

CUADERNILLO DE MONTAJE DE EGRESO

BRIAN, EL NOMBRE DE MI PAÍS EN LLAMAS

Editado por:
Marco Espinoza y Camilo Rossel

DE TU CH

DEPARTAMENTO
DE TEATRO
FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD DE CHILE

**BRIAN,
EL NOMBRE
DE MI PAÍS
EN LLAMAS**

CUADERNILLO DE MONTAJE DE EGRESO

BRIAN, EL NOMBRE DE MI PAÍS EN LLAMAS

EDITADO POR MARCO ESPINOZA Y CAMILO ROSSEL



FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD DE CHILE



DEPARTAMENTO
DE TEATRO
FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD DE CHILE

**“Brian, el nombre de mi país en llamas:
Cuadernillo de Montaje de Egreso”**

Espinoza, Marco y Rossel, Camilo (editores)
Departamento de Teatro de la Universidad
de Chile [Detuch]
Santiago de Chile, 2019.

© Copyright 2019, by Espinoza, Marco y
Rossel, Camilo.

Departamento de Derechos Intelectuales
de Chile

ISBN: 978-956-401-863-8

Departamento de Teatro
Facultad de Artes
Universidad de Chile
Morandé 750 – Santiago
Tel. +562 2977 1783 / +562 2977 1782
detuch@uchile.cl

Primera Edición. Octubre de 2019.

Edición

Marco Espinoza Quezada
Camilo Rossel Rojas

Producción

Sebastián Cáez Lorca

Fotografías

Juan Ramírez Jardúa

Fotografía portada

Javiera Silva

Diseño y Diagramación

Natalia Trujillo

Impreso en Gráfica LOM

© Derechos reservados

TABLA DE CONTENIDOS

11 **Presentación**

I. ACERCA DEL PROCESO

15 **A propósito de la puesta en escena del poemario
"Brian, el nombre de mi país en llamas"**
Conversación entre Jesús Urqueta y Diego Ramírez.

29 **Brian, de la calle a las tablas**
Raúl Riquelme

33 **Taller de Realización Teatral: Coordinación de la
producción y la realización escenográfica**
Verónica Navarro

41 **Bocetos de Diseño**

II. ACERCA DEL RESULTADO

73 **El Estado es el que mata**
Nikolas Lagos Concha

81 **Cuerpo y metáfora**
Laura Pfenning

85 **Un Brian en cuatro momentos de análisis.**
Catalina Rozas López

95 **La Resistencia a Resistirse**
Lucas Sáez Collins

105 **Cuerpos en Llamas**
Marco Espinoza Quezada

III. BRIAN, EL NOMBRE DE MI PAÍS EN LLAMAS COMO EGRESO

115 **Ficha Artística de la Obra**

119 **Chile: un país en llamas**
Hirano Chávez

121 **Los Artistas y sus Materiales**
Cristian Keim

123 **Egresados 2018:** Carrera de Actuación Teatral

135 **Egresados 2018:** Carrera de Diseño Teatral

139 **Autoridades de la Universidad de Chile**

140 **Autoridades de la Facultad de Artes**

142 **Autoridades del Departamento de Teatro**

PRESENTACIÓN

Brian no es muy diferente de otros muchos jóvenes. Cada día nacen en algún hospital público de Santiago unos 327 niños que serán parecidos a él, creciendo en los márgenes, abusados por sus padres, que transitarán una efímera adolescencia bailando temas de disco o de Shakira, o de quién sabe quién, capaces de ternura, irresponsable, solos, abandonados, condenando a la soledad a sus amantes.

Brian, el nombre de mi país en llamas es la escenificación del poemario homónimo de Diego Ramírez, que los estudiantes de cuarto año de las carreras de Actuación Teatral y Diseño Teatral del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, llevaron a escena junto al director Jesús Urqueta.

El montaje se sitúa desde la perspectiva de un cuerpo marginado para cuestionarse cómo la identidad histórica de Chile determina nuestras relaciones personales. En esta relación de conflicto, los cuerpos se transforman en el contenedor de la rabia y en el conductor de la resistencia.

El amor de Diego por Brian no tiene patria, por más que tal condición negativa lo inscriba a pesar de todo en un país, en una ciudad, en unos barrios, en una minoría equivocada.

I. ACERCA DEL PROCESO

**A PROPÓSITO DE LA PUESTA
EN ESCENA DEL POEMARIO
“BRIAN, EL NOMBRE DE MI
PAÍS EN LLAMAS”**

Entre Jesús Urqueta (director de la puesta en escena) y Diego Ramírez (autor del poemario).

(La conversación se realizó en la oficina de Extensión del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile el día miércoles 24 de octubre de 2018 a las 12:00 horas, y fue grabada por Sebastián Cáez Lorca)

Jesús: Cuando llegué al curso y les pregunté qué querían hacer para su montaje, había una mezcla muy rara. En síntesis, era mezclar lo público y lo privado, mezclar la historia política de Chile y mezclar también sus vidas personales y yo siento que este texto, al menos la lectura que le doy yo —que no sé si es la correcta o no— es justo la combinación de esas dos cosas. La combinación de una historia personal e individual, o sea biográfica entre dos personas, una cosa íntima, dentro de un contexto de país que los vuelve marginales, que los oculta, los excluye. Y creo que también el concepto patria no es sólo territorio geográfico, sino que también es el territorio geográfico en mi cuerpo y esa lectura me parecía interesante poder llevarla al teatro. Y sobre todo considerando el contexto donde íbamos a presentar, porque me convocaron para montar en el Antonio Varas, que es el teatro que está frente a La Moneda y que siento que también es un contexto bonito como para colocar algo que aparentemente no debería estar ahí. Justamente es traer este margen que tu planteas, o al menos lo que leo yo

que tú planteas en el texto, y ponerlo en un lugar oficial. En un lugar que está en el centro cívico de la capital y de Chile, que está frente al Palacio de Gobierno.

Diego: Literalmente al frente.

J: Y desde ese lugar siento que era como trasladar la carnicería... esa escena de la que tú hablas, que la carnicería está a tantos kilómetros de esto... Ponerla justamente en el centro y trasladarla... Y la primera imagen que yo tuve fue ese concepto como de las Pussy Riot en la Catedral de Moscú... de poner algo que aparentemente no tenía nada que ver en un espacio sacro. Y guardando las proporciones, intervenir ese espacio sacro del Teatro Nacional o Antonio Varas, por ese mundo que tú planteas, que es contestatario, insurrecto y que propone una revuelta que a mí me gusta, porque parte desde el cuerpo, parte desde uno, parte de... de sacarnos los velos... por lo menos lo que he leído yo y he ido trabajando con el curso...

D: Bakán...

J: Entonces, desde eso, nosotros hicimos un trabajo de premisas, a partir de las tres primeras semanas con los estudiantes....

D: Además, es el camino más difícil, porque me imagino que era mucho más fácil recurrir a un texto.

J: Sí. Y de hecho esa fue la pregunta que nos hicimos. Y porque finalmente surgió algo muy bonito en el proceso con el curso, es que no tuvimos miedo al fracaso. Porque dijimos: Esto puede no resultar. Había poco tiempo. Yo me acuerdo de la primera vez que leímos unas cuarenta páginas, el ambiente, la atmósfera que se armó en ellos fue muy conmovedora... se conmovieron con las palabras. Y yo les plan-

teé que se lo leyeran, que estuvieran seguros porque yo siempre supe que era muy difícil de llevar al teatro. De hecho, he conversado con la gente de Valparaíso que lo hizo y también me dijeron que era muy difícil llevarlo al teatro.

D: Sí, me imagino.

J: Sí, porque si bien es una crónica poética, también es íntima. Entonces, la decisión que tomamos nosotros fue no intervenirla. Nosotros no estamos creando una dramaturgia ni una historia, ni personajes, sino que tomamos al narrador —como si fueras tú— y tomamos a Brian como rol, y lo que contamos es un recuento de cómo el narrador vivió esta relación.

Es una cosa muy contemplativa, donde pasan cosas... un relato casi onírico o subconsciente de la puesta en escena. Son escenas lentas, son escenas donde se trata que la palabra se instale en un micrófono. No es un trabajo como el que estamos haciendo escenas ¡escenas!... No. No hay escenas. Son tus palabras puestas al servicio de esto. Que en el fondo lo que nosotros: *(lee)* “Ocupamos la historia del texto Brian, el nombre de mi país en llamas, entendido desde la perspectiva de un cuerpo marginado para cuestionarnos cómo la identidad histórica de Chile determina nuestras relaciones intra e inter personales. En esta relación de conflicto, nuestros cuerpos se transforman en el contenedor de la rabia y el conductor de la resistencia.”

Entonces, tomamos como tema principal: *(lee)* *La rabia como resistencia a la patria en nuestros cuerpos*. Y desarrollamos una idea que es: “Utilizamos nuestros cuerpos como forma de resistir desde la rabia, para enfrentarnos al yugo de la moral impuesto por la Patria.” Desde ese lugar empezamos a trabajar.

D: ¡Qué bonito! Yo siento que han sido súper buenos lectores porque me hace mucho sentido lo que me dices. Esto mismo del fracaso, que

fue también mi proceso de escritura cuando yo partí esto, sentía que quería escribir algo muy político hace mucho rato y también una historia de amor muy lugar común y muy cliché. Lo político en literatura también pasó a ser un poco cliché, entonces era exagerar esos dos lugares comunes. Como hacer un panfleto político exagerado y panfleto de historia de amor. Ese fue el cruce donde se juntaba. También ese micro relato tan biográfico y personal con el relato que está de fondo. Como hablar un poco de la historia. Esta historia de amor en septiembre en la que él me preguntaba qué estaba pasando allá afuera y yo tenía que entrar a justificar o explicar desde mi forma lo que significaba cuando se cortaba la luz, por qué había barricadas...

J: Porque encuentro que eso es bonito que también, la relación de yo director de 43 años y estudiantes de teatro de veintitantos que también no conocían esa historia o la conocían de otra forma. Entonces también esa contextualización de septiembre y de lo que significa para las generaciones más grandes... de 35 para arriba... también ha sido un lugar de conversación interesante. Creo que desde ese lugar he podido conectar bien con los estudiantes.

D: Bueno, tiene que ver con eso de la resistencia que me decías también. Y pasa mucho ¿no? Como “¿Qué hacen estos cabros chicos acá? Si no habían nacido...” también hay hartas preguntas ahí dando vueltas que a mí me parecen interesantes como esa misma resistencia ¿Cuál es esa resistencia hoy día? Hay hartas cosas ahí que me parecen que pueden ser también simbólicas hoy. También uno quiere que los textos sean actuales... este yo igual lo escribí hace tiempo y es una moneda también cargada de otros simbolismos y también siento que hay un diálogo... A mí me pasa por lo menos que el 11 de septiembre, el 29 de marzo... es como “¡Y no pasó nada!” “¡Ojalá pase algo!” “¿Y hubo llamas o no?” También uno empieza a sentir que eso va pasando, ¿no?... como en este lenguaje de esta reconciliación rara, porque

esto también tiene que ver con memoria... ese fuego... hay por ahí unos cruces que me parecían bonitos de mostrar en esos momentos, porque ahora que lo pienso, esa era una época bien distinta, donde de verdad se cortaba más la luz... donde de verdad había una tensión todavía más potente... que se ha ido perdiendo...

J: Y de hecho, no era tan mediática, acuérdate...

D: Claro, además.

J: En ese tiempo no era tan mediático. Yo recuerdo que de un momento a otro... empezó a aparecer en las noticias el 29 de marzo como "¡Cuidado!" ...

D: ...es verdad.

J: ...Y fue en un momento en que las noticias se hicieron cargo de eso. Recuerdo el momento en que yo dije "¿Por qué le están dando importancia al 29 de marzo como un lugar de conflicto, si nunca antes la había tenido?" O sea, independiente del lugar importante que sabíamos que tenía.

D: Es verdad, es verdad.

J: Y los 29 de marzo se empezaron a cortar las clases antes, empezaron las gentes a irse del trabajo... empezó a entrar esta lógica de la construcción del miedo.

D: Sí. Porque todo desde el lenguaje televisivo... y todo como es transmitido desde ahí... no se sabía qué pasaba, pero era un escenario de peligro...

J: Ahora, por ejemplo, también nosotros hemos tomado todos los referentes que tú pones en el poemario. Por ejemplo, para nosotros Shakira es un personaje muy importante. Como un lugar que mueve. De hecho hay un personaje que es como una especie de Shakira que aparece cada vez que le va a pasar algo importante a Brian. Como que desde ese lugar también estamos agarrando ese universo que tú propones. Al menos desde la dirección he tratado de que que todos los materiales que surjan, surjan de tu texto. Que todos los universos y todos los imaginarios que surjan, surjan de tu texto. Ese ha sido el ejercicio pedagógico que he hecho con las y los estudiantes. Porque también siento que para mí es importante esta dramaturgia. Estoy muy contento de conocerte porque... mis primeras armas de dirección... cuando lo estudié... lo trabajé también con tus palabras. Entonces también me parece que hay un lugar que también me gusta y me conmueve y creo que es importante que aparezca.

D: Para mí igual. O sea, cuando me contaron que se iba a poner en escena, me pareció muy bonito. Porque uno quiere que pasen cosas con sus libros, y no pasa nada finalmente. Yo hago talleres literarios y siempre les digo mucho a los chiquillos: “A nadie le gusta leer poesía”, “partan desde el fracaso escribiendo”, “esto no le interesa a nadie, sólo a nosotros” ... entonces que de repente pasen cosas así, es súper bonito igual... que se lea, que pasen cosas... que aparezca la rabia...

J: Sí. Aparte creo que esta instancia académica que ocurre sólo acá en el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, de que no solamente está el curso de actuación, sino que por otro lado yo tengo en el egreso a Diseño. Entonces, Diseño Teatral va a poner el mundo estético e ideológico de tu obra acá. Porque también hay otra mirada. Que es solamente cómo los estudiantes de Diseño han leído “estéticamente” tus poemas. Y eso es muy bello también.

D: Qué bonito el proceso. Intenso igual, me imagino por lo que hablabas.

J: Intenso porque es corto de tiempo y con todas las otras cosas que uno tiene que hacer... Es que eso ha sido lo más atrayente también y lo más difícil, yo encuentro. Porque uno tiene miedo de la creación artística en la formación profesional. Ojalá que se entienda algo para que el público pueda emocionarse, no que nosotros busquemos emocionarlos... Entonces estamos muy preocupados de tener un relato más o menos lógico, para que esas palabras aparezcan y que tengan un sentido.

D: ¡Qué buena!

J: Yo me he guiado en películas como *La Delgada Línea Roja* que es una película de guerra, de Terrence Malick en donde actúan muy poco los actores y lo que vemos es la conciencia que habla... y yo creo que desde ese lugar se ha instalado un poco la puesta en escena. Como de una conciencia que es la narradora que habla y guía a este Brian que aparece en todas las escenas. Y también hay una cosa que fue una propuesta de los estudiantes que a mí me parece la raja, que tampoco es que haya un solo Brian, sino que hay Brian que son cuerpos de hombres, Brian que son cuerpos de mujer, Brian que se mezclan... básicamente son cuerpos que van moviéndose...

