke decidió extender su estancia en la ciudad por dos años más. Durante este periodo, presentó *Casi en primavera* en el Instituto de Cultura Hispánica como una lectura dramatizada. La obra contó con la participación de actores chilenos como Carmen Fulle, Hernán Letelier, Nelly Merua-

25 Véase en: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/25680>.

ne, y la actriz española Nieve Lulion, mientras que Roepke se encargó de leer las acotaciones. Posteriormente, Roepke colaboró en la lectura dramatizada de *Un castillo sin fantasmas*, junto a los actores chilenos Nelly Meruane y ella misma como actrices, y con los españoles Francisco Merino, Nieve Lulion, Miguel Herrero y Alfonso González Mesca.

Las obras *Casi en primavera* y *Un castillo sin fantasmas* han sido localizadas mediante la identificación de un conjunto de cintas de audio disponibles en la Biblioteca de la Agencia Española de Cooperación Internacional. Estas cintas no solo reproducen íntegramente las obras, sino que también proporcionan información valiosa sobre la composición de su elenco²⁶.

La última obra conocida de Roepke es *Martes 13*, una trilogía publicada en el número 22 de la revista *Mapocho* en 1970²⁷. Según David Dávila, Roepke originalmente había concebido estas obras como dos piezas de un solo acto tituladas *Martes trece en primavera* y *Martes trece en otoño*, escritas a finales de los años sesenta, pero nunca presentadas al público. Posteriormente, Roepke fusionó estas dos piezas y las tituló bajo un único rótulo. La única presentación conocida en vida de esta obra tuvo lugar en Nueva York, donde fue titulada *Three Non-Shakespearean One Acts* y traducida por Arlon J. Lowe. El estreno ocurrió el 27 de mayo de 1971 y contó con un elenco compuesto por Harry Orzello, Paul Meacham, John Bumstead, Linda Kampley, Linda Lashbrook, James Hilbrandt, Jessica Hull, Martin L. H. Reymert, Dennis Lieberon, Robert Barger, Nicki Kaplan y Jeremy Abbott. La conformación de la obra así como la identificación de su elenco se han aclarado a través de la revisión de un afiche resguardado en el archivo de la familia Pérez Roepke. A pesar de que la obra se fundamenta en la previa *Martes 13*, en esta ocasión, la autora nombra cada uno de los actos en homenaje a Shakespeare: *The Tempest*, *Much Ado About Nothing* y *The Winter's Tale*.

Después de *Martes 13*, Gabriela Roepke nunca incursionó, al menos que sepamos, en la escritura de piezas teatrales. Si bien hubo adaptaciones de sus obras, no encontramos evidencia de que ella haya escrito una obra teatral original. En 1966, Roepke obtuvo una segunda beca Fulbright, que le permitió desempeñarse como profesora visitante en la Universidad de Kansas en los Estados Unidos. Según el volumen XXVIII del *Kansas Speech Journal*, publicado en noviembre de 1966,

el departamento de Discurso y Drama de la Universidad de Kansas tiene la fortuna de recibir a la señorita Gabriela Roepke como profesora visitante de Teatro durante este año. La profesora Roepke recibió su educación en La Sorbona, Francia, y fue ganadora de la beca Fulbright por la Universidad de Carolina del Norte. Actualmente, es profesora de historia del teatro y asesora del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile (40; la traducción es mía).

Esta información también está registrada en la página web de la Fundación Fulbright. Según el sitio web, Gabriela Roepke obtuvo la beca para desarrollarse en la Universidad de Kansas entre septiembre de 1966 y julio de 1967. El proyecto financiado se titula “Historical development of Western theatre”²⁸.

²⁶ Para acceder a ellas, véanse en la biblioteca AECID: <https://www.aecid.es/bibliotecaaecid>. Consultado el 19 de abril de 2024.

²⁷ Disponible en el sitio web *Memoria Chilena*, de la Biblioteca Nacional: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-76656.html>.

²⁸ Véase en el sitio web del Fulbright Scholar Program: <https://fulbrightscholars.org/grantee/gabriela-roepke>

Tras su paso por Kansas, en 1967, Roepke obtuvo una beca Guggenheim que le permitió establecerse definitivamente en la ciudad de Nueva York. La obtención de la beca está registrada tanto en la versión impresa como en los registros digitales de la Fundación Guggenheim. En *The John Simon Guggenheim Memorial Foundation, 1925 – 2000: a seventy-fifth anniversary record*, publicado en 2001, se menciona a Gabriela Roepke como ganadora de la beca en la edición de 1966. Además, en la página web oficial de la institución, se confirma que Gabriela Roepke Bahamonde recibió la beca para llevar a cabo estudios relacionados con el teatro, siendo su institución de origen la Universidad Católica de Chile²⁹.

