



Akenatón: Laboratorio teatral UC 1997

Milena Grass

Analista teatral y traductora

Volviendo a una de las inquietudes básicas que dieron origen al Teatro de la Universidad Católica hace ya más de cincuenta años, la Escuela de Teatro retomó una vez más en 1997 la práctica de la investigación escénica a través del Laboratorio Teatral UC. Este busca abrir un espacio donde se puedan explorar los procesos creativos y generar nuevos lenguajes teatrales (textuales, escénicos, actorales, escenográficos, etc.) sin estar sujeto a presiones de resultados económicos o de crítica. El segundo objetivo es retroalimentar la academia gracias a que la investigación se realiza reuniendo alumnos, profesores de la Escuela e invitados provenientes del medio teatral y de otras disciplinas.

Con el objetivo de constituirse como una experiencia creativa en el sentido más amplio, una idea básica fue que todos los miembros del *equipo artístico* (léase director, actores, diseñadores, dramaturgista, traductora...) aporten a la *creación* global desde la especificidad profesional de cada uno. El uso de comillas en este caso me parece pertinente y los fragmentos siguientes ilustran a qué nos referimos:

La dramaturgia teatral y su puesta en escena son, como toda expresión artística, una forma de conocimiento del ser humano y de la sociedad. Sus métodos y lenguajes tienen una lógica propia que activan formas de percepción ligadas al mundo psíquico, de la imaginación y de la simbolización subjetiva referidas a los grandes arquetipos de la cultura. El resultado de este proceso de elaboración se organiza en lenguajes afines a dichas formas de percepción.

Esta creatividad forma parte de un sistema de referencias, estructuras, códigos y evaluaciones, en muchos casos similares a los vigentes en las ciencias exactas y sociales, con la diferencia de que una nueva propuesta creativa no compite ni falsifica una anterior, sino que se agrega a un sistema de acumulación de conocimiento significativo. El creador teatral en todas sus disciplinas (dramaturgia, dirección, actuación, diseño, música, etc.) realiza un proceso investigativo exhaustivo, de largos meses de desarrollo, que implica consulta de fuentes históricas, estéticas, sociales, lingüísticas, etc. para configurar su creación, que se expresa finalmente en la obra teatral.¹

Se espera que todos quienes participen en un Laboratorio Teatral UC estén dispuestos a aceptar el desafío que significa la creación entendida en estos términos. Recíprocamente, este compromiso va aparejado con el hecho de que el resultado final pertenece y está marcado por la persona de cada creador involucrado en el proceso. Su aporte sufre un lento proceso de sedimentación donde sus propias vivencias se acoplan a las de los otros creadores, dando origen a ese nuevo objeto artístico que es la suma de todas las vivencias particulares más el texto y la visión del director.

Como se mencionaba en la cita, estamos convencidos de que un trabajo de este tipo sólo se puede desarrollar en el tiempo (un tiempo que permita una

1. Ver "Planificación Estratégica de la Escuela de Teatro U.C. 1998-2000".

elaboración acorde con los ritmos internos del teatro, más lentos que los de nuestro día a día moderno). Las condiciones de producción actuales obligan a trabajar rápidamente para lograr un resultado concreto: *parar la obra* y resolver el montaje. Este proyecto, por el contrario, intenta profundizar los procesos creativos del teatro, por lo que se detiene en las metodologías que van dando origen a una nueva forma de trabajo artístico.

Así, la proyección del Laboratorio Teatral al

interior de la Escuela de Teatro es a largo plazo y cada Laboratorio (uno anual) dura entre cuatro y seis meses (más del doble que las producciones del TEUC). Año a año, habrá un proyecto diferente que explorará aspectos específicos de la creación teatral.

Con toda esta carga de expectativas y buenas intenciones, el Laboratorio Teatral UC 1997 se centró en la indagación de los problemas de una dramaturgia contemporánea que tensiona en forma muy particular la relación texto/montaje.

Las dos tierras de Akenatón o la invención de dios, de Michel Azama

Claudia di Girólamo (Tiyi) y Tamara Acosta (Nefertiti) en *Akenatón*, Laboratorio Teatral U.C., 1997.



Macarena Miriquell

¿Por qué este tema para el laboratorio?