D: A mí eso me fue pasando con el tiempo. Yo tengo una editorial que se llama Moda y Pueblo, que hacemos libros en fotocopias y ahí se hizo el primer Brian. Después transitó otro Brian, al que le fui agregando otra parte y terminó en esta. Entonces en ese proceso me di cuenta de que finalmente Brian era muchos más Brian... De que, de hecho, la última parte del libro yo se la escribo a Brian que en realidad no es realmente Brian, pero me di cuenta que era un sujeto amoroso que

se me repetía, que podía ser perfectamente un Brian... Y así empecé a armar ese diálogo. Mucha gente me ha dicho “Brian es...”, “hay muchos Brian dando vueltas” o incluso amigos que me dicen: “Yo conocí también un Brian” ... como que empieza a ser una especie de referente. Eso es bonito.

J: Sí.

D: O también de cruces de género, claro... demás que sí... que también en estos tiempos...

J: Sobre todo en estos tiempos, porque es mucho más visible que cuando tú escribiste el texto.

D: Claro. Es verdad.

J: Es mucho más visible. Y mucho más aceptado también. Entonces también lo hemos conversado. Hoy día no hay ningún tipo de cuestionamiento ético o moral al texto que sí creo que podría haber habido hace catorce años...

D: Sí

J: Creo que, desde ese lugar, es un momento preciso para sumergirse sin ningún tipo de prejuicio en la puesta en escena. Yo he tratado de ser muy respetuoso del material original y que todo lo que suceda, suceda a partir del material original.

D: Buena. Yo igual soy súper respetuoso de las disciplinas, las pocas experiencias que he tenido desde este espacio ha sido entender que son otros autores también... y eso me parece súper bonito como un ejercicio de diálogo...

J: Sí. Pero desde ese mismo diálogo, yo siento que también estamos construyendo la obra contigo... porque está acá ¿cachai? (*señala el libro*).

D: ¿Y qué ha sido más difícil? Quizá esto que me contabas de hacer algo más íntimo... y llevarlo como a...

J: Sí. Yo creo que hasta el momento lo que a mí más me está costando es cuál va a ser el punto de realidad con que el público se conecte para entenderlo, porque cuando uno lo lee, se va siguiendo la historia desde la narración. Ahora, en la puesta en escena hay momentos con veintiún actores, de repente hay escenas con dos, de repente hay escenas con uno. Pero la idea es que no se pierda el relato. Eso creo que es lo más difícil. Y creo que eso se trabajará hasta el final.

D: Claro. Pensar en el resultado, ya final... en ese espectador...

J: Sí, porque también yo estoy limpiando lo que ellos proponen. Yo no estoy proponiendo todas las escenas... aunque propuse que la obra partiera con “Patria” porque hay que instalar la dramaturgia, la poesía en primera instancia. Que el público entienda el contexto. Y... desde ese lugar, todo lo otro ha sido construido a partir de propuestas de ellos. Ellos proponen el mundo, y yo con los otros profes vamos limpiando ese mundo. Entonces, también la obra no es mía, la obra es de nosotros, y eso también me parece que es súper interesante porque también — es la lectura que hago yo— esta obra no es tuya sino que también pertenece a Brian y a todas las otras personas...

D: Sí.

J: Qué bueno que me digas que estaba con la lectura correcta, porque yo tenía susto de esta conversación, de estar apuntando a otra parte.

D: Sí. Mucho, mucho. Sí, porque claro, yo también respeto mucho al lector, cómo puede interpretar esto, pero obviamente, desde tu experiencia uno quiere ver esto más cercano...

J: Sí. Yo creo que desde ese lugar... O sea, no te he mentado para nada... todo lo que te he dicho, es lo que estamos haciendo.

D: Además son hartos... debe ser difícil...

J: Sí. Y además de los veintiún actores son cinco diseñadores. Entonces, es un grupo importante. Hay un actor colombiano, que es un estudiante que está de intercambio y que también va a actuar en la obra. Y a mí me ha parecido que es interesante también; cómo se instala. Hoy día él me propuso una escena y es muy bonito ver también ese acento y ese margen puesto. Y entonces se empieza a abrir desde otro lugar también, donde empiezan a aparecer cuerpos marginados en una voz distinta, lo que me parece que es bonito.

D: Sí, porque uno quiere también actualizar los textos. Como que también uno se preocupa que hablen de hoy, que siento que es un poco como también están proponiendo. Que sea un texto que se pueda entender desde el Chile de hoy también. Con otras emergencias, con otros lugares...

J: Hay una escena donde los estudiantes proponen la peligrosidad de estar solo en la calle en la actualidad. Una especie de ataque a Zamudio. Todos esos lugares también se empiezan a tocar.

D: Obviamente está la libertad de ustedes de armar lo que quieran. Yo soy súper respetuoso de las disciplinas.

J: Lo que a mí no me hacía sentido era mezclarlo con otra dramatur-

gia. Porque siento que, a mi juicio, es súper contundente la tesis del texto. Entonces, desde ese lugar, creo que la decisión correcta fue no mezclarlo con otras cosas, y que todo lo que suceda, todo el mundo que se profundice, sea desde el texto. Por eso ahí te doy el ejemplo de que Shakira es una voz que aparece. Y aparece con un mundo muy importante. Y es una actriz que la está imitando. A la Shakira antigua, no a la nueva.

D: Claro, claro, a la Shakira antigua.

J: A la antigua, sí.

D: La primera Shakira. Sí. (Después de una pausa) Las cosas que podría comentarles es que el libro tiene como varios procesos, hay como varios Brian ahí. Yo creo que después se va notando. Sobre todo, al final hay un Brian mucho más de hoy. Hay temas como el SIDA, que hacen que todo se ponga un poco más oscuro... Justamente yo quise abarcar esa idea de que eran muchos Brian, que finalmente pasaba a ser como una especie de “estereotipo” ¿no?. Me pasó también en una entrevista que una vez me hicieron, que ahí en la entrevista me di cuenta quién era Brian al que yo le escribía, bueno porque técnicamente existió o existe, pero después en el camino mucha gente cree que es un sujeto amoroso muy importante, así como el amor de mi vida, y en realidad era el personaje que a mí me hacía mucho sentido para escribir en ese momento. Pero después me di cuenta de que ese Brian también era escribirme un poco a mí. También había un diálogo ahí, de escribirme yo chico, yo a esa edad... dando la entrevista me di cuenta de eso...

J: Y quizá tú también fuiste Brian en un momento.

D: Dando la entrevista me di cuenta de esa vuelta, lo que también me

parecía bonito. Por eso quise mantener desde el inicio esta portada también (*señala la portada del libro*) que es como un caballo, el feto de un caballo. Me parecía que era un ejercicio entre niñez, caballo, yegua y todo es ejercicio de la violencia contenida y también desde la ternura.

J: Sí, un poco nosotros también estamos trabajando hartito eso: hartito esa cuestión de la contención de la violencia, por ejemplo. Hablo mucho de eso. Cómo llevar esa contención al decir también. Y al estar. También trabajamos hartito lo que son las acciones simultáneas. Hay un encuentro, hay alguien que canta, pero también hay alguien que habla, y hay un texto que se proyecta. Desde ese lugar hemos tratado de no ser “realistas” en esta puesta en escena, y decirte “vamos a contar una historia”, pero sí tener consideración de los puntos de realidad para que el espectador se meta y no se distancie. Entonces desde ahí preguntarnos cómo la palabra se instala bien, porque es difícil decir poesía, a pesar de que es como dramaturgia contemporánea finalmente.

D: Igual hay una cosa como novelada, ya que como escribo narrativa, mi poesía es muy narrativa, y que se evidencia en las primeras partes, que son como unas mini historias...

J: Sí... nosotros tratamos de montar “La cajetilla incendiada y la molotov” y no nos resultó. Porque era demasiado concreta para lo otro. Entonces después la sacamos.

D: Igual me ha pasado con el Brian que me interesó escribirlo así, que es un personaje que hoy día podría ser como un flaute, pero un flaute también medio femenino. Entonces él tenía miedo de la ciudad. No calzaba en ese lugar del flaute clásico. Estaba en un intermedio que me parecía bonito. Físicamente uno podría pensar que era el clásico flaute, pero era más callado, era más tímido, también tenía miedo,

también era como una chica. Es una cosa que tenía media confusa y que me parecía bonita de registrar. No era el clásico formato del personaje de la barra brava que uno se imagina sin polera, sino un personaje que está como en una fuga que me parecía bonito de trabajar. Y que me hace sentido con este cruce de género, como me lo que me dices tú, de que puede ser una chica, puede ser un chico. De hecho, si lo pienso, es como una especie de chica lesbiana de hoy, como con el polerón... Pero es un personaje raro igual. Era una época también más cercana a los pokemones, como en ese lugar, en esa línea. En las fotos de la obra vi que había textos... vi esos textos mal escritos... son textos de él, de Brian, de verdad; textos que él escribía. Y también eso a mí me parecía bonito porque era como que él también quería escribir... Ese error también era bonito...

J: Por eso te digo: nosotros hemos tratado de leer la obra acuciosamente para ser muy fidedignos en la puesta en escena.

D: Bakán. ¡Qué buena! Ojalá no les cueste tanto, ojalá lo pasen bien.

J: No, si lo pasamos la raja, pero estamos asustados, porque uno también se pone presiones solo...

D: Y es un riesgo me imagino... ha sido un riesgo no tener límites.

J: Sí, pero en el contexto de que es una universidad, a nivel pedagógico, es súper importante que ellos también se digan: “queremos hacer algo con todo nuestro corazón, y si no le ponemos todo nuestro corazón de verdad, vamos a fracasar... no nos va a resultar”. Podríamos haber estado hoy día muertos de la risa, aprendiéndose un texto, diciendo el personaje, haciendo algo que sabes hacer. Y aquí me incluyo porque es primera vez que monto este tipo de dramaturgia. También yo estoy haciendo algo que no sé hacer. Entonces, desde ese lugar,

creo que todos nos hemos puesto al servicio de la gran dificultad que este trabajo implica.

D: Sí. Súper. Si yo pienso un poco en las dificultades y en los comentarios que me han hecho del libro más entre comillas un poco negativos, puede ser el “exceso de amor”, en algún momento me dijeron: “Oye, pero ¡Cómo tanto!, ¡Tanto lloriqueo...!” “Cómo vas a estar llorando todo el libro por Brian”. Y finalmente eso era lo que yo también quería. Exacerbar ese lugar de la musa, idílico. Hacer una historia de amor así, casi con corazones. A mí me funciona esa exageración. Siento que funciona y le da una cosa de fábula clásica, una cosa idílica, exagerada. Porque l es un hablante a ratos muy exagerado también. Y también a veces habla en femenino. Es muy histérica también. Finalmente, lo único que puedo decirles es que trabajen con mucha confianza. Yo soy cero enrollado. Entiendo mucho estos procesos creativos. Lo más bakán es tener libertad para hacerlo... entonces, no tengo ningún rollo... Que lo pasen bien... y no sé poh...

J: Y también para que estés consciente de que somos y hemos sido y vamos a ser muy respetuosos del material original. Independiente de cómo se monte después. Estamos montando este librito (*lo muestra*). Estamos tratando de diseccionar la historia de este libro. Esa ha sido la dificultad. Un ejercicio artístico muy profundo. Yo estoy feliz.

S: Súper. Gracias.

BRIAN, DE LA CALLE A LAS TABLAS

Raúl Riquelme

Actor de "Brian, el nombre de mi país en llamas"

*"Nos hacemos los valientes
pero estamos muertos de miedo."*

Estos dos versos, que encontré (casi) azarosamente en la página 101 del libro *Brian, el nombre de mi país en llamas*, creo que resumen gran parte de lo que fue enfrentarse al texto poético a la hora de llevarlo a escena. Me resume a mí y resume a mi generación, esa que nace en los noventa y que para el arresto del dictador en Londres no sabía (o con suerte sabía) abrocharse los zapatos. Soy *millennial*. Hablo por mi diferencia. Defiendo lo que soy. Y no soy tan raro. Voy a las protestas con zapatillas Nike o Adidas o cualquier-otra-marca-gringa-con-manufactura-china, aprovecho las ofertas navideñas de H&M y después hago una performance por el asesinato del peñi Catrillanca porque me parece justo.

Enfrentar la poesía de Diego Ramírez, representó para el grupo, el desafío de reconocernos allí y desde ese lugar -político-ideológico- instalar las reflexiones que nos iban surgiendo. Desafío que, a pesar de ser un egreso, representaba una *primera* vez para la mayoría: trabajar en teatro con un material cuyo origen era ajeno a la disciplina, en este caso, la poesía. Todavía recuerdo la primera lectura por allá por agosto donde nos enamoramos de esos poemas tráfugos, de sodomía clandestina, de la molotov al paco, de la barricada rabiosa. Bello. Indudablemente nos sentíamos atraídos y representados por

esos poemas. Bien. Queremos hacerlo. Vamos. Pero como no solo de pan vive el hombre, ni de solo emociones vivimos los actores, aparecieron las ineludibles: ¿cómo nos enfrentamos al texto?, ¿cómo hacemos el trasvase de la poesía al teatro?, ¿dónde están los dos puntos y el nombre del personaje escrito al margen?, ¿dónde meto mi línea ininterrumpida de acciones? Lo mejor-peor de todo: las respuestas había que fabricarlas, y con cero certezas de que fueran las correctas. Sin embargo, había algo en el texto que siempre nos resonó y nos susurraba al oído que ALGO teníamos que hacer, una especie de vínculo emotivo-profesional que nos ayudó hasta en los momentos más críticos: la contradicción. Esa que a Jesús Urqueta le pareció tan interesante como a nosotros a la hora de dirigir. La misma de las zapatillas Nike y la protesta por Catrillanca. Había una contradicción que se instalaba en nuestros cuerpos y que la reconocíamos en el cotidiano. Había contradicción y había rabia. Rabia porque somos chicos, porque nacimos en democracia, porque nuestras luchas a ojos más viejos siempre van a ser menores, porque sentimos que tenemos todo para ser valientes y aun así estamos cagados de miedo. Y frente a eso, una oportunidad: la de sacar una voz generacional con el pie forzado de una obra de egreso en una universidad tradicional. Encausar eso, representaba, entonces, un desafío agregado al de hacer un montaje. Otra vez: construir respuestas a las preguntas.

Quizás fue esa motivación, la de darle una voz a un cuerpo colectivo —en una escuela stanislavskiana, de *personaje* en el sentido más tradicional y decimonónico— lo que nos hizo en una primera etapa plantear la mayoría de las escenas como escenas colectivas, corales, antes de llegar al resultado final. Queríamos homogeneizarnos, actuar como un todo, encapucharnos y gritar consignas incendiarias aunque fuera en el escenario del Teatro Nacional Chileno, al lado del BancoEstado, al lado de La Moneda, en una cámara de sonido metida en el corazón de l(a) capital. La famosa contradicción. Queríamos escapar del yo, o más bien, que cualquiera pudiese poner su rostro en la capucha e identificarse con el grito que era hacer esta obra.

Poemas a un amante, poemas a la patria, poemas a un tú difuso, fueron el material que estructuramos en la historia que finalmente llegó a escena. Poemas que seleccionamos del libro para que tuviera más sentido y la duración de la obra fuera más amigable. La historia de dos amantes que se encuentran entre llamas y la Blondie, entre *cruising* y protestas, resultó ser un punto de partida para la búsqueda de la propia marginalidad en una patria unitaria y centralizada. El proceso fue intuitivo, pero con una atenta dirección de Jesús Urqueta, que nos motivó a hablar de nosotros, a apropiarnos del texto y ser originales, que nos invitó a ensuciarnos con las voces del poemario y a proponer desde lo experiencial, entendiendo también cómo esta experiencia se enmarca en una historia país.