Durante su estadía en Nueva York, Roepke se enfocó en una de sus grandes pasiones: la ópera. Como profesora en la Escuela Juilliard y la Escuela de Artes de Filadelfia, impartió cursos de historia de la ópera desde 1967 hasta 2005 y publicó ensayos especializados sobre el tema en revistas como *The Juilliard New Bulletin*, *The Opera Journal*, *The Opera News*, *Ópera Chile*, entre otros. Por otra parte Alan Leichtling, un estudiante de doctorado en la Escuela Juilliard, adaptó la obra *Una mariposa blanca* en formato de ópera y la estrenó en el Lincoln Center de Nueva York el 18 de febrero de 1971. La adaptación realizada por Alan Leichtling está documentada en el volumen IX, número 5, correspondiente a los años 1970 y 1971, de *The Juilliard News Bulletin*. En este mismo volumen, se presenta una fotografía del estreno que cuenta con la participación de los actores Judith Blanc y Robert Benton, quienes forman parte de la comunidad de Juilliard (16).

Ya en 1984, Roepke colaboró con Tito Capobianco y Leonardo Balada en la creación de una ópera basada en la vida del revolucionario mexicano Emiliano Zapata, proyecto financiado por la Ópera de San Diego, California. Aunque lamentablemente la obra no se completó para su estreno, se conserva la composición de Balada, titulada "Zapata, imágenes para orquesta", que se incluyó en el álbum *Revolution & Discovery*, publicado por Albany Records en 1999. Además, en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, se presenta una detallada semblanza de Leonardo Balada Ibáñez. En dicha descripción se destaca que "Zapata" fue originalmente concebida como una ópera en dos actos con texto de Tito Capobianco y Gabriela Roepke, encargada por la Ópera de San Diego, California, en conmemoración de sus 20 años de actividad. Ahora, debido a la falta de conclusión en esta colaboración, Balada decidió finalizar la composición de manera independiente y la incluyó en un álbum posterior. Como contexto adicional, el informe anual de la National Endowment for the Arts, publicado en 1982, informa que la asociación de la Ópera de San Diego otorgó una beca de 15.000 dólares a Tito Capobianco y Gabriela Roepke para financiar una ópera conjunta basada en la biografía de Zapata.

Por último, uno de los recuerdos más notables relacionados con la labor operística de Gabriela Roepke proviene del británico Richard Cohen en su ensayo *Persiguiendo el sol. La historia épica del astro que nos da la vida* (2012). En este libro, Cohen repasa diversas manifestaciones del sol a lo largo de diferentes civilizaciones y disciplinas, incluyendo la ópera. En este contexto, buscó asesoramiento de Gabriela Roepke, quien, según explica, era profesora de ópera en la New School, una universidad en Greenwich Village fundada en 1919 (529). Roepke gentilmente accedió a ofrecer orientación sobre el sol en la ópera y la música clásica. Durante sus conversa-

29 Disponible el sitio web de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation, mediante el siguiente enlace: <https://www.gf.org/fellows/gabriela-roepke-bahamonde/>

ciones, exploraron una amplia gama de títulos operísticos, incluyendo obras de compositores como Rimsky-Kórsakov, Giacomo Puccini, Richard Wagner, Mozart, Jean Sibelius y muchos otros. Después de sus encuentros, Cohen decidió visitar a Roepke nuevamente bajo el pretexto de mostrarle su último descubrimiento: una libreta desgastada perteneciente al compositor ruso Serguéi Prokófiev. Sin embargo, al llegar al edificio de Gabriela Roepke y consultar con el receptionista, se enteró de que ella se había marchado a Chile tres semanas atrás y no tenía planes de regresar. Cohen se retiró, consciente de la razón detrás de su retorno a su tierra natal (539).