Las dos tierras de Akenatón o la invención de Dios,² de Michel Azama, había sido leída por el Comité de Repertorio de la Escuela de Teatro y, a pesar de plantear contenidos que resultaban muy significativos para el mundo contemporáneo, no fue escogida para su montaje por presentar dificultades escénicas. Por lo tanto, este texto parecía muy apropiado para inaugurar la serie de laboratorios e indagar en sus temáticas, características estructurales, posibilidades de puesta en escena y metodología de trabajo con el actor. Algunos de los puntos que merecen destacarse son:

- Su punto de vista globalizante poco común en la dramaturgia contemporánea, que interroga sobre el sentido de la vida y la condición humana: la relación con la divinidad, la trascendencia del ser humano, la religiosidad...
- La importancia de sus temáticas en la reflexión actual: el poder político, el enfrentamiento del monoteísmo y el politeísmo; el choque entre la vida privada, familiar, y la vida pública; la imposición de una ideología por la fuerza.
- La recuperación de un hecho histórico, olvidado por siglos, y la relación de la historia y la memoria en el mundo occidental.

2. Ver las escenas de la obra publicadas en el presente número de Revista Apuntes.

- Su forma de cantata y su lenguaje profundamente poético.
- La deconstrucción de ciertos aspectos formales: la concatenación de las escenas por un hilo invisible donde no son los acontecimientos de la gran historia, sino los momentos, extractos de una vida, los que expresan y configuran la fuerza fatídica que rige su destino (del Faraón).
- Partiendo del lenguaje poético y de esta estructura dramática particular, el texto permite indagar en una nueva metodología actoral que le dé una forma escénica.

Antecedentes históricos

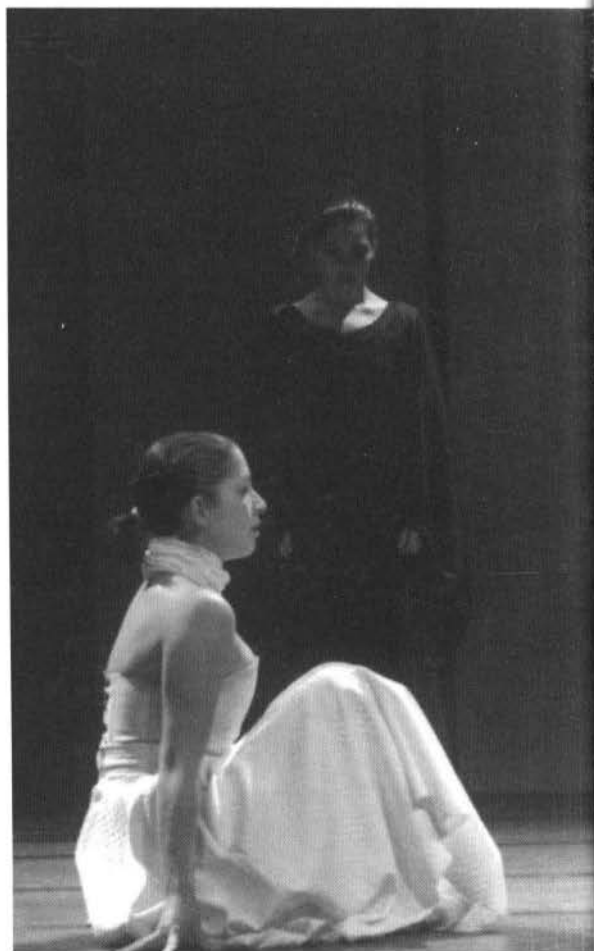
La obra relata la historia de Amenofis IV³, faraón egipcio del siglo XIV a.c., quien, tras suceder en el trono a su padre Amenofis III (durante cuyo reinado Egipto alcanzó su punto de máximo esplendor y riqueza), tomó la decisión de instaurar el monoteísmo en su reino. Para los egipcios, la muerte representaba el paso a la vida eterna y dicho paso estaba cautelado por el clero de Amón, dios tutelar dentro de un gran panteón de dioses de variados poderes. Como resultado, el clero era un bastión religioso y también una poderosa comunidad política que vigilaba la vida de todo Egipto, gozando de amplios beneficios y de las riquezas ofrendadas para conseguir los favores de los dioses.

Desde esta perspectiva, el monoteísmo de Akenatón no sólo tenía profundas consecuencias religiosas para su pueblo, sino que también ponía en peligro la existencia del clero tradicional, al tiempo que planteaba toda una reforma política y cultural. Tebas dejaba de ser la capital y el nuevo núcleo del país, Tel El Amarna, se construiría desde cero en el desierto. La iconografía dejaría de lado la representación hierática y simbólica de los gobernantes y personajes públicos,

para comenzar a retratar al Faraón en su dimensión más humana y acompañado por su familia.

Sin embargo, quizás lo más significativo —y también lo que encontró más resistencias— fue el propio nuevo dios Atón. Entidad abstracta. Energía solar. Para los egipcios, acostumbrados a dioses antropomorfos a los cuales podían acudir, este nuevo dios debía parecerles terriblemente inaprehensible y lejano. También debió parecerles una señal de repudio por parte del antiguo panteón celestial el hecho de que Akenatón sólo concibiera hijas mujeres.