En resumen, fue un arrojo, un experimento de crear un universo, salir del personaje y empaparnos con las ganas de quemarlo todo en una permanente contradicción, hacer carne el poemario de Diego Ramírez, y tener la oportunidad de realizar el trabajo de mayor complejidad en nuestra carrera en este proceso semi-profesional que fue el egreso.

TALLER DE REALIZACIÓN TEATRAL: **COORDINACIÓN DE LA PRODUCCIÓN Y LA REALIZACIÓN ESCENOGRÁFICA**

Verónica Navarro

Profesora "Taller de Realización Teatral"

Juan Antonio Hormigón propone en su artículo *Máquina y Puesta en Escena* del año 1999, una metodología de análisis de la puesta en escena centrada en elementos expresivos que constituyen su materialidad, revisando este artículo logro encontrar el punto de partida para escribir sobre la puesta en escena de *Brian, el nombre de mi país en llamas*, desde la asignatura Taller de Realización Teatral, coordinación de la Producción y la Realización de Escenografía, cuyo propósito es:

analizar las variables que interviene en la producción, gestión y realización de una puesta en escena, definiendo las técnicas y materiales apropiados para la construcción de los elementos de vestuario y escenografía, utilizando diversos medios gráficos y orales, aplicando vocabulario técnico adecuado e interactuando con todos los integrantes del equipo artístico y técnico.

Esta asignatura se dicta en dos áreas, realización escenográfica y realización de vestuario, corresponde al cuarto año de la carrera y el estudiante está en la última etapa de formación. Podría decirse que los estudiantes ya son autónomos en relación con su quehacer como Diseñador Teatral. Sin embargo, generalmente falta conciencia de parte

de ellos en relación con la organización del proceso, y el control del tiempo disponible para el proceso de creación, realización y montaje. Además, este segundo semestre será más corto por las movilizaciones feministas surgidas durante el primer semestre. Siempre es el tiempo de la gestión de los recursos económicos y la realización lo que ocupa más horas de trabajo para los estudiantes. Para poder realizar la construcción de su diseño, cuentan con la guía de un Técnico especializado en realización de escenografía.

El proceso de creación y montaje comienza con el inicio del segundo semestre, el Director Jesús Urqueta, nos plantea en una primera reunión, trabajar con un texto de poemas escrito por Diego Ramírez, el que se centra en la historia de Brian. Así nos comenta sus premisas de creación: “El texto se irá armando a través de los ensayos e improvisaciones propuestas por los estudiantes de actuación y diseño teatral”. Esas frases nos llevan a una gran incertidumbre, un texto que aún no es...

Entonces el Director nos envía las ideas generales del montaje, el universo temático de la puesta en escena:

“Ocupamos la Historia de *Brian*, el nombre de mi país en llamas; entendido desde la perspectiva de un cuerpo marginado, para cuestionarnos como la identidad histórica de Chile determina nuestras relaciones intra e interpersonales. En esta relación de conflicto nuestros cuerpos se transforman en el contenedor de la rabia y el conductor de la resistencia”, por lo tanto, el tema principal será “La rabia como resistencia a la patria en nuestros cuerpos”, entonces la idea es: “Utilizamos nuestros cuerpos como forma de resistir, desde la rabia, para enfrentarnos al yugo moral impuesto por la patria”.

Después de la reunión del 5 de septiembre, me surgen estas preguntas, desde una mirada pragmática: ¿Cómo y desde dónde trabajaremos con nuestros estudiantes de diseño? Primera clase con ellos

cinco, surgen de inmediato los mismos argumentos, como todos los años, pero ¿Por qué tenemos clases de Taller de Realización, si aún no tenemos diseño para realizar? Aunque no exista un diseño tenemos contenidos que estudiar y acciones que realizar, por lo tanto, este Taller de Realización comienza con la programación de todas las actividades que debemos realizar para llegar al estreno con un excelente resultado. Comenzamos el listado de actividades, considerando nuestras fechas toques, este ejercicio nos va abriendo actividades concretas, que puedo relacionar con la metodología de análisis planteada por Hormigón:

1.- Formalización y estructura del espacio escénico

Surgen inmediatamente las preguntas sobre cómo es el escenario del Teatro Antonio Varas. Los estudiantes durante su formación han visto obras allí, pero esta es la primera vez que ellos diseñarán para ese espacio y debemos conocer cuáles son las características y condiciones espaciales y técnicas. Cuando realizamos una visita técnica nos enteramos de que no podremos usar el escenario hasta el fondo y que sólo podremos utilizar las varas hasta la vara N°11, ya que hay escenografía guardada en el escenario, por lo tanto para el diseño deberemos adecuarnos a esas condiciones.

2.- Configuración tecnológica de la escena: dispositivos de maquinaria, elementos de iluminación, principios estéticos.

La visita técnica a la sala de teatro nos ha permitido conocer el espacio in situ, al mismo tiempo ver y recorrer todas las dependencias con las que cuenta el teatro. Comprender la distribución espacial del escenario y ver los elementos técnicos con los que cuenta, parrilla, varas, instrumental de iluminación, con ubicaciones dentro y fuera del escenario. Evidentemente no es lo mismo ver una planta y corte de

un escenario que verlo en vivo y en directo. Ya no están haciendo ejercicios de diseño, están diseñando para una sala de teatro profesional. Podremos utilizar telones desde la antigua embocadura hacia atrás.

3.-Formas interpretativas existentes.

En relación con las formas interpretativas existentes, están serán observadas por los diseñadores en los ensayos e improvisaciones hechas por los actores durante el periodo de creación del montaje. ¿Cómo intervienen estas formas interpretativas en el proceso de realización? Cada interpretación es una forma de acción y movimiento del actor, las cuales influirán en las decisiones de diseño y materialidades utilizadas para vestuario, escenografía e iluminación.

4.-Formas organizativas en la conformación de los elencos.

La conformación del elenco en este caso implicará para el diseño una organización centrada en qué elementos de vestuario y utilería usará cada uno de los intérpretes y cuántos personajes representa cada uno de los actores. Habrá que trabajar fichas por cada actor para así tener claro los cambios de vestuario, utilería, etc.

5.-Condiciones materiales de la producción.

Este punto del análisis metodológico es crucial en el proceso de realización de escenografía, debido a que no sólo primará lo estético, sino que debemos tener una serie de consideraciones al definir los materiales: hay consideraciones económicas, de resistencia, ventajas y desventajas al seleccionar tal o cual material. El tipo de material se determina una vez definido el diseño. Además, en este caso, se propuso utilizar fierro en la estructura de la escenografía debido a efectos de sonido realizados por los actores durante los ensayos, pero

nos encontramos con un problema práctico, ya que los estudiantes no cuentan con experiencia en el trabajo con este tipo de material, por lo que junto al Técnico realizador decidimos trabajar con madera, en consideración al tiempo disponible y la experiencia del equipo en el uso de dicho material. Para esta producción, además, debemos considerar la resistencia de cada uno de los elementos escenográficos y que estos sean desmontables, livianos y fáciles de transportar, ya que realizaremos funciones en regiones. Es muy importante el trabajo de despiece que realicen los estudiantes, ya que en este proceso se definirá el desglose de la escenografía para su montaje y posterior traslado.

6.-Preceptivas dominantes, entendidas en su vertiente inductiva en cuanto a las normas, expresas o no que rigen la composición de las obras literario-dramáticas, como en su determinación respecto a lo que es o no es teatro.

Otra condición que en nuestro caso es muy importante, es la económica. Contamos con un presupuesto muy acotado. Por otra parte, la forma de adquisición y solicitud de los materiales de construcción de escenografía debe atenerse a las normativas de la Universidad de Chile, esto significa que es por medio de los sistemas de Convenio Marco y del Portal Chile Proveedores, por lo tanto esto implica instruir a nuestros estudiantes en dichos sistemas y atenernos a que las compras de materiales sean realizadas por los encargados de la institución, dependiendo de los proveedores y de sus tiempos de entrega, así mismo, toda compra que se realice con dineros en efectivo de la institución debe realizarse solo en días hábiles. Esto implica una doble responsabilidad para los Profesores Guías, ya que somos los responsables ante la institución de los recursos en dinero en efectivo que se nos entrega, para realizar las compras de materiales que no es posible adquirir vía Convenio Marco y Portal Chile Proveedores. Es necesario instruir al estudiante en cada una de las exigencias que hace la institución para

que no se produzcan errores con las boletas y facturas de compras ya que podrían ser rechazadas y se deberá gestionar la recuperación de una nueva boleta o factura, lo que significaría una pérdida de tiempo en gestiones administrativas.

7.- Correlación entre los elementos motivadores o sugeridos que emanan de la textualidad literario – dramática e intervenciones de todo tipo que se hayan producido en la misma, y la materialidad de la escenificación.

Entender la materialidad de la escena, pienso que es entender la puesta en su totalidad. Pero esta comprensión va más allá de la simple percepción del espectador, ya que para quienes participamos del diseño y realización de una escenografía, vestuario e iluminación, los materiales tangibles e intangibles que componen la puesta en escena tienen una gran importancia, cada elemento cobra vida con la interpretación que los actores le dan a cada elemento, la iluminación será uno de los elementos finales que concluirá el proceso destacando el espacio, volúmenes y acciones. Un diseño teatral no actúa por sí solo, sino que es un conjunto de acciones y elementos los que le dan vida y función; nada puede estar demás en la puesta en escena y sólo en el momento que es recibida y percibida por el público, la acción se completa.

8.- Características de los procesos, procedimientos específicos y solvencia práctica de la escenificación ante los espectadores.

El proceso de realización del diseño de una puesta en escena depende del proceso de diseño de cada una de las áreas, escenografía, vestuario e iluminación. Y éstas, a su vez, del proceso de puesta en escena a través de improvisaciones y ensayos. Para este montaje contamos con cinco futuros diseñadores, los que inician el proceso de creación en

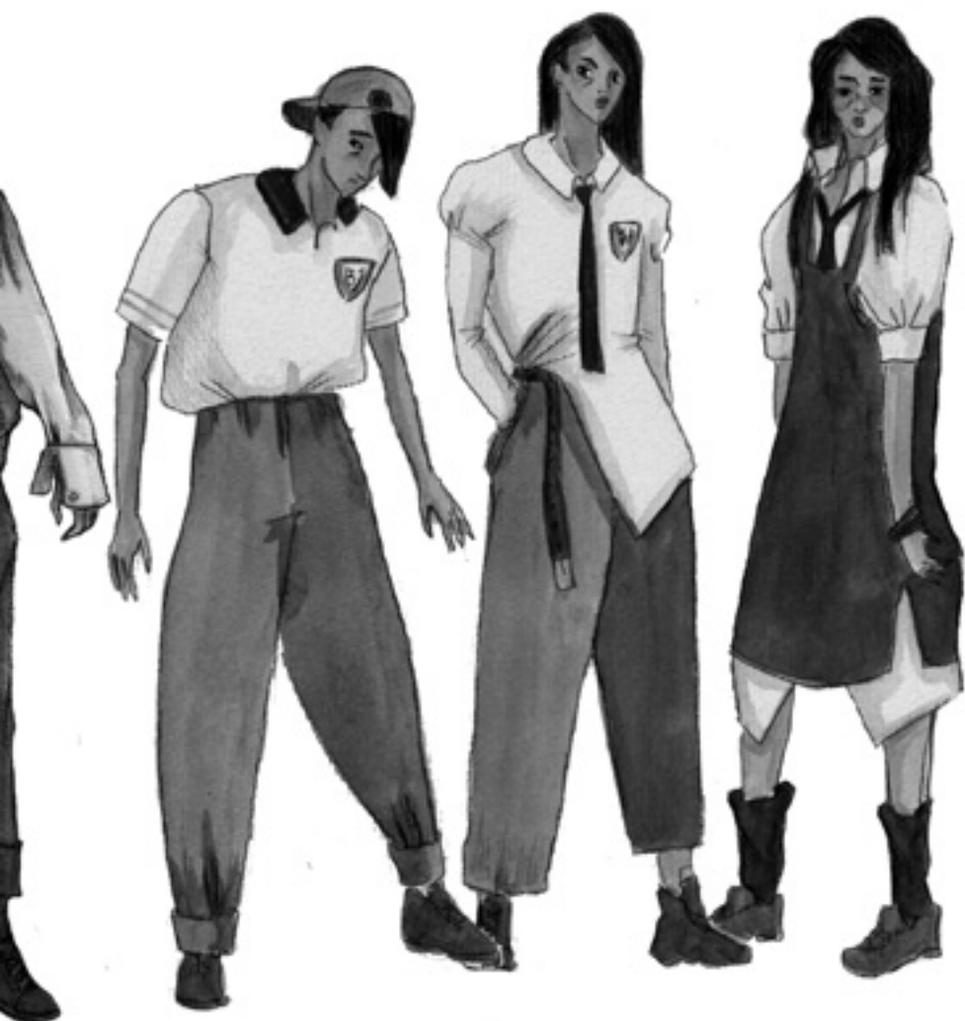
equipo para luego definir los roles de cada uno por sus áreas de interés. Cada uno se hará responsable de su área y colaborará con opiniones en el trabajo de sus compañeros. Es importante la comunicación y diálogo con el director y los actores, situación que es evaluada por los Profesores Guías. Los materiales seleccionados para la realización deberán estar acorde con la estética y función que cada uno de los elementos tiene en la escena, habrá que considerar la comodidad y versatilidad según su uso. Por ejemplo, la escenografía considera dos niveles: un primer piso y un segundo piso con juegos “infantiles”, los que serán construidos en fierro tubular, habrá escaleras para acceder al segundo piso y el primer piso será una plataforma móvil; tanto el primer piso como el segundo deben ser desmontables y contar con la resistencia necesaria para su uso y traslados.

No es fácil analizar o hablar de un proceso que está “en proceso” pero espero haber dado algunas luces del trabajo del Taller de Realización, en el caso de *Brian, el nombre de mi país en llamas*.