Hasta ahora, hemos explorado parcialmente la producción ensayística de Roepke, contextualizando su participación en diversos eventos. No obstante, este aspecto de su obra merece atención específica. Su incursión en el ensayo se inicia con su participación en la Primera Reunión Nacional de Dramaturgos en 1958, donde presentó la conferencia “La poesía en el teatro chileno”. Esta ponencia fue posteriormente publicada en el número 115 de los *Anales de la Universidad de Chile*. En este trabajo, Roepke plantea interrogantes sobre la relevancia de la poesía en el teatro y la presencia de dramaturgos con raíces poéticas. Realiza un exhaustivo repaso por autores como T. S. Eliot, Paul Claudel y Christopher Fry, a quienes considera referentes que han abordado estas cuestiones de manera destacada. Concluye que el teatro chileno, en pleno proceso de maduración en esa época, eventualmente logrará integrar la poesía y el teatro de manera armoniosa, convirtiéndose en un modelo que rivalizará con sus contrapartes extranjeras.

Continuando con la secuencia anterior, han de mencionarse las contribuciones de Gabriela Roepke en la revista *Apuntes*, bajo la dirección de un comité vinculado al Teatro de Ensayo de la Universidad Católica. Esta revista, en particular, nace como una iniciativa por parte del Teatro de Ensayo y la Escuela para su programa de difusión cultural. La misma tenía como objetivo unir a la comunidad teatral y proporcionar temas y comentarios de interés y utilidad, según lo expresó Teresa Piñana (1), su primera directora en el primer volumen de la publicación. En este espacio, Roepke no solo participa en la traducción de obras de teóricos como Paul Abraham, André Camp, John Gassner y Vito Pandolfi, para respaldar sus labores docentes en la Escuela de Teatro, sino que también aporta con escritos originales. Entre ellos se encuentran ensayos como “El centenario de Monsieur Perrichon”, “Ionesco: dos obras sobre la muerte”, “El dramaturgo chileno de hoy” y “El teatro de vanguardia norteamericano”. Como sugieren sus títulos, estos textos exploran la realidad de su época en sintonía con la escena teatral de otras latitudes, especialmente la europea. En “El dramaturgo chileno de hoy”, por ejemplo, Roepke argumenta que figuras como Luis Alberto Heiremans, Sergio Vodanovic, Camilo Pérez de Arce y Fernando Cuadra han delineado la dirección que tomará el teatro en la década de los sesenta. Este camino, según Roepke, conducirá a una escena comparable en calidad a la de los escenarios de Francia, España, Estados Unidos e Inglaterra.

A mediados de los setenta, Roepke, ya instalada en los Estados Unidos, colaborará con revistas como *The Opera Journal*, *The Juilliard News Bulletin*, *Opera News* y *Ópera Chile*, en las que incluirá ensayos como “Figaro and Almaviva”, “Stars in Cyprus”, “Of Jackals and Saints”, “La Marchessa Attavanti and others”, “A glass of lemonade”, “Donna Anna calls for help”, “Bitter lot”, “Elektra, ayer y hoy”, la mayoría de ellos enfocados en abordar temáticas de ópera francesa e italiana, cruzándoles con fuentes literarias como Shakespeare, Pierre Corneille, La Rochefoucauld, Tirso de Molina, Jane Austen, García Lorca, por mencionar solo algunos. Si bien

los ensayos son publicados en revistas especializadas, todos ellos mantienen un estilo llano y ampliamente divulgativo.

Finalmente, es importante destacar el papel de Gabriela Roepke como conferencista en diversas instituciones, ya sea en representación del Teatro de Ensayo o de forma independiente. Un evento notable es la conferencia coescrita con Eugenio Dittborn titulada “Medea”, que aborda la historia y temática del texto homónimo de Eurípides mediante un extenso repertorio de fuentes clásicas y contemporáneas. En un formato de conversación, ambos autores presentaron esta conferencia para homenajear la visita del grupo teatral griego Piraikon, y posteriormente publicada en el número 62 de la revista *Apuntes*. Asimismo, la conferencia se vio acompañada por la presentación de *Electra* de Sófocles y la propia *Medea*, de Eurípides.

Seguido a esta última, cabe la antes mencionada conferencia escrita en colaboración con Luis Alberto Heiremans, titulada “El teatro chileno”, donde repasan la historia del teatro nacional desde la época colonial hasta los años sesenta. Esta presentación tuvo lugar durante la gira del Teatro de Ensayo por Madrid en 1961 y se publicó más tarde en el número 63 de la revista *Apuntes*. Además, existe una segunda versión de la misma conferencia, redactada únicamente por Gabriela Roepke, la cual fue presentada en el Instituto de Cultura Hispánica el 25 de enero de 1962. Esta última versión se pudo recuperar gracias a la obtención de una cinta de audio que se encuentra resguardada en la biblioteca de la Agencia Española de Cooperación Internacional³⁰.