Mariana Loyola y Claudio González en *Akenatón*, Laboratorio Teatral U.C., 1997.



3. Al ser entronizado e imponer su reforma religiosa, Amenofis IV cambió su nombre por el de Akenatón, así sustituía el nombre de Amón, dios tutelar precedente, por el de Atón, el nuevo dios único.

A la desconfianza popular y al rechazo abierto del clero de Amón, se sumó la crisis política en la que se hundió un reinado cuyo gobernante estaba más preocupado de la trascendencia y el arte que de la política. El gran sueño de Akenatón terminó en su ruina: él desapareció y Tel El Amarna fue arrasada hasta sus cimientos, convertida en un basural. Así como el Faraón había querido borrar de los templos las incisiones con los nombres de los dioses derrocados, asimismo, las generaciones que lo sucedieron borraron a Akenatón de la historia, la cual sólo fue redescubierta durante el presente siglo tras el hallazgo de las ruinas de la nueva capital destruida.

Temas y personajes

El sueño místico, la fundación de la nueva ciudad, la guerra contra el clero de Amón y la caída final de Akenatón constituyen uno de los ejes dramáticos de la obra. En este eje participan, junto a él, Nefertiti (su esposa), Tiyi (su madre, su más dura oponente y defensora de la antigua religión) y Tutmés (hermano de Nefertiti y escultor real).

En un comienzo, las escenas de *la realeza* presentan el sueño de Akenatón y se refieren al orden público: se discuten los planes del Faraón, las consecuencias de sus medidas, etc. Sin embargo, a medida que la obra avanza, éstas se vuelven cada vez más hacia lo privado: la descomposición de la familia, la soledad y la desolación, el fracaso personal, etc.

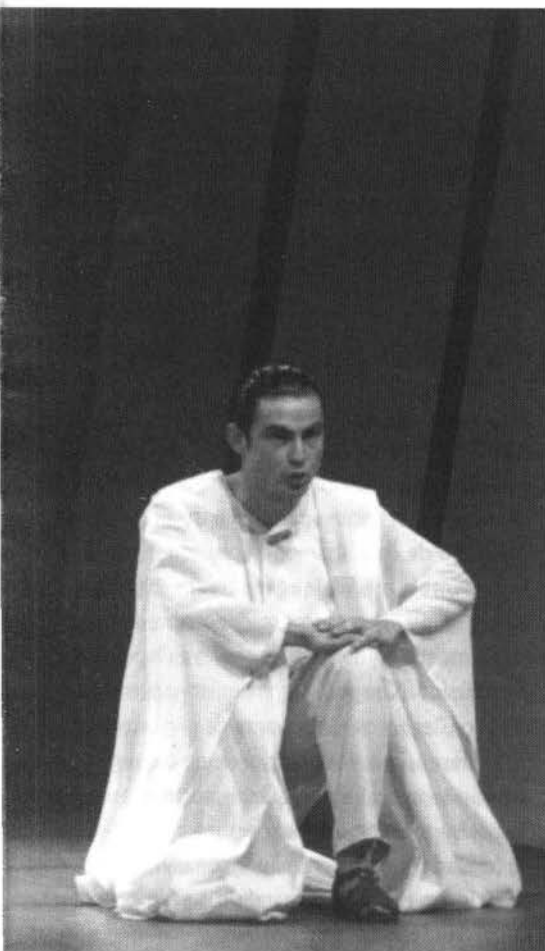
Cabe destacar, dentro de este eje, una gran escena entre Akenatón y Moisés. Aunque en términos históricos este encuentro es imposible, la relación entre ambos es indudable en términos religiosos: se piensa que Moisés puede haber tomado su concepción monoteísta de la revolución de Akenatón.

Las Cantantes del Templo, por su parte, pueden considerarse como una ilustración de la veta mística de Akenatón. Sus textos versificados remiten a las loas a Atón escritas en tiempos del Faraón.

Un segundo eje importante que se desarrolla en la primera parte de la obra, paralelo a las escenas públicas y que sirve de contrapunto a lo que ocurre en Palacio, corre en manos del Coro Popular y el Alfaretero, la Muchacha de la Casa de Gozo y Alguien. Todos ellos van comentando las decisiones del Faraón y la suerte que corre el pueblo que lo sigue. Quedan expuestas, así, las esperanzas y las dudas, las dificultades y las miserias de los más desposeídos ante las opciones de sus gobernantes.

Finalmente, hay un tercer eje que no podríamos llamar *argumental* sino más bien *reflexivo*. Me refiero a la participación del Músico Ciego. Sus textos provienen claramente de la filosofía sufi y hablan del encuentro del ser humano con la divinidad. Aparecen en ellos la necesidad de la trascendencia, la pregunta por la existencia, la espera del Mesías, etc. Quizás sea ésta la

Macarena Minguel



voz del autor, el personaje donde vierte la sentencia del epígrafe con que comienza la obra:

Vivir en un mundo de enigmas al cual hay que responderle también con enigmas. Henri Michaux, **Passages**.