BOCETOS DE DISEÑO



Brian Escolar





| Brian





| Diego





| Especiales





| Masas



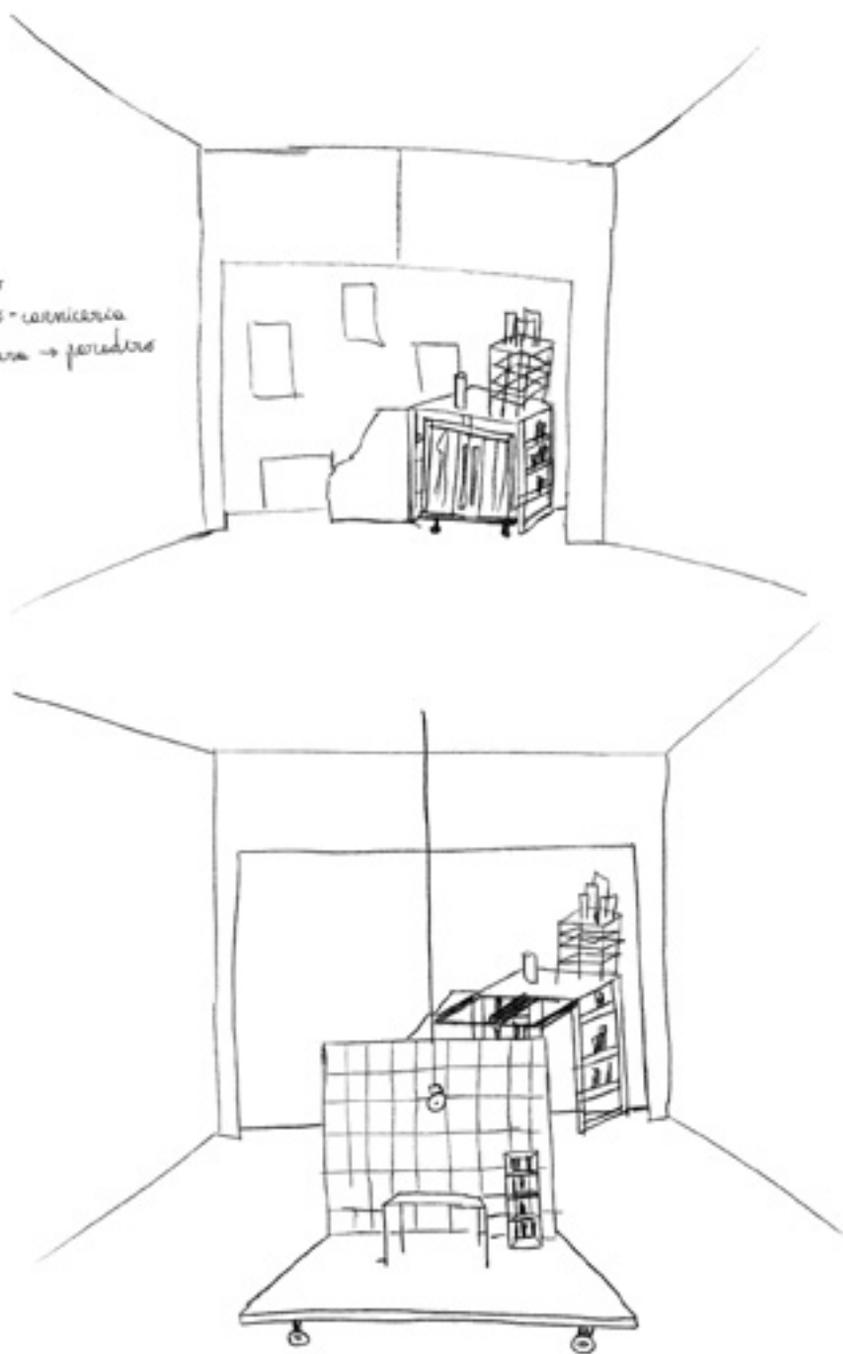
Rechazados

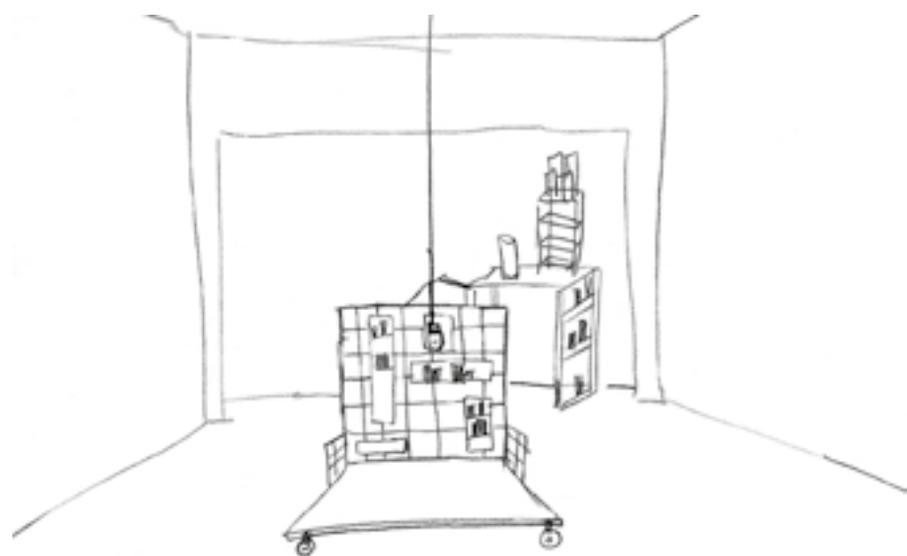


Rechazados



Area
Bate-carniceria
Alfama -> paredes



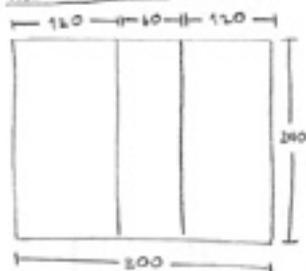


Das piece cage fondle

$$2^{\circ} \text{ap} = 91$$

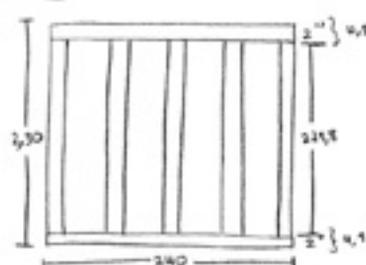
$$3^{\circ} \text{ap} = 22,8$$

Planta arriba



+ 2 planchas de 120 x 240 y 1 trozo de 60 x 240

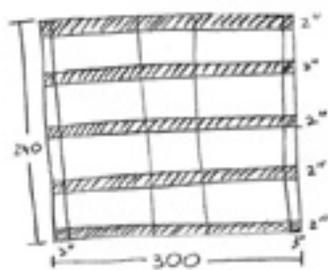
lateral x2



$$\frac{2}{91} \quad \frac{2}{91} \quad \frac{2}{91} \quad \frac{2}{91} \quad \frac{2}{91}$$

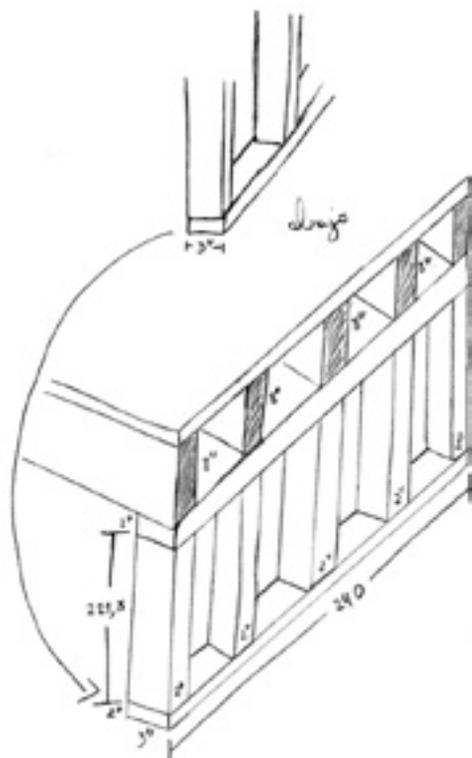
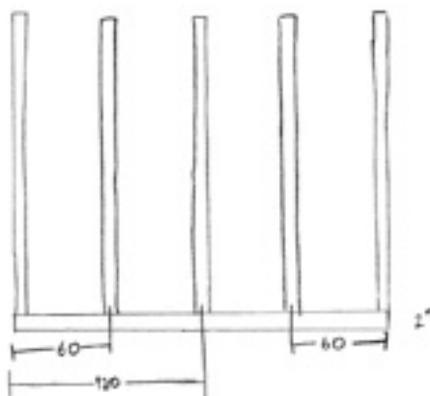
+ 5 trozos de 2 x 3" = 221,8

+ 2 trozos de 2 x 3" x 240



+ 5 trozos de 2 x 6" de 300

lateral



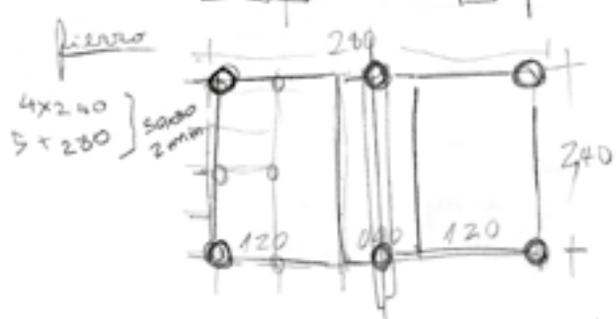
6 tiras de 6 m de fierro para lara 50 x 30 2 mm
 arillo 25 x 25 engranes y arillo 20 x 20

auto per 150 1.000



16 = 24

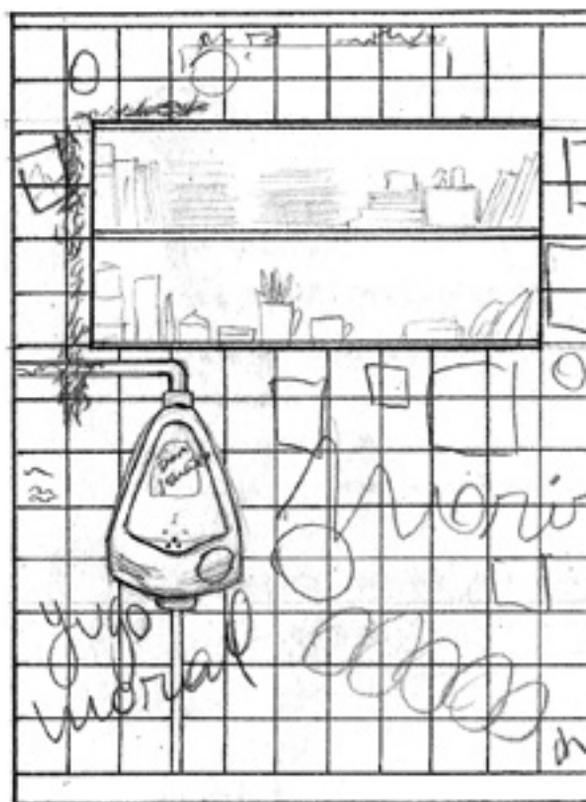
8 = 240
 10 = 120
 5 = 0,240 } 1 X 3



3 x 240 2 x 240
 3 x 120 5 x 0,40

x 2

- 1° - Chio y Flo.
- 2° - Tony y Luciano
- 3° -



1 x 60

miño
gato

moda y
pueblo.