En 1983 y 1986, Gabriela Roepke impartió dos conferencias en The Wagner Society de la ciudad de Nueva York. Estos eventos llevaron por títulos “The Others Isoldes in History and Literature” y “White and Black Magic: An Approach to the Supernatural in *Lohengrin*”. Lamentablemente, las fuentes documentales de estas conferencias se han extraviado, pero tenemos conocimiento de su realización gracias a la identificación de una serie de afiches conservados en el archivo de la familia Pérez Roepke.

Casi al término del siglo XX, en 1993, Roepke participó en la conmemoración de los 50 años desde la fundación del Teatro de Ensayo, a invitación del entonces director de la Escuela de Teatro, el actor Ramón Núñez. En esta ocasión, presentó un testimonio titulado “Con veinte años se rompían cristales”, donde repasó sus primeras obras teatrales y los inicios de la compañía. Esta conferencia se publicará luego en los números 105 y 106 de la revista *Apuntes* de 1994. Entre sus recuerdos más destacados, Roepke menciona el estreno de *El abanico* en 1944, donde interpretó el papel de la señora Gertrudis. Allí estábamos, concluye:

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 cuándo dijo “el pasado es el presente y el futuro”. El Teatro de la Universidad Católica, es el pasado, el presente y el futuro (179).

Como hemos observado, la labor creativa de Gabriela Roepke abarca una vasta gama de géneros y disciplinas —teatro, poesía, ensayo, ópera, cine—, y muestra, también, una continuidad dinámica a lo largo de seis décadas de trabajo ininterrumpido. Su versatilidad no fue un resultado

³⁰ Para acceder a esta, véase en la biblioteca AECID: <https://www.aecid.es/bibliotecaaecid>.

accidental, sino una manifestación de su método de creación, que integraba cada faceta de su carrera, desde la escritura dramática hasta la docencia y la gestión teatral. Esta capacidad de moverse entre mundos diversos, públicos y privados, y de expandir sus redes de colaboración a nivel internacional, sugiere que en Roepke el proceso creativo es inseparable de su propia evolución como artista.

Ahora bien, esto nos lleva a una pregunta crucial: ¿cómo opera ese método que permite semejante versatilidad? Y más allá de eso, ¿qué mecanismos le permitieron traspasar fronteras y circular en diferentes contextos artísticos?

Despojar. Del lat. Despoliar: despojar, saquear

En *Álbum de archivo. Documentos teatrales de Sergio Zapata Brunet* (2021), Catalina Devia y Pía Gutiérrez nos llevan más allá de la trayectoria profesional de Zapata. Nos invitan a cruzar el umbral de su taller, de su residencia, a entrar en el espacio donde se gestaba su método. Porque aquí, el lugar no es un mero escenario de trabajo; es una declaración de principios. La acumulación de objetos, ese desorden organizado, es una poética en sí misma. Lo que parece caos revela un orden interno: un afiche rescatado del olvido, un pedazo de tela esperando ser redimido, cualquier fragmento es susceptible de convertirse en la pieza clave de un todo. Lo que se acumula en ese espacio no es solo material de trabajo, es un testimonio vivo de una forma de estar en el mundo. Zapata no solo creaba escenarios sobre las tablas, también los recreaba en su vida cotidiana. Y lo que Devia y Gutiérrez llaman “cachureo” es, en realidad, una estrategia sofisticada: un método que entiende la acumulación no como un fin, sino como una posibilidad latente.

Lo que Sergio Zapata coleccionaba eran fragmentos de historias aún por contar, retazos de un pasado que, a través de sus manos, se reconfiguraban en nuevas narrativas. Es quizás esto lo que hace que el *Álbum* sea tan fascinante: no es simplemente una crónica lineal por la carrera del diseñador, sino una exposición del proceso creativo en su estado más puro, un método que otorga a cada objeto una segunda vida bajo la mirada atenta de su creador. Como un dramaturgo que reescribe una escena con cada nueva representación, Zapata ofrecía a estos objetos la posibilidad de revelarse en toda su singularidad solo cuando los colocaba en escena. Hasta entonces, cada uno quedaba suspendido, esperando su momento.