Problemas para el actor

Cada uno de los ejes antes mencionados plantea problemas específicos a los actores, determinados por la estructura dramática que adopta el autor.

• **Las escenas de Akenatón y su familia.** A pesar de estar construidas en forma más *tradicional* en términos dramáticos, presentan la dificultad de que,

durante toda la obra, nunca se representan al público los momentos en que ocurren los hechos históricos más dramáticos. Lo que vemos entonces son las repercusiones de estos hechos en los personajes como individuos y los conflictos que desatan entre ellos. Es el caso de las matanzas ordenadas por Akenatón, de las cuales sabemos porque Tutmés le narra estos hechos de sangre a Nefertiti, tras lo cual ésta enfrenta al Faraón y le exige una explicación. Esto significa que, entre una escena y otra, el registro emocional de los personajes cambia violentamente y los actores deben ser capaces de seguir internamente dichos cambios.

• **Los coros** (Coro Popular, Cantantes del Templo). En este caso, los problemas son de otra índole. Respecto de ambos, el director debe tomar una decisión respecto de la cantidad de personas que los integran y de la distribución de sus textos presentados en una voz única: ¿deben ser dichos por varios actores al mismo tiempo?, ¿en secuencia por diferentes voces?, ¿en una mezcla de ambos recursos?...

• **Los personajes del pueblo** (Alfarero, Muchacha de la casa de gozo y Alguien). Las dificultades en la construcción de estos personajes están relacionadas con que no tienen un desarrollo dramático a través de la obra. Todos ellos se presentan en un solo monólogo con un tratamiento rítmico y sonoro muy particular (por ejemplo, en la cantidad de sonidos fricativos y seseos del parlamento de la Muchacha...). Los actores que los interpretan no tienen tiempo de prepararse en escena para decir su texto y, por la brevedad de éstos, tampoco pueden ir cargándose lentamente a medida que los dicen. Para lograr un efecto emotivo en el espectador, es preciso comenzar la escena con toda la energía ya dispuesta.

• **El Músico Ciego.** Algo similar ocurre con el Músico Ciego, con el agravante de que este personaje, a diferencia de los anteriores, no tiene referente espacio-temporal alguno. Decíamos que ésta era la voz del autor; como tal, el personaje es una especie de pensador omnisciente que acompaña la obra con reflexiones místicas y metafísicas. Y, por si fuera poco, sus textos son poemas y paradojas, cuya

AKENATON

Laboratorio Teatral de la Escuela de Teatro U.C., 1997. Fue estrenada el 23 de agosto de 1997, en la sala I del TEUC.

Autor : Michel Azama

Dirección : Rodrigo Pérez

Escenografía e iluminación : Ramón López

Vestuario : Pablo Núñez

Dramaturgista : Inés Stranger

Historiador del arte : Pedro Celedón

Teólogo : Antonio Bentué

Traducción : Milena Grass

Asistente de dirección : Karina Pizarro

Asistente de diseño : Alejandra Serey

Reparto

Akenatón : Claudio González

Nefertiti : Tamara Acosta

Tiyi : Claudia de Girólamo

Músico ciego : Pedro Vicuña

Moisés, Alguien : Tito Bustamante

Tutmés : Néstor Cantillana

Escriba : Mariana Loyola

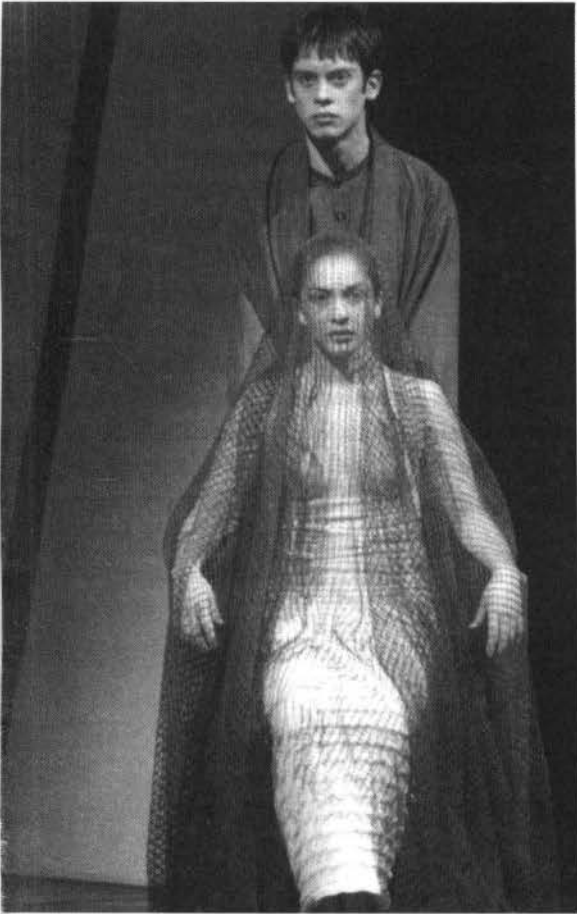
Muchacha de la casa del gozo : Angélica Neumann