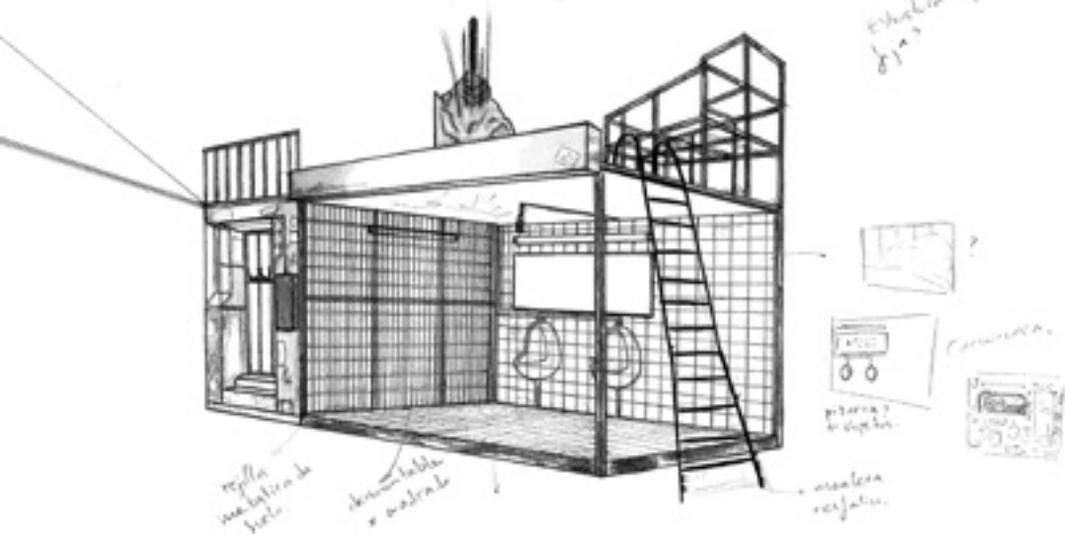


30,5

123,5

2,8 x 2,08 alta

1:20

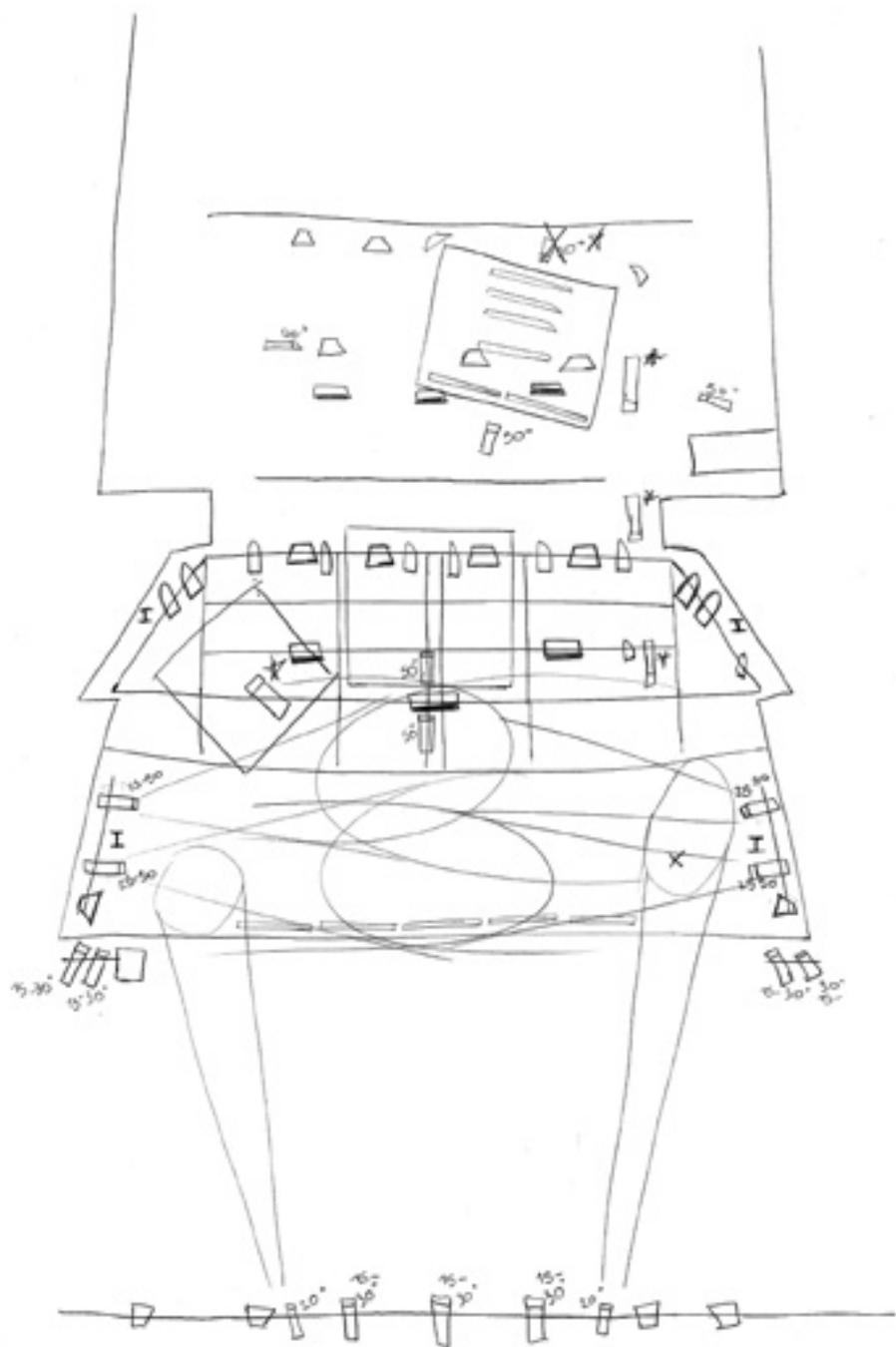


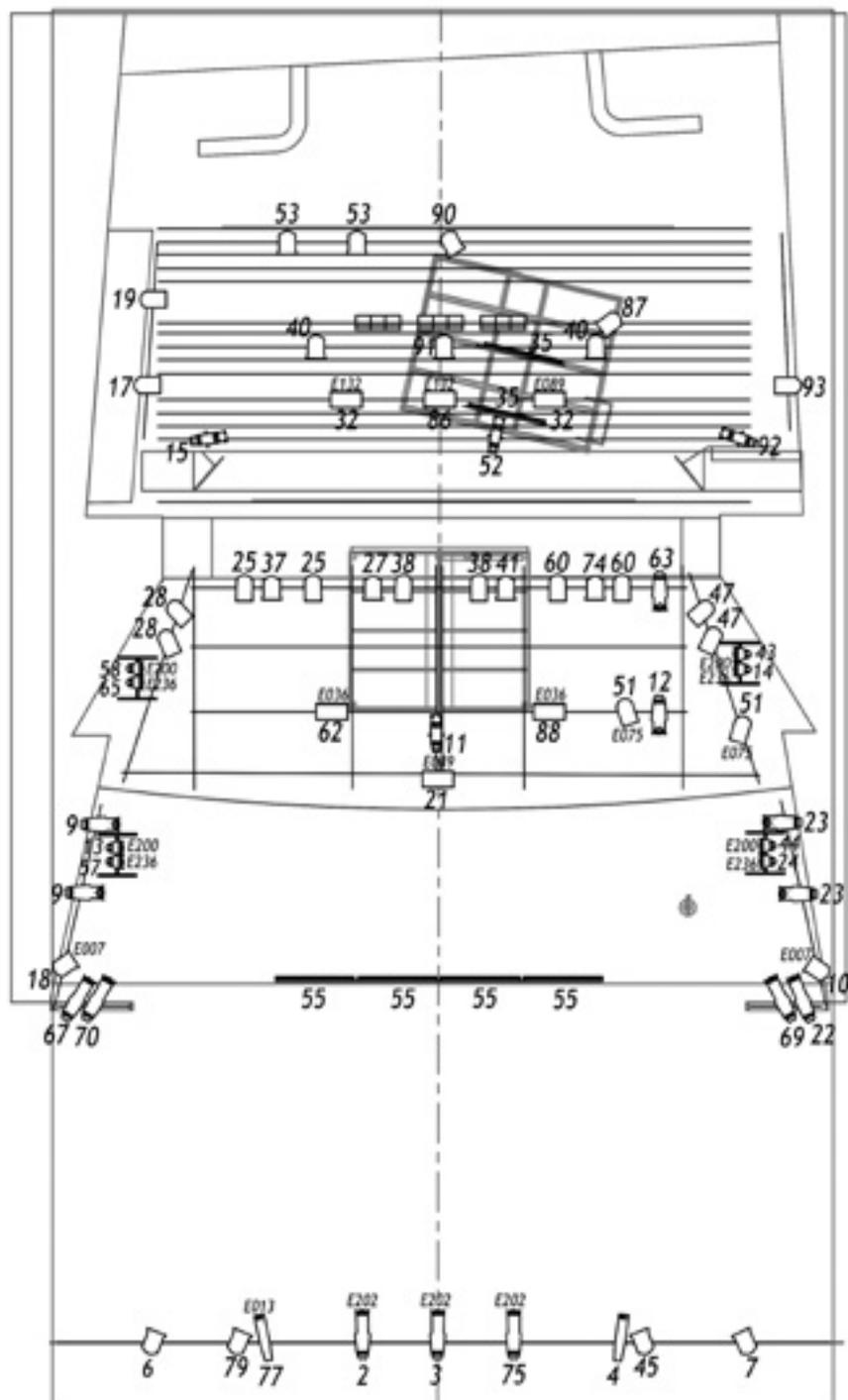












	Elipsoidal 20°	1000w
	Elipsoidal 50°	750w
	Elipsoidal 15°-30°	750w
	Elipsoidal 25°-50°	570w
	Fresnel	1000w
	Asimétrico	1000w
	Optipar	600w
	Tubo led	18w
	Cyc Colortran	

Iluminación montaje “Brian, el nombre de mi país en llamas”

Sala Antonio Varas, Teatro Nacional

Vista en Planta	Escala 1:75
Egreso diseño teatral 2018	16/12/2018

II. ACERCA DEL RESULTADO

EL TEATRO NACIONAL CHILENO & DETUCH PRESENTA:

BRIAN, RIAN



EL NBRIANBRIAN

NOMBRE NBRIAN

DE MI RIAN

PAIS RIAN

EN RIAN

LLAMAS RIAN

AN RIAN

RIAN RIAN

RIAN RIAN

RIAN RIAN

RIAN RIAN



EGRESO
ACTUACIÓN
DISEÑO
TEATRAL
2018

7 AL 22 DE DICIEMBRE
MARTES A SABADO
20 HRS
MORANDÉ 25



\$2000 ENTRADA
UNICA

Análisis de puesta en escena:
Brian, el nombre de mi país en llamas

EL ESTADO ES EL QUE MATA

Nicolás Lagos Concha¹

Estudiante de Primer año de la Licenciatura
en Artes con mención en Actuación Teatral

Si la puesta en escena de una dramaturgia —digamos tradicional— ya resulta compleja por la cantidad de elementos simultáneos que se comunican en un todo, imaginemos lo complejo de proyectar a cientos de espectadores un poemario de lo más crudo en cuanto a su manifiesto contra un país, aquella falsa patria que a muchos enterró en el abismo de la marginalidad más cruel, pero que sigue siendo desconocida para una multitud de personas. *Brian, el nombre de mi país en llamas*, del poeta chileno Diego Ramírez refleja en sus versos la historia amorosa que hace años tuvo con un chico llamado Brian, una relación que vivió la marginalidad social de la mera condición sexual, el miedo a un peligro latente de ser víctimas de actos violentos, al Santiago oscuro, homófobo e ignorante; todos problemas que traspasan las capas de la sociedad chilena, de lo privado a lo público, de lo familiar a la calle.

El Taller integrado de cierre de ciclo de las Licenciaturas en Artes c/m en Actuación y Diseño Teatral de la Universidad de Chile llevó a

1 Ensayo realizado en el marco del seminario de Teoría Teatral (prof. Mauricio Barria & prof. Camilo Rossel) de la Licenciatura en Actuación Teatral durante el año lectivo 2018.

escena sobre el escenario del Teatro Nacional Chileno la rabia y el deseo de poner a este país en llamas en un montaje cargado de signos. Lo primero que podría llamar la atención de los espectadores que leyeron el poemario, es la selección, por parte del equipo de artistas escénicos, de los poemas y la alteración de estos. El montaje parte con un primer Brian arrodillado en la mitad del escenario y con el rostro rendido, proclamando los versos sobre el miedo y la rabia al amor, aquel que, según él, hace daño. Mientras tanto, vemos emerger de la oscuridad, y en un nivel superior, a una mujer encima de unas vigas con rostro cubierto. Brian calla y esta mujer misteriosa de acento colombiano le habla desde una sonoridad especial que nos hace entender que ella es una proyección de su mente, una proyección que expresa su flujo interior de ideas, el ordenamiento de las mismas y la justificación de su rabia desmedida y sus deseos más profundos. La oscuridad cae y uno de los muchos actores que interpretarán al poeta (Diego) en esta historia de amor, avanza entre la penumbra hacia un micrófono, avanza al enfrentamiento con la sociedad y al reencuentro con Brian, personalizado desde la ternura y la inocencia por un segundo actor en paralelo. Cabe destacar que aquí ya podemos ver una escenografía que se hace notar sin ningún preámbulo. Grafitis, estructuras metálicas movibles, mensajes, cerámicas de baño, todo destacado por la iluminación sobre una constante oscuridad que se entremezcla con colores llamativos y que nos lleva a aquellos lugares del Santiago *under* y poco conocido hasta ese momento por algunos. El actor que interpreta a este nuevo Brian no necesita hablar para conmovernos con la fragilidad que su cuerpo proyecta sin descanso.

Una de las cosas más características de este espectáculo dirigido por Jesús Urqueta es que, si bien hay un alto uso de la palabra, también hay un alto uso del cuerpo de las actrices y actores complementados con la sonoridad y la espacialidad, ya sea en dosis de cantos de Shakira, bailes de música pop, violencia desmedida hacia otros cuerpos o figuras desnudas que generaban amebas hiper sexualizadas desde la rabia y la libertad del deseo tan reprimido. La materialidad de la pues-

ta en escena, desarrollada en todos los elementos ya dichos, genera sensibilidades inmediatas, alteradas y/o consecutivas, a pesar de que, tal vez, no entendamos inmediatamente lo que verbalizan.

Al ver esta materialidad, cobra sentido el texto de Josette Feral *Acerca de la teatralidad* cuando se refiere a las conclusiones de Evreinov: la teatralidad está, primero que todo, ligada al cuerpo del actor (FERAL, 2003). Aparece primero en su experiencia física para después pasar a una experiencia intelectual.

El actor es el productor y portador de la teatralidad. Él la codifica, la inscribe sobre la escena en signos, en estructuras simbólicas trabajadas por sus pulsiones y sus deseos en tanto sujeto, sujeto en proceso, explorando su interior, su doble, su otro, a fin de hacerlo hablar.

Si bien el poemario podría resultar complejo, sobre todo para quienes no han estado cerca de vivir una homosexualidad en el peligroso campo de la marginalidad, la escritura de éste dio luz a movimientos reconocibles desde la sensibilidad que el espectador lograba reconocer bajo el aspecto de una combinación de signos que proporcionaban las acciones.

De esta manera, gracias a la mimesis de movimientos de un Brian que los actores, actrices y espectadores nunca conocieron, se le otorga al personaje una serie de interpretaciones que enriquecían las actuaciones (unas más que otras). Tal como señala Robert Abirached en su libro *La crisis del personaje en el teatro moderno*:

Someted al personaje a la realidad introduciéndolo en el siglo e individualizándolo desde antes de su entrada en escena; concebido como homólogo del espectador, sustituyendo su máscara por un rostro y dotándole de un cuerpo, de un vestido, de un paso, de una entonación anteriores a toda actuación: transformaréis entonces las modalidades de la encarnación y la actitud del actor.

(ABIRACHED, 1994)

En torno a la relación actores-espectadores, la medialidad, que surge en este espacio y tiempo determinado, no requirió de un espectador

comprometido, por más que la cuarta pared se rompiera en diversos momentos con apelaciones directas, incluso con actuaciones bajo el escenario y muy cerca de los espectadores. Todo el tiempo fuimos parte de una masa de espectadores distanciados, pero en los cuales, sin embargo, se generaban percepciones y reacciones físicas a través de la poíesis de los actores, como los golpes de los neo nazis al cuerpo del actor Juan Valdez, o los disparos entre ellos, sensaciones que los espectadores, en determinados momentos, podían sentir en el cuerpo. Aquello hacía que nuestra participación distanciada rosara los límites, continuamente, con un tipo de participación comprometida.

Este tipo de actividades y procesos dinámicos generados en el convivio para mantener la participación de los espectadores generaban una relación permanente entre espectadores y espectáculo. La orgía de los amantes enrabiados, el frenesí de la manada de cuerpos desnudos y enmascarados vueltos locos, las coreografías y las golpizas hacían que la relación estética se produjera desde una experiencia corpóreo-mental. Uno de los momentos en que, como espectadores, sentimos la dimensión espacial del ambiente comunitario con mayor fuerza como una atmósfera generada por la experiencia corporal compartida (FISCHER-LICHTE & ROSELT, La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de la ciencia teatral, 2009) fue en la golpiza que el actor Juan Valdez representa sin terceros reales. El baile solitario, la música a un volumen alto e intenso, la oscuridad de la atmósfera, el humo que llegaba a las butacas y se devoraba al actor y que dio paso a la mimesis de una golpiza simultánea nos sumergió, queriendo o no, en el terreno de la violencia. Nos adentró a una estructura a-lógica que dependía más de las relaciones sensoriales que de las intelectuales. La información de este ambiente agresivo se proporcionó tan solo por los movimientos del actor, la música envolvente y la iluminación oscura. Los movimientos de baile y la posterior golpiza, en una secuencia repetitiva, constante y direccionada, generó esquemas visuales rítmicos

que estructuraron lo a-lógico. Esto, según *El nuevo teatro* de Kirby, es el uso de métodos de azar que estructuran lo a-lógico. Esta dirección de elementos por medio del manejo ambiental, hace énfasis en aspectos principales para que los espectadores experimentemos radicalmente ciertos materiales.

En términos del sentido de estas materialidades, aquello que podríamos denominar como la *semiotividad* de la obra, podríamos decir que es bastante rica y compleja. Solo por nombrar un momento paradigmático, quizá la escena en la que más signos vemos de forma simultánea, podemos recordar aquel momento en que dos parejas que representan a Brian y a Diego en diferentes niveles, interactúan amorosa y sexualmente. La del nivel inferior está en el baño de la discoteque Blondie, por ende, lejos de la masa. La del nivel superior, entre las vigas que forman cuadriláteros, los vemos en una situación más pasional e íntima: cuerpos desnudos entregándose sin tregua en lo que podemos entender es una habitación u otro espacio cerrado, íntimo, protegido de lo público. En paralelo, desde las butacas más próximas a la salida del teatro, la mujer misteriosa que representa a Shakira canta *Para amarte*, una letra dirigida a quien enseñó amar. Además, en el mismo micrófono por donde habló el primer Diego, escuchamos a otro decir los versos, los relatos que indican de los encuentros a escondidas, del miedo al resto, de las miradas inquisitivas y asesinas, del nerviosismo del primer amor sincero. Todos estos elementos simultáneos nos hablan de lo mismo, generando así una composición que cobra sentido, a pesar de lo poco armoniosa por la sobrecarga de estos en escena. Otra escena potente y cargada de semiotividad es la cueca de los neo nazis. La chica de carácter rudo y que más tarde vemos destacarse dentro de la multitud de estas agrupaciones, aparece desde el fondo, sola, con una fotografía de un detenido desaparecido pegada al pecho y alzando un pañuelo señalándonos que bailará la cueca. Con movimientos frágiles, al son de una cueca cantada melancólicamente por otras neonazis nos enfoca la mirada

a sus pasos marcados, a lo que a primeras podemos entender como una contradicción de elementos puestos en escena, en este cuerpo de mujer. De un momento a otro, llega el nazi más corpulento, el mismo que dirigió la golpiza al Brian de al principio. Lo primero que hace es quitarle la fotografía del pecho a la chica, a la que esta responde pisoteándola. Ambos pasan a disfrutar del baile nacional. En esta simple acción, vemos el patriotismo exacerbado, la validación implícita de la violencia, el amor a la tradición más violenta sedimentada de la marginalidad social, ideologías que prevalecen por la fuerza del cuerpo y que carecen de lo intelectual, tal vez por sistemas educativos bajos. El mensaje es claro, aquí el culpable es el mismo Estado.