Hal Foster, en *El retorno de lo real* (2001), ha hablado de archivos imposibles, aquellos que no buscan preservar la totalidad sino más bien rastrear lo que falta. Es en esa laguna, en lo que no se ha conservado, donde reside el sentido del archivo. Y Zapata, acumulando fragmentos incompletos, también nos habla de esas ausencias. Lo que su archivo revela no es tanto lo que se tiene, sino lo que falta. No es un archivo que busca capturar, sino un espacio que se mantiene en movimiento, un rastro que conduce hacia lo perdido.

Aquí es donde Gabriela Roepke entra en juego. Su método no es el de Zapata, pero dialoga con él en su radicalidad. Mientras Zapata acumulaba, Roepke dejaba atrás. Su archivo no es el de quien colecciona, sino el de quien abandona. Se trata de un despojo metódico, una renuncia calculada que empuja hacia adelante. Los restos que Patricio Sepúlveda encontró en un contenedor en el sur de Chile no son simplemente residuos, son fragmentos que Roepke

soltó deliberadamente, como si desprenderse de ellos fuera condición *sine qua non* para seguir avanzando. El despojo, en este caso, no es pérdida, sino liberación.

Y aquí podemos jugar con la etimología: el despojo, en su sentido más crudo, proviene del latín *despoliare*, que significa “desnudar” o “privar de”. Pero en el caso de Roepke, ese despojarse es un gesto creativo. No se trata de una simple renuncia, sino de un acto de desprendimiento que le permite reinventarse. Lo que Roepke dejaba atrás no era desechado; era el testimonio de un proceso en constante transformación. En este juego de abandonar para avanzar, de soltar para crear, encontramos la clave de su práctica artística. Si en Zapata la acumulación era una forma de generar nuevas posibilidades, en Roepke lo que se deja atrás adquiere significado en su ausencia, creando una ruta de rastros inacabados. Lo que Sepúlveda encontró en ese contenedor no fue basura, sino piezas de un rompecabezas cuya imagen final siempre se rehúsa a completarse.

Aquí, todo converge: la acumulación de Zapata, el despojo de Roepke, la fragmentación inherente a ambos métodos. Zapata nos enseña que cada objeto es un centro potencial de acción, una semilla para nuevas historias, mientras que Roepke nos revela que el avance solo es posible cuando se deja ir. Sus prácticas, aparentemente opuestas, se tocan en este juego de fragmentos y rastros, donde lo incompleto se vuelve la clave de la creación. Como en *Les glaneurs et la glaneuse* de Agnès Varda, lo que se abandona se transforma en la materia prima para nuevas interpretaciones. Y así, los restos de Roepke siguen hablando de ella, no como un cierre, sino como una invitación a seguir completando la obra, siempre abierta, siempre en proceso.

Obras citadas

Archivo de la Escena Teatral UC. Sitio web. 4 de diciembre de 2023.

Archivo Patrimonial de la UC. Sitio web. 4 de diciembre de 2023.

Biblioteca de la Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo. Sitio web. 4 de diciembre de 2023.

Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. Sitio web. 4 de diciembre de 2023.

Castedo-Ellerman, Elena. *Teatro chileno de mediados del siglo XX*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1982. Impreso.

Cohen, Richard. *Persiguiendo el sol. La historia épica del astro que nos da la vida*. Trad. José Adrián Vitier. Madrid: Editorial Turner, 2012. Impreso.

Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Editorial Gredos, 1987. Impreso.

Correa Sánchez, Haydée. “Gabriela Roepke”. *Escritoras chilenas: teatro y ensayo*. Ed. Benjamín Rojas y Patricia Pinto Villarroel. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1994. 199–211. Impreso.

Cultura Digital UDP. Sitio web. 12 de agosto de 2024.

Dávila, David. *The life and theater of Gabriela Roepke*. Tesis. Universidad de Cincinnati, 1970.

Durán Cerda, Julio. “El teatro chileno de nuestros días”. *Teatro chileno contemporáneo*. Santiago, Ediciones Aguilar, 1970. 9–58. Impreso.

Fernández, Teodosio. “El drama chileno en torno a 1960: el realismo psicológico”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 6 (1977): 109–123. Impreso.

Foster, Hall. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Trad. Alfredo Brotons. Madrid: Akal, 2001.