Coro popular y

cantantes del templo : Lorene Prieto

Angélica Neumann

Mariana Loyola



Macarena Miriquell

Néstor Cantillana y Tamara Acosta en *Akenatón*, Laboratorio Teatral U.C., 1997.

unidad está dada por un tipo de pensamiento y no por un actuar o una psicología específicos.

Enfrentados a un montaje, los actores tienen como punto de partida básicamente un texto, que es un mundo comprimido. A veces, cuentan también con el punto de vista del actor y con los datos que puedan recopilar sobre los personajes y las situaciones. Sin duda, tienen también sus propias vivencias, memorias... Pero, en pocos casos como éste, el texto se plantea como un soporte único y suficiente. El actor frente al texto, dos mundos para sumarse y fundirse. Dos mundos complejos, pues el texto ha sido trabajado en dos planos, sumando a los contenidos una fina elaboración formal.

El lenguaje funciona como una red compleja y sutil de estímulos, donde lo dicho tiene una cualidad sonora acorde con el carácter de los personajes, con las características del paisaje, con las emociones y las intenciones: las descripciones de Egipto de la primera escena son ricas en su vocabulario y formas gramaticales; las palabras de la Muchacha de la Casa de Gozo son susurros que hablan de aceites y bálsamos; el primer Coro Popular tiene la sequedad del desierto...

Los actores tienen, entonces, de qué echar mano. Los sonidos son una guía que el cuerpo del intérprete debe seguir. Y, en la suma de actor y palabra, éste tiene que encontrar sus pausas, poner los puntos, dotar de sentidos y énfasis, pues gran parte del texto carece de puntuación al interior de largas frases.

El equipo creativo

El director

Dado que el Laboratorio se define como un espacio de investigación escénica, una vez elegido el texto había que encontrar un director que estuviera interesado en participar en un trabajo de este tipo. Las dificultades son de dos órdenes. En primer lugar, este espacio se ha planteado como una instancia de investigación y, por ende, resulta arriesgado y expuesto. La creación artística devela al artista y hay que tener valentía y tesón para no permanecer en lo probado sino aventurarse hacia lo desconocido, trayendo de allí formas que permitan avanzar a la experiencia teatral. En segundo lugar, un texto como el que hemos descrito *elige* a su director.

Planteado en estos términos, el trabajo teatral es fructífero sólo si se produce una sintonía especial entre el texto y los creadores, un amor más allá de las dificultades, y que venza los obstáculos generados por esta especie de viaje a la deriva, al encuentro no definido desde la partida.

Para dirigir el viaje invitamos a Rodrigo Pérez. Este sería el segundo eje del Laboratorio 1997, sumando al texto sus obsesiones de director. La decisión estaba respaldada por su permanente labor de investigación de las posibilidades de los textos dramáticos

(clásicos y modernos) en relación con la puesta en escena y, en particular, con el trabajo actoral. Pérez trata el texto con particular fidelidad para presentárselo al público (presentación que ciertamente está mediada por la mirada crítica del autor) e indaga en lo actoral utilizando el cuerpo del actor como un *instrumento*—al modo de un instrumento musical—, donde las palabras deben resonar, encontrar acomodo y asentarse. De esta manera, el texto dramático no se dice con la voz, sino que se expresa globalmente a través del cuerpo como un todo, vocal y gestualmente.

Los actores y los diseñadores

Uno de los objetivos primordiales del Laboratorio era investigar una metodología actoral que fuera capaz de interactuar con obras que presentan las interrogantes antes mencionadas. Este tipo de dramaturgia interpela al actor en forma particular, haciendo que tome una serie de decisiones interpretativas (por ejemplo, respecto de la puntuación en un texto que no la tiene) y que busque, en sí mismo, las herramientas y experiencias necesarias para construir personajes que no están estructurados en forma canónica.