Es en estos ejemplos, y así en todas las escenas, donde vemos la armonía de elementos que conviven para que como espectadores seamos capaces de comprender la puesta en escena. Este montaje poético, como ya dijimos antes, resulta complejo por la cantidad de factores que interrumpen la armonía de su puesta en escena. Es aquí donde el elemento de semioticidad cobra un sentido más performativo al reducir su nivel. De esta manera, según Fischer-Lichte y Roselt, abre al espectador diferentes campos semánticos, una pluralización de la oferta significativa donde podemos evocar desde recuerdos particulares a ideas desarrolladas que tal vez no tenga concordancia con lo que las y los artistas escénicos querían transmitir. La forma de escenas fragmentadas, el desarrollo de estas, el tiempo álgido, la intensidad de los movimientos, el timbre de la voz en los cantos del coro y/o las intenciones implícitas de las acciones, hacen que la semioticidad se concentre en estas particularidades y redirija nuestras percepciones.

Brian, el nombre de mi país en llamas fue una propuesta arriesgada desde el solo hecho de poner en escena una selección de partes de un poemario, un manifiesto de una pareja específica, pero que vivió lo mismo que muchos, que corrió el mismo riesgo de Zamudio o del ya olvidado Dylan. El manifiesto por ver a un Chile arder hasta dejarlo en

cenizas. Deseo que nace de las entrañas, de la rabia por el castigo permanente que esta patria da al que es pobre, moreno, divergente. De esta patria sepultada por la herencia sin fin de una dictadura infeliz. Una rabia que sigue cobrando sentido tras una seguidilla de gobiernos que encubren a asesinos, tiñen de sangre la Araucanía, reprimen a un pueblo que grita por sus derechos y que apunta, sin temor, a quienes *matan sin razón*.

BIBLIOGRAFÍA

FERAL, J. (2003). *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Generación.

ABIRACHED, R. (1994). *La crisis del personaje moderno*. Madrid: Ediciones ADE.

FISCHER-LICHTE, E., & ROSELT, J. (2009). *La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de la ciencia teatral*.

FISCHER-LICHTE, E. (2013). *Estética de lo performativo*. (D. González Martín, & D. Martínez Perucha, Trads.) Madrid: Abada.

ROJAS, S. (2012). *El arte agotado. Magnitudes y representaciones de lo contemporáneo*. Santiago: Sangría.

LEHMANN, H.-T. (2016). *El teatro posdramático*. Murcia: CEDEAC.

SZONDI, P. (1994). *Teoría del drama moderno (1880-1950): Tentativa sobre lo trágico*. (J. Orduña, Trad.) Barcelona: Destino.

FOUCAULT, M. (1984). Los espacios otros.

RAMÍREZ, D. (2015). *Brian, el nombre de mi país en llamas*. Santiago: Ceibo Ediciones.

BAUMGARTEN, A. (s.f.). Curso sobre la Estética. (G. Castillo, Trad.) Sin editar.

CORNAGO, Ó. (2005). ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad. *Telón de Fondo*.

Análisis del montaje “Brian, el nombre de mi país en llamas”

CUERPO Y METÁFORA

Laura Pfennings²

Estudiante de Tercer año de la Licenciatura en Artes con mención en Actuación Teatral

Al hablar de *Brian, el nombre de mi país en llamas* hablamos por supuesto de un problema estético que debe conciliar el habla poética, generalmente distanciada de la realidad terrenal, y una realidad absoluta, cruda y cercana, entonces nos estamos refiriendo a un hacer que, desde mi punto de vista, se soluciona en la puesta en escena a través de la metáfora; metáfora que se inserta más orgánicamente en los cuerpos que en la declamación de los actores a lo largo de la obra. De hecho podríamos hablar de dos obras que corren por carriles distintos, pero paralelos; la obra de las imágenes producidas por los cuerpos que no enuncian verbalmente y la de las enunciaciones verbales y declamaciones; pues sucede, de hecho, un divorcio casi total entre lo que se dice y lo que los cuerpos hacen, lo que parece suponer una inconsciencia personal de lo que los cuerpos son capaces de transmitir, de cuál es la narratividad contenida en la imagen de sus corporalidades.

² Ensayo realizado en el marco del curso Estética II (prof. Camilo Rossel) de la Licenciatura en Actuación Teatral durante el año lectivo 2018.

Parece ser que como generación padecemos cultura, y somos incapaces, como actores y actrices, de develarla, de generar autoconsciencia; la obra pone en relevancia la marginalidad de jóvenes como nosotros, la marginalidad de la homosexualidad, de las discoteques “contraculturales”, de la mala educación, de no saber amar... esas pequeñas y más invisibles características, que hacen a nuestra generación marginal, y de las que sólo te salvas si estas un lugar muy acotado de privilegio económico y educacional; y resulta curioso que toda esta marginalidad, todo este padecer sea expuesto con la distancia de “como si le estuviese pasando a otro”, no a mí, no a mi amigo o amiga, no a mi compañero o compañera, si no a otro u otra, muy lejano, que no conozco ni puedo, siquiera, aproximarme a conocer.

Justamente esto se puede relacionar muy claramente con lo planteado por Sergio Rojas en su texto *El arte agotado* respecto del paradigma individualista en el que nos encontramos, en el que se debaten las ideas de libertad y comunidad como conceptos que se oponen, irreconciliables, pues la conquista de nuestra libertad ha implicado una renuncia a la capacidad de empatizar al evadir constantemente la unificación, el dogma. Nos hemos vuelto hacia una homogeneización de individualidades, que actúan en disonancia a un colectivo y, sin embargo, como una masa desordenada, incomunicada.

El 22 de Julio unas impactantes fotografías daban la vuelta al mundo: en la playa napolitana de Torregaveta, los bañistas toman el sol mientras observan indiferentes los cadáveres de dos niñas gitanas (...). Vemos en las imágenes que los turistas disfrutaban un día de playa a sólo unos cuantos metros de esos dos cadáveres; sin embargo, en un sentido no físico, se encuentran a una distancia infinita de estos. ¿Cómo es que para esos turistas estos cuerpos -o la humanidad estos cuerpos- habían desaparecido? Acaso se encontraban a la misma distancia desde la que los contemplaron quienes vieron las fotos en sus hogares o en el periódico de la mañana mientras desayunaban; escala mediática de percepción que nos transforma en espectadores de tiempo completo. (ROJAS, 2012)

Este cuadro descrito por Rojas narra muy bien esa distancia con la que se habitan los conflictos planteados y que se ve desde cosas sumamente estructurales de la actuación, como la ausencia casi total de diálogo en las escenas dobles de texto, en las cuales las palabras poéticas de amor parece que se dicen al aire y no al ser humano que se tiene al frente, o bien la declamación de los textos monológicos frente al micrófono, en las cuales no se logra comprender bien casi ninguna idea, pues toda palabra dicha quedaba en lo etéreo, en las ideas y nada parecía ser real. Probablemente declamar un *Hamlet* tendría más concreción, si a lo formativo nos referimos.

Lo cierto es que el efecto perceptual que todo esto provoca para el espectador, es lo contrario al que supongo pretendía la obra: vuelve irreal el problema de la marginalidad y la violencia.

Si todos los textos son dichos con liviandad, parece ser que lo que se dice corresponde a la fantasía.

Esta idea se contrapone con las imágenes producidas por los cuerpos pues, aunque no se hayan enterado, estos cuerpos tienen biografía y se pone de manifiesto cuando componen liberándose de la enunciación, cuando casi desaparece esa inmensa máscara de personaje, o de actor con la que se dicen los textos. Cuando los cuerpos se vuelcan hacia un hacer, entonces aparece la historia, aparece la importancia del presente sucediendo en la escena, como espectadora puedo empatizar, puedo ver una existencia que se transparenta frente a mí, que me cuenta algo, algo que es coherente con la temática planteada por el texto, por la obra, pues puedo ver que la temática atraviesa los cuerpos.

Considero que lo relevante del teatro está en experiencias como estas, incluso en un paradigma posdramático como el que refiere Lehmann (LEHMANN, 2016), me parece que en una obra fragmentada también debe aparecer la posibilidad de contar una historia, en este caso la historia de esos cuerpos desnudos bailando, de esos cuerpos cantando en masa, de ese cuerpo que baila y es golpeado en la bruma,

la posibilidad de contar una historia trasciende al formato narrativo y es lo que se vuelve fundamental como experiencia de reivindicación de compartir un espacio, un lugar, una experiencia, de hablar y ser escuchado y escuchada sinceramente.

Esto se vuelve un desafío profundo para estos tiempos individualistas, para el exceso de información al que nos vemos expuestos, pues es coherente que tanto actores y actrices como espectadores tomemos distancia, nos cueste vincularnos, ya que estas condicionantes están en el paradigma al que pertenecemos. Pero *Brian, el nombre de mi país en llamas*, propone encontrarnos, contar una historia de amor, decir que estamos aquí y que nos suceden cosas, que sufrimos, que amamos, que sentimos rabia y que todo eso aparece en el momento en que amamos a un otro. Nos damos cuenta de quienes somos en el momento en que nos relacionamos.

Insisto, todo está contenido en los cuerpos, y entonces el problema está en cómo nos hacemos conscientes de la narratividad de nuestras corporalidades y las hacemos coherentes con el plano de las ideas, como esa declamación poética puede ser encarnada, porque es real.

BIBLIOGRAFÍA

CORNAGO, O. (2005). "Qué es la teatralidad. Paradigmas estéticos de la modernidad". Revista *Telón de Fondo*, N°1, Agosto 2005. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

LEHMANN, H.T. (2016). *El teatro posdramático*. Murcia: CEDEAC.

ROJAS, S. (2012). *El arte agotado. Magnitudes y representaciones de lo contemporáneo*. Santiago: Sangría.

Análisis del montaje “Brian, el nombre de mi país en llamas”

UN BRIAN EN CUATRO MOMENTOS DE ANÁLISIS

Catalina Rozas López³

Estudiante de Primer año de la Licenciatura en Artes con mención en Actuación Teatral

La obra *Brian, el nombre de mi país en llamas* es una adaptación del poemario del poeta nacional Diego Ramírez que lleva el mismo nombre, llevada a cabo por estudiantes de cuarto año de las carreras de actuación y diseño teatral de la Universidad de Chile y dirigida por Jesús Urqueta. Esta obra cuenta la historia de la relación amorosa de una pareja homosexual (Diego y Brian), y la montaña rusa vivida por ambos desde el comienzo hasta el final de dicha relación, tratando a la vez otras temáticas que reflejan la complejidad de vivir en nuestro propio país y de verse violentado al mismo tiempo por la patria. Este texto tiene como objetivo analizar dicha obra de acuerdo a los marcos metodológicos y teóricos propuestos por Erika Fischer-Lichte y Jens Roselt en su texto “La atracción del instante” (FISCHER-LICHTE & ROSELT, *La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de la ciencia teatral*, 2009)

3 Ensayo realizado en el marco del seminario de Teoría Teatral (prof. Mauricio Barriá & prof. Camilo Rossel) de la Licenciatura en Actuación Teatral durante el año lectivo 2018.

Como es sabido el término puesta en escena es un concepto proveniente del ámbito de las artes escénicas y se utiliza en el teatro para hacer referencia a cómo el director compone para cada escena el escenario y ubica a los actores en este, convirtiéndose dicha organización en una construcción programada, siendo fundamental para el teatro el sentido otorgado a dicha construcción. Para ello es que Fischer-Lichte y Roselt nos proponen 4 nociones que nos permitirían organizar el análisis de aquella construcción: *materialidad, medialidad, esteticidad y semioticidad*.

Partiendo desde la noción de materialidad, esta es comprendida por los autores como “La específica materialidad de la puesta en escena, su *espacialidad, corporalidad y sonoridad* (...) se crea mucho más a través del juego en conjunto de actores que se mueven, hablan y cantan en un espacio” (p. 117) esto se puede ver expuesto en la obra *Brian, el nombre de mi país en llamas*, donde el espacio se instala como un teatro a la italiana, que se define por su uso, que condiciona y contiene aquello que ocurre, y que se utiliza de distintas formas, otorgando una mayor variedad a la puesta en escena. En primer lugar, la escenografía está constituida por una especie de caja que tiene la capacidad de ser transportada y transformada en múltiples espacios, siendo movilizada por distintas partes del escenario, también hay en el fondo del escenario una estructura de fierros que permiten que se realicen escenas en la parte de arriba del escenario y es aquella estructura donde se esconde la caja. Tiene una cortina transparente que permite la separación del escenario en dos espacios y cuando esta sube genera un espacio y cuando baja otro espacio distinto. En el caso de lo nombrado anteriormente, la estructura de fierros está ubicado en la parte de atrás de aquella cortina. En relación a las luces utilizadas en esta obra, están focalizados dependiendo de cada escena priorizando la utilización fragmentada del espacio escénico. Por último se utiliza dentro de una misma escena, la multiplicidad de focos, donde ocurren muchas cosas dentro de esta, como lo fue en el

caso de la escena del baño en la disco, la cual ocurre en la caja, abajo y una escena en la estructura arriba, mientras desde el público sale el personaje de Shakira y desde el lado derecho habla el personaje de Diego, ocupándose el escenario en su totalidad, pero en diferentes acciones encuadradas cada una como un fragmento.

La otra noción interesante para analizar la obra correspondería a la *corporalidad*, relacionada a los personajes que conforman la obra, a su presencia corporal, al ritmo del cuerpo, condición física, entre otras cosas. Para trabajar esta noción aplicada a la obra es necesario explicar cómo está dividido el elenco; por una parte el personaje de Brian está conformado por diez actores/actrices y el personaje de Diego por ocho actores/actrices (siendo representado tanto por cuerpos femeninos como masculinos), también existen personajes individuales como el de Shakira, “Los Nazis” y el de “Careputa”. Por una parte podemos ver al personaje de Brian con un vestuario conformado por jeans, con una polera que tiene tonos rojos o son en su totalidad de ese color y con zapatillas de este mismo color. En el cuerpo de los actores que interpretan a Brian, se puede observar una postura corporal encorvada y cuerpos pequeños y flacos y que suelen jugar con un leve vaivén corporal, distintos del personaje de Diego, el cual, se viste de Negro completo, a excepción de la utilización del color blanco en su polera. Ocupa también maquillaje color negro en los ojos y un peinado liso hacia al lado. Aquí se ven cuerpos plantados en el escenario, sueltos en el sentido de la dominación que tienen sobre sus extremidades, y cuando hablan por el micrófono se puede escuchar en el tono de su voz, dureza y un cuerpo rígido en algunas ocasiones. En cuanto a los personajes denominados “Los Nazi”, podemos ver que se diferencian del resto de los personajes tanto por sus vestimentas extravagantes y vinculadas al imaginario punk como por sus corporalidades con movimientos rápidos y staccatos. En la escena en que todos los actores salen desnudos, también salen con máscaras y se ven cuerpos esculpidos y depilados. Respecto a la sonoridad y mezclado con la corpo-

alidad se puede ver en el personaje de Shakira que cuando habla lo hace siempre lento, a través de un micrófono portátil y con un efecto que genera un leve eco. Por otra parte se mueve con movimientos suaves y curvos y tiene acento colombiano, se viste como una tigresa y siempre usa una máscara. Generalmente cuando los personajes no están hablando hay música de fondo, y suele utilizarse el efecto de eco en ciertas ocasiones cuando los Diegos están hablando en una esquina del escenario en el micrófono fijo instalado para tal efecto. En el ámbito sonoro la utilización de la música juega con el lugar de proveniencia ya sea haciendo sonar la música desde atrás de los espectadores o desde dentro del espacio escénico.