- Franz, Thomas. “Ecos de Casona en Roepke, de España en Hispanoamérica”. *Cincinnati Romance Reviews* 27 (2006): 61–69. Impreso.
- Devia, Catalina y Pía Gutiérrez. *Álbum de archivo. Documentos teatrales de Sergio Zapata Brunet*. Santiago: Ediciones Oxímoron, 2021. Impreso.
- Hurtado, María de la Luz. *Dramaturgia chilena 1890 – 1990. Autorías, textualidades, historicidad*. Santiago: Frontera Sur Ediciones, 2011. Impreso.
- . “Memorias teatrales. El teatro de la Universidad Católica en su cincuentenario”. *Apuntes* 105 y 106 (1993). Impreso.
- . “1973-1987: un nuevo contexto, el gobierno militar”. *Escenarios de dos mundos. Inventario Teatral de Iberoamérica*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1988. 88-100. Impreso.
- . “La dramaturgia en el movimiento teatral universitario”. *Apuntes* 94 (1986): 5-69. Impreso.
- Kalawski, Andrés y Andrea Pelegrí. “Animales pancrónicos: notas sobre la persistencia de técnicas actorales previas en el teatro universitario chileno (1910-1962)”. *Latin American Theatre Review* 55, 1 (2021): 77-102. Recurso electrónico.
- Kosofsky Sedwick, Eve. “Lectura paranoica o lectura reparadora, o, eres tan paranoico, que quizás piensas que este texto se refiere a ti”. *Tocar la fibra. Afecto, pedagogía, performatividad*. Madrid, Editorial Alpuerto, 2018. 129-157. Impreso.
- Knapp Jones, Willis. “Chile’s Drama Renaissance”. *Hispania* 44, 1 (1961): 89 – 94. Impreso.
- La Nación*. “La invitación”. 11 de septiembre de 1954. Impreso.
- . “Las santas mujeres”. 5 de noviembre de 1955. Impreso.
- . “Los culpables”. 3 de agosto de 1955. Impreso.
- . “Conversamos. Programa radial de Magdalena Petit”. 4 de enero de 1959. Impreso.
- . “Juegos silenciosos”. 11 de mayo de 1959. Impreso.
- Les glaneurs et la glaneuse*. Agnès Varda, Ciné Tamaris, 2000.
- Marks, Camilo. “Nuestra memoria histórica y cultura en 50 años de teatro chileno”. *Historia del teatro en Chile, 1941-1990*. Santiago: Editorial Taurus, 2014. 15-28. Impreso.
- Memoria chilena, Biblioteca Nacional de Chile*. Sitio web. 4 de diciembre de 2023. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-channel.html>.
- Munizaga, Giselle y María de la Hurtado. *Testimonios del teatro: 35 años de teatro en la Universidad Católica*. Santiago: Ediciones Nueva Universidad, 1980. Impreso.
- Pelegrí, Andrea. *La traducción en los teatros universitarios en Chile (1941-1990)*. Santiago: RIL Editores, 2022. Impreso.
- Pérez Cornejo, Fernanda. *La representación del cuerpo femenino en cuatro obras dramáticas contemporáneas de escritoras latinoamericanas (1956 – 1971)*. Tesis. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2019.
- Piña, Juan Andrés. *Historia del teatro en Chile, 1941-1990*. Santiago: Editorial Taurus, 2014. Impreso.
- Purcell, Fernando. *¡De película! Hollywood y su impacto en Chile, 1910-1950*. Santiago: Editorial Taurus, 2012. Impreso.
- Rea Boorman, Joan. “Contemporary Latin American Woman Dramatists”. *Rice University Studies* (1978): 69–80. Impreso.
- Roepke, Gabriela. *Obras reunidas, 1944-1993*. Ed. Luz María Pérez Roepke y Sergio Aliaga Araneda. Santiago: Ediciones UC, 2023. Impreso.
- . “Con veinte años se rompían cristales”. *Apuntes* 105 y 106 (1993): 177-179. Impreso.

Rojo, Grínor. *Muerte y resurrección del teatro chileno, 1973-1983*. Madrid: Ediciones Michay, 1985. Impreso.

Ruiz Ferreras, María Piedad y Rosario Carcuro Leone. *Resurgimiento del teatro chileno*. Tesis. Pontificia Universidad Católica de Chile, 1960.

Saavedra González, Lorena, Patricia Artés Ibáñez y Maritza Farías Cerpa. "Prólogo crítico: la dramaturgia de mujeres en la historia dramática y teatral". *Evidencias. Las otras dramaturgias*. Ed. Lorena Saavedra González, Patricia Artés Ibáñez y Maritza Farías Cerpa. Santiago: Ediciones Oxímoron, 2020. 15-60. Impreso.