Junto con el director, se esbozó un elenco *ideal* con personas cuyo trabajo nos parecía interesante y adecuado a la experiencia. Nos sorprendió gratamente el que todos aceptaran participar, y ello nos confirmó la necesidad que existe en nuestro medio de estas instancias de investigación con *libertad para probar*. Tal como nos habíamos propuesto, el elenco final combinaba ex-alumnos de la Escuela de Teatro con actores cuya trayectoria sumaba la experiencia de otras formaciones y diversos bagajes profesionales: Claudio González (Faraón), Tamara Acosta (Nefertiti), Claudia di Girólamo (Tiyi), Pedro Vicuña (Narrador), Tito Bustamante (Moisés), Néstor Cantillana (Tutmés), Mariana Loyola (Escriba, coro), Angélica Neumann (Muchacha de la Casa del gozo, Coro) y Lorene Prieto (coro).

Con exigencias e intereses muy similares, se sumaron a este equipo Ramón López (diseñador de iluminación y escenografía), Pablo Núñez (diseñador

de vestuario y escenografía) y Alejandra Serey (arquitecto, asistente de diseño). Así como los actores tenían que dar cuerpo a un texto poético y con una estructura dramática no convencional, estos diseñadores debían explorar las posibilidades respecto de un espacio simbólico que contuviera a los actores.

A pesar de basarse en una situación real acaecida en el Egipto faraónico, **Akenatón** no es una obra histórica. Más bien interroga sobre lo ocurrido hace miles de años y su vinculación con el presente. Esto significa que las escenas remiten en una primera lectura a diferentes espacios: público/privado, antiguo/moderno, indefinido temporal y espacialmente, desierto, templo, etc. No obstante, en un nivel más profundo, todos éstos son metafóricos y participan de varios tiempos y espacios simultáneamente. La pregunta era entonces: ¿qué iluminación, qué espacio, qué elementos, qué vestuario pueden evocar todo esto?

La dramaturgia, la traducción y la interdisciplinariedad

Además de los ya mencionados, participamos de la experiencia Inés Stranger (dramaturga y dramaturgista, en este caso) y yo misma (traductora). Ambas estuvimos en forma permanente tanto en la concepción y preparación del Laboratorio como en su desarrollo. Inés Stranger discutió la dramaturgia en términos de contenido y estructura. Por mi parte, habiendo traducido el texto, me interesó transmitir a los actores y al director aquellas peculiaridades de la textura dramática original que no hubiera sido posible traducir, como sonidos, énfasis, etc. También quise indagar en los ajustes que requiere la traducción teatral cuando pasa de texto escrito a texto actuado. Cuando las palabras se encarnan en quienes las dicen, recién en ese momento el traductor entiende a cabalidad el texto original y ello exige ciertos acomodos. Las traducciones teatrales deben escucharse y ajustarse durante la puesta en escena, con los actores que las hacen suyas.

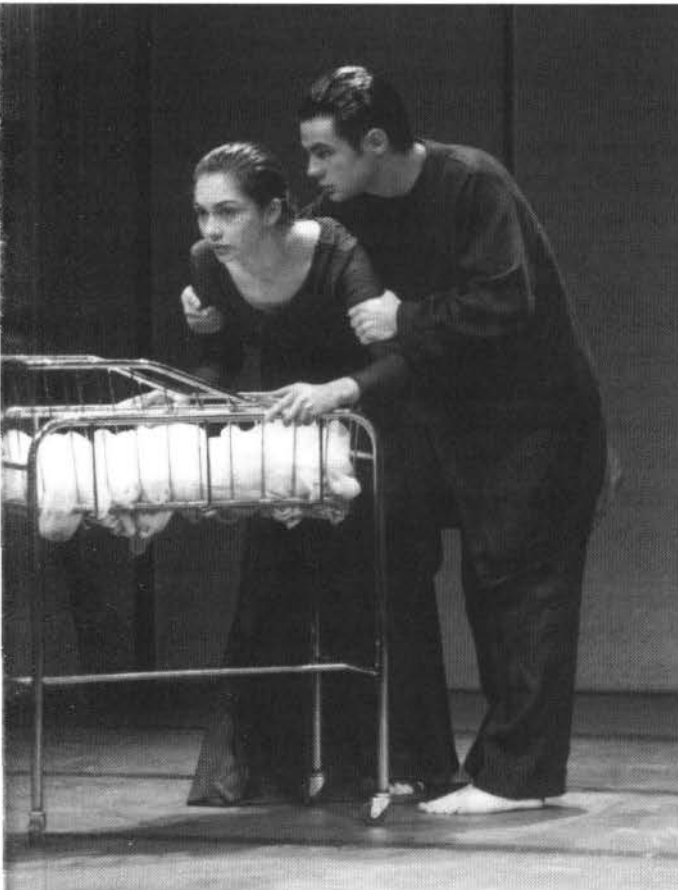
Queda aún un elemento en el tintero. Dado que

el Laboratorio es parte de un trabajo académico, exige la confluencia de diferentes disciplinas que aporten sus puntos de vista. Este rasgo particular de la labor universitaria nos motivó a integrar a otros especialistas en la discusión más teórica del montaje.