Otra noción desde la cual es posible analizar la puesta en escena es el de *medialidad* la cual, de acuerdo a Fischer-Lichte y Roselt, puede ser definida como “punto central de la relación entre actores y espectadores (...) para que una puesta en escena tenga sentido deben juntarse actores y espectadores en un determinado lapso de tiempo y en un determinado lugar y realizar allí algo en conjunto” (p. 118) Este contrato social se ve establecido en la obra de diversas maneras, como por ejemplo a través de la escenografía, en donde es convención que cada vez que se mueve algo en el escenario, conlleva un cambio de espacio hacia otro lugar, convención que es implícita de una cultura que ha asistido al teatro y que asume dichos códigos y convenciones ; la utilización de micrófonos en el teatro no es común, también ahí se hace la convención con aquel que observa, los actores rompen con la cuarta pared, cuando los personajes pasan por el medio del público o interactúan desde el lado del público, por ejemplo cuando “Brian capucha” baja del escenario y le habla directamente al espectador, aquí uno no hace nada porque la convención es implícita, uno sabe que es una representación no demandante de una acción. También el contrato se ve recalcado en la repetición de personajes que hacen de Brian y Diego, a pesar de que nadie al comienzo dijo que esto sería así, se concluye que estos personajes son la misma persona interpretada por actores diferentes.

Desprendido de los dos puntos anteriores (*materialidad y medialidad*) surge la noción de *esteticidad*, la cual es trabajada por los autores ya mencionados desde la división entre puesta en escena y escenificación, entendiendo la primera (puesta en escena) como el proceso dramático a través del cual se organizan una serie de acciones con el objetivo de generar un efecto en aquellos que observan (efecto dramático) y la segunda (escenificación) como el proceso performático, aquel suceso concreto que se está percibiendo en aquel tiempo y espacio específico. Durante la obra ocurren una serie de sucesos que producen un afecto y un efecto en el que está observando, que podríamos entender desde el punto de vista de lo dramático, como por ejemplo en la escena en la que “Los Nazis” golpean a Brian y luego, con un cuchillo, le hacen una svástica en la costilla, o en general todas las escenas donde se ocupa la violencia, la sexualidad o se increpa directamente al público podemos entender que se trata de acciones orientadas a provocar determinados efectos más o menos calculados en los espectadores que los hagan sentir empatía o aversión por algunos personajes o reflexionar sobre su propia condición de habitantes de este “país en llamas” En este sentido, dentro de la dramaturgia se puede ver desarrollado el concepto de tiempo el cual, de acuerdo a la definición de Szondi podría ser entendido como un permanente presente; “su tiempo [el del drama], siempre será el presente. Ello no supone en modo alguno estatismo (...) el presente transcurre convirtiéndose en pasado y dejando de ser presente en la medida en que es pasado”(p. 21) (SZONDI, 1994) la cita indicaría lo que sucede con la utilización del tiempo en la obra, la cual consiste en recordar la historia de Brian relatada por Diego, a la cual vamos accediendo desde un presente que no está definido de manera clara tanto al pasado próximo, como al pasado lejano, lo que genera cierta confusión respecto de la cronología que sigue la historia, pero que, a la vez, constituye la narración misma del montaje pues a pesar de que existan alteraciones en la narración, hay una narración, pues cada escena es sumatoria a la siguiente y así sucesivamente formando la obra entera.

Para que la *puesta en escena* se concrete, es necesaria la *escenificación*, la cual, tal como ya decía más arriba, corresponde a la *performance*, un suceso concreto que se está percibiendo, que si bien está planeada, cada vez es de una manera diferente. Esto consiste en una reunión entre un emisor y un receptor, los cuales conviven simultáneamente en un mismo espacio sin una intervención de la tecnología propia de este tiempo.

Ciencia— cuyo objeto serían esos espacios diferentes, esos otros lugares, esas impugnaciones míticas y reales del espacio en el que vivimos (...) Heterotopías (...) espacios absolutamente otros (...) heterotopía tiene como regla yuxtaponer en un lugar real varios espacios que normalmente serían, o deberían ser incompatibles. El teatro es una heterotopía. (FOUCAULT, 1984)

Esto se explica, con la multiplicidad de espacios en que se ve envuelta la obra, y también a lo expuesto más arriba en relación a la utilización del tiempo, generando diversas temporalidades, sobre las cuales finalmente el director Jesús Urqueta toma decisiones respecto de la dirección de la puesta en escena, tales como la utilización de multiplicidad de focos. Pero estas decisiones de dirección hay que tomarlas con cuidado, debido a la sobreestimulación que se puede generar en el espectador, pudiendo afectar la dramaturgia, ya sea, para bien o para mal.

Para finalizar, Fischer-Lichte y Roselt proponen una última noción de análisis que es la de *semiotividad* la cual definen como campos de significado, que atribuye el mismo espectador, por su sensorialidad.

Dentro de este marco de *semiotividad* resulta interesante ingresar a través de la escena, donde hay cuerpos desnudos enmascarados ya que dicha escena hace que surjan preguntas, tales como ¿Qué significan las máscaras? ¿Es esto un símbolo colectivo? ¿Por qué no se hacen cargo del mensaje que quieren transmitir, sin sus máscaras? Se podría pensar que la intención no es generar una individualidad, sino más

bien una generalización respecto al cuerpo y lo que significa para la escena misma de Brian besándose apasionadamente con “Careputa”. Por otro lado dentro de la obra, como se dijo con anterioridad, al existir una multiplicidad de Brians y Diegos, se genera un extrañamiento respecto de la individualidad del personaje pero que, sin embargo, permite leer rasgos significativos ya sean corporales o gestuales que atraviesan a todos los actores que encarnan uno y otro personaje. Por ejemplo Brian el cual siempre es interpretado desde la fragilidad, la inseguridad y lo pequeño, diferenciándose de Diego que siempre se presenta desde la seguridad y el desplante escénico. Pero el hecho de que varios actores encarnen a un mismo personaje, me lleva a pensar que no se representa tan sólo a un personaje en particular, sino a un símbolo, a una historia común. El personaje de Shakira, tal como se va presentando a lo largo de la obra, creo que puede ser leído como la conciencia de Brian dentro de la historia, porque en la escena en el baño de la disco “Blondie” se hace hincapié en el gusto de Brian por esta cantante, y se señala que Brian encuentra un refugio dentro de sus canciones, que a la larga van teniendo relación con lo que ocurre en la vida de este muchacho. La corporalidad utilizada por la actriz hace pensar que ella pertenece a la imaginación de Brian, porque sus movimientos son lentos, suaves, y se mueve muy distinto a todos los demás cuerpos que están en escena. Finalmente la escena de David Fajardo, el único actor extranjero en el montaje, considero que es una de las escenas más políticas que tiene la obra, pues en esta parte, vemos a un sujeto evidentemente extranjero, cuestión evidenciada por su acento, hablando principalmente de la patria y del mes de Septiembre;

“Quiero ver a mi país en llamas
Es necesario ver a mi país en llamas
Quiero ver encendidas todas las noches de Chile
Quiero ver derretirse de rabia las calles

Hay que seguir incendiando a mi país entero
Ahí están
Ellos son
Los que matan sin razón” (RAMÍREZ, 2015)

Durante esta misma escena , los personajes apuntan directamente a la Moneda, que está ubicada al costado del teatro Nacional, haciéndose cargo, a mi juicio, del contexto político en el que estamos como país. También es potente el mensaje entregado con respecto al horror a la patria que presenta un extranjero, tema de alta relevancia durante este periodo a raíz de la inmigración. También surge una reflexión entorno a la existencia de las patrias, llevándome al cuestionamiento de, ¿Por qué existen las patrias?, ¿Cuál es el sentido de refugiarse bajo lo que es una patria? “Brian: ¿cuál es la diferencia entre la palabra patria y la palabra traición?” (RAMÍREZ, 2015) He aquí la máxima expresión de duda, respecto a considerar la patria como un refugio seguro.

Concluyendo, Fischer-Lichte y Roselt proponen una serie de conceptos para explicar una metodología de análisis de una puesta en escena, donde rescata que esta se constituye recién en el instante de llevarse a cabo. Es interesante cómo se ponen en práctica los conceptos propuestos por los autores en la obra elegida y cómo se pueden observar intenciones, ciertas corporalidades, entre otras cosas. A modo personal, considero que la obra entrega un mensaje claro, pero suele suceder que los textos en verso, perdían peso, debido a que los mismos actores no tenían claro aquello que querían decir, a pesar de eso el riesgo tomado deja huella en quien lo ve.

BIBLIOGRAFÍA

FISCHER-LICHTE, E., & ROSELT, J. (2009). La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de la ciencia teatral. *Apuntes de Teatro*, 115-125.

FOUCAULT, M. (1984). Los espacios otros.

RAMÍREZ, D. (2015). *Brian, el nombre de mi país en Illamas*. Santiago: Ceibo Ediciones.

ROJAS, S. (2012). *El arte agotado. Magnitudes y representaciones de lo contemporáneo*. Santiago: Sangría.

SZONDI, P. (1994). *Teoría del drama moderno (1880-1950): Tentativa sobre lo trágico*. (J. Orduña, Trad.) Barcelona: Destino.

Análisis puesta en escena “Brian,
el nombre de mi país en llamas”

LA RESISTENCIA A RESISTIRSE

Lucas Sáez Collins⁴

Estudiante de Tercer año de la Licenciatura
en Artes con mención en Actuación Teatral

¿En qué recae el valor de la teatralidad? ¿Cómo se hace posible delimitar y explicar el concepto en el contexto artístico del siglo XXI? ¿Es trascendental teorizar sobre “teatralidad” en un contexto en el cual la idea de “lo performativo” ha desplazado al teatro a un segundo plano, en aras de realzar lo que se hace llamar “prácticas escénicas”? ¿O es sólo, nuevamente, la necesidad sintomática de re-nombrar, re-presentar? Es decir, no sólo volver a presentar aquello como un “algo diferente” de lo anterior o de aquello otro más antiguo, sino como la materialización de nuestro mismo ser posmoderno obsesionado con lo nuevo, con lo nuevamente vacío, olvidando su historicidad y convirtiéndola en espectáculo. Si a continuación caigo en desvaríos, será solamente por la dificultad de analizar mi tiempo, porque me encuentro en él, y no lo veo con distancia. He ahí el problema de analizar(nos) desde las propias prácticas, sobre todo desde unas prácticas que temen representar la consolidación de un sistema. Al fin y al cabo, todos queremos tensionar la escena... hasta que llegan

4 Ensayo realizado en el marco del curso Estética II (prof. Camilo Rossel) de la Licenciatura en Actuación Teatral durante el año lectivo 2018

las cuentas a fin de mes. En este breve ensayo me propongo analizar, desde mi perspectiva local y epocal, *Brian, el nombre de mi país en llamas*, montaje realizado por los cuartos años de las carreras de Actuación y Diseño teatral del Departamento de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile en el marco de los talleres de montaje de finalización de ciclo. Obra basada en el libro de poesía homónimo escrito por el autor chileno Diego Ramírez.

Comenzaré con la tesis bajo la cual el elenco y su director, Jesús Urqueta, trabajaron dicho montaje:

Ocupamos la historia del texto *Brian*, el nombre de mi país en llamas entendido desde la perspectiva de un cuerpo marginado para cuestionarnos cómo la identidad histórica de Chile determina nuestras relaciones intra e interpersonales. En esta relación de conflicto, nuestros cuerpos se transforman en el contenedor de la rabia y el conductor de la resistencia.

La rabia como resistencia a la patria en nuestros cuerpos.

Utilizamos nuestros cuerpos como forma de resistir desde la rabia, para enfrentarnos al yugo de la moral impuesto por la patria.⁵

Me interesará, en este texto, pensar el modo en que esta premisa de trabajo se materializa en la obra ya mencionada y cómo nos permite pensar las nociones de Estética, Arte y Teatralidad

Pese al año en que Baumgarten desarrolla el concepto de Estética, tal como puede apreciarse en su pequeña conferencia *Curso Sobre la Estética*, no hay mucha diferencia conceptual con nuestra época. Puedo ejemplificarlo con la siguiente afirmación que el autor señala respecto a la física de Descartes: “Su física es más bella desde un punto de vista estético que desde un punto de vista filosófico” (BAUMGARTEN), y lo mismo podría decir yo acerca del Montaje de Urqueta, más

5 Programa de la obra

de dos siglos después. A continuación, mi fundamento:

Me parece que el dispositivo escénico que contiene a la obra y que la sostiene como discurso estético, es decir, como una experiencia sensible generadora de conocimiento, hace que la obra se quede en una pieza que problematiza sobre la forma, y por lo tanto sobre el “cómo” (en tanto articulador de significado simbólico), pero que, sin embargo, olvida el “para qué” de lo dicho y desde “qué” lugar se enuncia lo que se enuncia. En otras palabras, cuando los narradores de la obra se paran frente al micrófono a enunciar los versos de Diego Ramírez, ¿Desde qué cuerpo se dice aquello que se dice? ¿Desde un cuerpo actor que enuncia por enunciar, por lo importante de pararse a decir lo que hay que decir, por lo solemne e importante que se torna teatralizar un poema chileno que habla de mi país en llamas? O, por el contrario, ¿Por la necesidad de que lo dicho sea dicho, sea escuchado, sea puesto en otros cuerpos para otros cuerpos hoy?

Mi hipótesis es la siguiente: En el ansia de denunciar la identidad histórica de Chile, por medio de cuerpos portadores de una rabia casi ontológica, la obra se encierra sobre sí misma, y esa rabia queda relegada al grito por el grito, al arte por el arte y a la necesidad de que el público no se despiste ni se aburra ante tanto verso vacío... y entonces cantemos a Shakira... Y en ese proceso la obra se vuelve un perfecto ejemplo de individualidades incapaces de formar comunidad, y que, como buenas hijas de esta época, solo pueden intentar dilucidar la comunidad desde aquellas identidades parciales: vistiéndose de *punky* neonazi, o exponiendo la libido juvenil de un grupo cualquiera en la discoteque Blondie, o intentando meter a Catrillanca en todo esto para volverse contingente: Todo esto no hace más que evidenciar la condición posmoderna de desorientación de estas individualidades. Como expone Sergio Rojas en su libro *El Arte Agotado*:

Ahora, en medio de estos procesos económicos, políticos y militares de magnitud inédita, el individuo padece una forma de extrañamiento en que *ya no sabe en qué pensar*, pues sus referentes de

orientación heredados caen en desuso. Se trata de la desaparición de la tierra como instancia de arraigo existencial, la trituración de un mundo que tiene lugar cuando toda escala humana de sentido comienza a ser traducida en valores de producción y circulación. (ROJAS, 2012)

Por esto mismo, el único momento que me pareció conmovedor en toda la obra es cuando el personaje interpretado por Juan Valdés recibe los puñetazos del viento y se ve sinceramente expuesto a la soledad de la escena, a la soledad de su individualidad.