En este ánimo, el historiador del arte Pedro Celedón contribuyó con antecedentes históricos relevantes para entender el complejo mundo al cual hacía referencia el dramaturgo. La información de la historia, religión, política, geografía, economía del Egipto faraónico que nos entregó fue muy valiosa.

Tuvimos también la suerte de reunirnos con el teólogo Antonio Bentué, quien aportó antecedentes religiosos del quiebre que significó el intento monoteísta

Tamara Acosta y Claudio González en *Akenatón*, Laboratorio Teatral U.C., 1997.



Macarena Mingueli

de Akenatón en su época. Y, lo más interesante, nos señaló las relaciones que él veía con las problemáticas del mundo actual, ya no desde la perspectiva histórica sino del mundo que creaba la propia obra dramática (cabe destacar aquí, aunque sólo sea someramente, la idea de que la época actual *postmoderna* sería intrínsecamente politeísta).

Descripción del trabajo

El trabajo de mesa (noviembre 1996 – enero 1997)

En los fundamentos del proyecto de Laboratorio estaba el que fuera un espacio protegido que respetara las necesidades de tiempo de la creación artística y que acogiera nuevas proposiciones artísticas que no encontraran expresión en el teatro comercial.

En una primera etapa, en reuniones periódicas de Rodrigo Pérez, Inés Stranger y Milena Grass, se leyó el texto, se revisó la traducción y se discutieron algunos puntos de la obra, definiendo líneas de búsqueda para el montaje. Ciertas interrogantes se repetían y quedaban rondando: ¿Akenatón es un loco o un iluminado? ¿El Músico Ciego plantea la mirada de la Historia desde el presente, se remite al conocimiento sufi, o es la voz del autor? ¿Cómo se articulan los dos momentos de la acción: la primera etapa más pública (presencia del coro, cantantes del tiempo y personajes del pueblo) y de construcción de una utopía, con la etapa más privada (que llamamos familiar) y del derrumbe del sueño? ¿Qué correlativo espacial tienen estos tiempos (los espacios abiertos versus las habitaciones del palacio)? ¿Cuál es la función del Coro Popular y de Las Cantantes del Templo? ¿Basta con que tres personas desempeñen este rol?, y así sucesivamente.

Los ensayos (marzo – junio 1997)

En marzo comenzaron las reuniones con los actores y en abril, los ensayos en las salas de la Escuela de Teatro (tres sesiones a la semana de 4 horas). En este período, Pedro Celedón compartió sus conocimientos sobre historia y cultura egipcia y Antonio Bentué sostuvo una larga conversación con el grupo sobre los aspectos teológicos mencionados.

Con estos antecedentes y los del trabajo de mesa, los actores comenzaron a trabajar con el texto dramático. A través de reiteradas lecturas de las escenas y una profundización en lo *dicho* y en las emociones contenidas, fueron descubriendo los gestos que expresaban el texto de Azama. En este proceso, el director integraba el aporte de cada actor y actriz, rescatando las propuestas y experiencias personales que surgían del proceso creativo. Esta suma de personalidades hizo que éstos se apropiaran del montaje y que fueran al cabo irremplazables en la puesta final.

En términos de la profesionalidad de los actores, se produjo un encuentro de diversas escuelas y trayectorias, entre distintas formaciones y estilos de actuación. Si se considera el arte del actor como un oficio que se aprende en la práctica, no se puede desconocer el papel que los maestros tienen en su transmisión. Sentimos que en el mundo actual se han perdido los espacios donde se produce esa transmisión de la cultura y el Laboratorio Teatral se propone justamente ser uno de ellos. Esta intención académica tiene que ver con los objetivos más propios de una Escuela de Teatro, donde se busca formar artistas a través del ejercicio creativo.

Con el fin de indagar en la experiencia creativa libremente, el Laboratorio quiso desarticular la idea de que los ensayos tienen como único fin la puesta en escena. Estos deben constituirse en un espacio de indagación, reflexión y experimentación en libertad, que acoja el riesgo de la creación. La confianza y compromiso personal de todos los actores en esta búsqueda crearon las condiciones para profundizar en la visión del actor y su aporte a la puesta en escena.

El diseño y los últimos ensayos (julio – agosto 1997)

A un mes del estreno, nos trasladamos al recinto del Teatro UC y se integró en forma más concreta el trabajo de los diseñadores. Dado que el texto planteaba una metaforización de la realidad para problematizar el desarrollo de la civilización humana, era impensable una reconstrucción escenográfica y de vestuario realista del Egipto de hace tres mil años.

La solución fue la mayor simplificación posible del espacio, creando un entorno alusivo tanto a los espacios exteriores (desierto, pirámides) como a los interiores (habitaciones del palacio) con cierta reminiscencia a las diagonales (de las pirámides, por ejemplo) y ciertos materiales (el lapislázuli). La iluminación estableció la diferencia, al teñir las atmósferas y caracterizar los espacios.

En el vestuario también se conjugó los trajes característicos de etnias o períodos históricos con lo moderno. Esto se ve en los trajes del coro que remiten a los trajes sufi; en el vestido de Tiyi en su lecho de muerte: las vendas de su futura momificación; en el traje moderno del Músico Ciego (relacionado como su postura extemporal a que nos referimos antes); el blanco y el negro para Akenatón según los momentos en su ascenso y caída; etc.

La música fue propuesta por el director y correspondió fundamentalmente a fragmentos de la ópera **Akenatón** de Philip Glass.

Estreno y funciones (agosto – septiembre 1997)

El tiempo de ensayos fue aumentando progresivamente (las últimas semanas se ensayaron varias horas diarias) hasta el estreno, el 23 de agosto de 1997. Se realizaron ocho funciones con un público total de cerca de mil personas. La puesta en escena despertó mucho interés tanto en el público como en la crítica especializada y hubo encontradas opiniones en ambos sectores.

Balance final

Al finalizar la experiencia, es difícil no hacer un balance que enfrente en dos columnas los logros y las falencias. Si tuviéramos que resumirlo en breve, tendríamos lo que sigue.

El **consenso general**. En los aspectos positivos, todos coincidieron en la importancia de generar estos espacios y de haber realizado la experiencia, así como el interés de ver en escena a los actores enfrentados airoosamente al desafío del texto.

A la **Escuela de Teatro** se le hizo evidente que, una vez abierto el espacio del laboratorio, se hacía prioritario dedicarse a temas más referidos a lo nacional, apoyando el desarrollo de una dramaturgia propia y sus posibilidades escénicas.

Para el **director, Akenatón** fue algo así como el paradigma o la cima del camino que venía desarrollando desde hace algunos años y marcaba la clausura de una etapa creativa, estableciendo un punto de quiebre en su búsqueda artística personal.

Los **actores** valoraron trabajar en condiciones que permitieron el diálogo entre las diferentes generaciones y estilos actorales. Asimismo, encontraron un espacio resguardado para proponer soluciones escénicas o investigar en determinados aspectos de su trabajo.

Los **diseñadores**, partiendo de intuiciones básicas gatilladas por el texto, se sumaron a los ensayos y fueron dando una respuesta acorde con las proposiciones del director y los actores. Las soluciones escenográficas, de iluminación y vestuario se fueron desarrollando simultáneamente y en respuesta a la investigación actoral.

Para los **gestores** del proyecto quedó al descubierto un hecho inesperado que tiene que ver con el peso específico que tiene el Teatro de la Universidad Católica y el tipo de público que llega hasta él. Mostrar el resultado del laboratorio en nuestro Teatro reivin-

dicaba ese espacio para la investigación teatral. Sin embargo, el peso específico de la Sala de Teatro Profesional (así, con mayúsculas), fue más fuerte que las buenas intenciones y el estreno creó expectativas por parte de la prensa y del público que correspondían al circuito comercial. En este sentido, no supimos resguardar el trabajo en la última etapa de encuentro con los espectadores. A la luz de los acontecimientos, quedaron planteadas preguntas como dónde, cuándo, cómo, con qué apoyo de prensa, con cuánto público, etc. debe mostrarse el resultado de los Laboratorios Teatrales con el fin de cautelar y proteger hasta sus últimas instancias estos íntimos procesos creativos.

En lo **personal**, dejo para otros la evaluación de los logros artísticos por estar demasiado comprometida con el proceso. Sin embargo, reconozco el valor de la experiencia, que abre un espacio necesario a nuestra Escuela y a la práctica teatral en Chile; reconozco el aprendizaje como traductora de textos teatrales y el encuentro con las personas; reconozco que las buenas intenciones fueron superadas por una *forma de hacer* cuyo peso menospreciamos, por un aparato de producción que no logramos desmontar; reconozco que nos faltó la experiencia y la claridad, que entonces no teníamos, para explicar mejor nuestros objetivos y hacer que los actores hicieran más propio el espacio que se les proponía; reconozco que nos faltó implementar formas más concretas de poner en contacto a los alumnos con la investigación.

Termino con esta especie de mea culpa diciendo que no es tal: estamos trabajando en el segundo laboratorio, que no habría sido posible sin el primero y cuyo punto de partida, indudablemente, está varios pasos más adelante que en 1996. Y el próximo año vendrá el tercer laboratorio y luego el cuarto... Nos hemos ganado el espacio y tenemos la certeza de que la investigación artística sabrá adueñarse de él y exigirle todo lo que se merece.