Y volvemos nuevamente la pregunta, ¿En que recae el valor de la teatralidad? ¿En que recae el valor teatral que presenta la obra “*Brian(...)*”? Oscar Cornago en su texto *¿Qué es la teatralidad?* señala algo que nos podría llevar a pensar una respuesta a esta pregunta: “Ya no es el mundo visto como una escena representada, sino como un mecanismo que produce representaciones y en el que lo fundamental no es tanto el resultado de esas representaciones, sino el mecanismo en sí mismo” (CORNAGO, 2005). Sin embargo, ¿Qué pasa cuando el mecanismo sólo se vuelve un acto de virtuosismo vaciado de significados? ¿A qué rol se ve desplazado el teatro si, como espectadores, nos vemos convocados a asistir a la percepción de las peripecias de los actores, quienes al no saber qué decir, bailan y cantan? Y con esta aseveración me permito, homologar este panorama a casi todos los egresos de las carreras de teatro de las universidades santiaguinas que vi este año. Si el valor de la teatralidad es generar aquella tensión en el que el espectador se ve envuelto en la sospecha de poder vislumbrar aquello que se alza como el artificio, pero que desmantela aquella profundidad oculta en el juego de representar. ¿Por qué lejos de entrar en tensión y sospecha sólo veo a actores confundidos, mostrando que saben moverse bien, que saben articular un texto de manera comprensible, que saben cantar y llegar a los tonos de Shakira, que saben moverse sin tensiones en el cuerpo, pero que, sin

embargo, se ven confundidos y sin un propósito para pararse ahí y ser escuchados? Qué terrible sería si el valor de la teatralidad se viera relegado por nuestra posmodernidad a un acto autoreflexivo del puro dispositivo escénico y sus prácticas, pero vaciado de discurso político; mecanismos teatrales develando su vacío.

Todo es exceso de materialidad en *Brian*, incluso la cantidad no menor de actores en escena, la gran escenografía, los múltiples vestuarios, los muchos textos, las muchas escenas fragmentadas a lo largo de la hora y media. Citando una vez más a Cornago: “Ese exceso de materialidad que juega a seducirnos con sus ropajes siempre excesivos nos arroja sobre un vacío que sólo se presenta como ausencia” (CORNAGO, 2005).

¿Cuál es el valor del arte en todo esto? Sergio Rojas en el mismo libro citado más arriba pone de manifiesto nuestro actual paradigma como creadores del siglo XXI, chilenos, hijos del neoliberalismo y la colonia, hijos de Ronald Reagan y Cristóbal Colón. ¿Desde qué lugar podemos pararnos en escena cuando ya no existen las certezas vanguardistas, cuando le ha caído una bomba al mundo y también a la moneda? Y es que haciendo teatro nos convencimos de que éramos la resistencia, que el teatro es comunitario. ¿Pero si esa comunidad son sólo entes individuales cruzados y reunidos por un mismo sueño? Quizás el hecho de analizar en estas páginas una función que se entiende como un “egreso”, es decir, a personas que se ven convocadas en este espacio tiempo sólo por el hecho de cursar una misma carrera, de ser parte de una misma generación, de pertenecer a un curso que deja de serlo cuando se representa la última función en el Teatro Antonio Varas. Actores y actrices reunidos para sacar la carrera mas no (y sólo el tiempo lo dirá) por la necesidad de hacer un tipo de teatro, desarrollar una estética particular, generar un lenguaje y provocar un estímulo en un otro. Quizás el hecho de analizar un egreso da cuenta, solo a modo de síntoma, de lo que nos marca como generación, y nuestra forma de crear y hacer arte. Nuestro inherente estado “mundializado” al cual

hace alusión el mismo Rojas (y nuestra conciencia de este mismo), nos hace querer navegar contra corriente y deslegitimar ese modelo del que nos dijeron que *no había otra opción*.

Como buenos hijos de Edipo, nos plantamos a cavar nuestro destino; a mostrarnos millenials intentando no serlo, y en el intento, siéndolo más que nunca. La obra de Jesús Urqueta, Taller integrado de fin de ciclo para las carreras de actuación y diseño teatral de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, se propone corporizar la identidad nacional a través de la rabia de los cuerpos marginados, pero termina corporizando la resistencia a resistirse; la sociedad del espectáculo.

BIBLIOGRAFÍA

BAUMGARTEN, A. (s.f.). *Curso sobre la Estética*. (G. Castillo, Trad.) Sin editar.

CORNAGO, Ó. (2005). ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad. *Telón de Fondo*.

FISCHER-LICHTE, E., & ROSELT, J. (2009). La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de la ciencia teatral. *Apuntes de Teatro*, 115-125.

RAMÍREZ, D. (2015). *Brian, el nombre de mi país en llamas*. Santiago: Ceibo Ediciones.

ROJAS, S. (2012). *El arte agotado. Magnitudes y representaciones de lo contemporáneo*. Santiago: Sangría.







Identidad sexual y teoría queer en el trabajo actoral
de la obra "Brian, el nombre de mi país en llamas"

CUERPOS EN LLAMAS

Marco Espinoza Quezada

*"Si, Brian, eras una vampiro arrepentida,
te alejas, te arrinconas y levemente
una lágrima de seda por tus ojos..."*

Inmediatamente después de presenciar una función de la obra, la posibilidad de desarrollar una lectura queer y de identidad sexual sobre el ejercicio actoral de las egresadas y los egresados de Actuación Teatral, se vuelve necesaria y en proceso. Necesaria, porque casi la totalidad de las actuaciones de la obra apelan al no binarismo, des-territorializando los márgenes de la orientación sexual y la identidad de género; al mismo tiempo que los ejercicios actorales se componen sobre cuerpos marginados, lo que en un sistema global, se puede entender como minoría. La necesidad también corresponde al contexto en que esta obra se realiza: este equipo de jóvenes creadores participó del paro feminista y de disidencias que se desarrolló a nivel nacional este 2018 y ahora vienen a "poner en cuerpo" el discurso ideológico que los movilizó a las calles y al activismo. Por otra parte, y como anunciaba anteriormente, el presente análisis no pretende plantear aseveraciones taxativas, sino más bien reflexiones en proceso. Esto se debe a que los conceptos que se utilizan en este ejercicio están reconfigurándose constantemente, precisamente porque la teoría queer y la identidad sexual siguen redefiniéndose y desarrollando particularidades, en donde las diversidades y los márgenes aumentan, propiciando el desarrollo de nuevos estudios y, por ende, nuevos conceptos, contradicciones, discusiones, etc.

El origen de esta puesta en escena es el poemario *Brian, el nombre de mi país en llamas* del autor nacional Diego Ramírez. Este libro se vincula directamente con la teoría queer y la identidad sexual, tal como plantea Roberto Echavarren en el prólogo del libro “*La temática LGBT en nuestro país ha sido para Diego la clave de su poesía. Es la forma en la que se gana la vida y a la vez la instancia perfecta para visibilizar el movimiento LGBT a través de la herramienta más social y creativa, la cultura*”. En esta obra el autor narra su vinculación afectiva, sexual y pedagógica con un menor y tal como lo expresa Echavarren es “*una micropolítica contra la intolerancia de un país machista.*”

La elección de un poemario como origen de una puesta en escena, habla inmediatamente de una concepción híbrida y diversa de la creación escénica, en donde el tradicional y normado género dramático ya no es el soporte. Jesús Urqueta, director de la obra, hace una apuesta radical y transgénero, apropiándose de formas escénicas marginales y minoritarias, sintetizando en una sola creación tres géneros: el lírico, el dramático y el narrativo (este último más evidente en la puesta en escena, cuando los actores que interpretan a Diego se acercan al micrófono y comienzan un discurso cuya acción es la ideología misma). En este sentido, la obstrucción que Urqueta plantea a los actores y actrices es situarse en ese espacio liminal y diverso. Les propone salir de la norma.

Shakira y otras melodías.

Existen variados momentos musicales que propone la obra y que generan extrañeza en el público, ya sea por la ejecución propiamente musical o por los cuerpos que los sostienen. En este sentido, el personaje que interpreta Carla Tapia, que canta canciones de Shakira con un tono “femenino” en su ejecución, propone una visualidad y movimientos que parecieran ser diversos, e incluso contradictorios a esa voz. A primera vista, no se puede identificar el personaje con

un rol de género, orientación sexual o identidad de género. Tampoco su vestuario nos permite visibilizar aquello, porque la imposibilidad de reconocer su cuerpo en el canon binario, nos adscribe a un nuevo género o formato de creación de personaje/rol/actante, propiciando un híbrido que va más allá de la norma, generando una discusión y revisión más del concepto de creación de personaje en la actuación. Esto se podría condecir con nuestra lectura de la obra, ya que según Eve Kosofsky Sedgwick lo queer “implica etimológicamente un cruce de los límites sin referirse a nada en particular, lo cual deja la cuestión de sus denotaciones abierta a la controversia y la revisión” (Epistemología del armario, Barcelona, 1998).

Otra creación actoral que evidencia la presencia de lo queer en la obra, es la ejecución de Sol Lagos, cuya media máscara no sólo le permite ocultar su fisionomía femenina sino que al mismo tiempo la masculiniza. Junto con esto, su cuerpo, de manera violenta, espasmódica y vibrante propone intermedios musicales repletos de masculinidad, subvirtiendo el cuerpo que estamos viendo, desarrollando superposiciones de géneros y sexualidades en las relaciones establecidas con los otros personajes, rechazando la clasificación de los individuos en categorías universales y fijas, evidenciando que toda clasificación en este aspecto es ficticia, porque las reales motivaciones para generar categorías, responden a motivaciones políticas y al heteropatriarcado.

El extraño de la Blondie.

El personaje construido por Aldo Marambio es un excelente ejemplo de la diversidad de posibilidades que sostiene un cuerpo. Toda su construcción visual, gestual y vocal desafía completamente al binarismo y la norma. Pantalones negros ajustados, bototos con tacos, pelo largo y crespo, torso de hombre desnudo, pantis de red, parte de su osada ropa interior a la vista, una manga de un solo brazo llena de

flecos con brillos y una voz suave en un rostro masculino. Pareciera ser un tercer género, construido por la combinación de excesos y precariedades. Una propuesta de construcción de identidad de género. Una creación intermedia entre los extremos del binarismo.

Es interesante mencionar que el personaje señalado se desenvuelve por esta ficción con total propiedad. Pareciera ser una especie de anfitrión que da la bienvenida al mundo propuesto por Urqueta. Domina el espacio público nocturno, lidera coreografías y genera situaciones de intensidad escénica. Todo desde una imagen ambigua y contradictoria, cuya fuerza radica en la subversión de la norma y en la claridad discursiva “en cuerpo”.

Diversidad afectiva y sexual.

La puesta en escena muestra variados momentos de la relación entre Daniel y Brian, dando cuenta del estado en el que se encuentran y las situaciones que viven. A lo largo de la obra, un mismo rol lo ejecutan varias actrices y actores sin importar su género, lo que terminó por proponer una gran panorámica de diversas relaciones afectivas y sexuales. No sólo se presentan relaciones entre dos hombres homosexuales, como plantea la historia original, sino también habla de la homosexualidad femenina, la aparición de seres ambiguos en su apariencia, seres que no podrían ser catalogados inmediatamente como hombre o mujer, vinculándose a otros similares o muy diversos a ellos, proponiendo una interpretación de las ideas sobre el género y la sexualidad que se sustenta en que los géneros, las identidades sexuales y las orientaciones sexuales no están esencialmente inscritos en la naturaleza humana, sino que son el resultado de una construcción social.

En esta sucesión de escenas en pareja de Brianes y Diegos, aparece una relación heterosexual que justamente genera el contrapunto normado y necesario entre tanta diversidad, volviendo la escena un

espacio pluralista. Javiera Cerda y Joaquín Martínez realizan una notable apropiación actoral de una relación homosexual, como se muestra en la obra original, transformándola en una relación heterosexual, pero con un guiño de dominación patriarcal y una notable venganza del género femenino: una mordida en el pene durante una felación forzada (en la puesta en escena, consentida en el poema original). Tal como explica Ramírez en el mismo poema:

“...entonces cuando yo pienso que serás otro chico nuevo para llamar por las noches sin sentido, te inclinas, te la llevas a la boca, sin decirte la descubres y te la llevas a la boca, tienes adiestramiento con esos movimientos rítmicos, y me miras hacia arriba, me miras y ya no bailamos, solo tú bailas con tu boca y con mi cuerpecito extendido en el sobrecogimiento de tu deseo, es increíble Brian, te ves increíble, y entonces cuando cambias radicalmente la declaración es que me enamoro de verdad, cuando brusco la lengua son dientes, cuando una pequeña mordida romántica me deja herida la punta y el cariño.”

El lenguaje actoral

Todos los ejemplos desarrollados anteriormente, son solo una parte de un estilo interpretativo que trabaja gran parte del colectivo. Los actores y actrices utilizan el ejercicio de la ambigüedad del canon en sus caracterizaciones o ejecución de acciones. Gran parte los roles proponen el contraste como recurso creativo. Contraste entre su cuerpo, su voz, sus acciones, sus palabras y/o sus emociones. Lo interesante es que estos recursos interpretativos generan fricción entre sí, provocando calor entre los cuerpos diversos. Este tipo de creaciones actorales manifiestan la importancia que tuvo en los actores poder situarse en un espacio liminal, donde pusieran en discusión las características normadas y tradicionales del uso de los cuerpos en escena.

En este sentido, sería interesante saber qué piensa el público después de ver la obra. Al no ser un espectáculo normado por la tradición o lo clásico, no pretende generar los típicos sentimientos de empatía o solidaridad en el público, sino más bien poner en cuestionamiento la norma.

El lenguaje actoral del espectáculo “Brian, el nombre de mi país en llamas” pretende generar una discusión en torno a la diversidad, decodificando en cuerpos la extrañeza de lo periférico, las posibilidades de los márgenes, mediante una energía exuberante, como si los cuerpos ardieran en llamas.

III. BRIAN, EL NOMBRE DE MI PAÍS EN LLAMAS COMO EGRESO

“BRIAN, EL NOMBRE DE MI PAÍS EN LLAMAS”

Puesta en escena basada en el poemario homónimo de Diego Ramírez

Dirección

Jesús Urqueta

Elenco

Joaquín Batarce
Rocío Canales
Javiera Cerda
Florencia Cuadros
Jonathan Cuevas
Adrián Díaz
David Fajardo
Kathrin Fitzek
Sol Lagos
Nicolas Leiva
Aldo Marambio
Luciano Mazzo
Karla Meriño
Angie Müller
Consuelo Almendras

Esteban Pissarro
Raúl Riquelme
Carla Tapia
Linda Urbano
Juan Valdés
Millaray Villanueva

Diseño Integral

Javiera Silva
Paula Flores
Juan Rivas
Alejandro Rojas
Daniela Saavedra

Profesoras Guías de Diseño:

Catalina Devia
Maite Lobos

**Profesoras Guías de
Realización:**

Verónica Navarro
Alejandra Alfageme

Asistencia de Dirección

Josefa López

Asesoría Vocal

Annie Murath
Gonzalo Pinto

Construcción Escenográfica:

Guido Reyes

Realización de Vestuario

Nancy Sepúlveda
Magdalena Aceituno

Música

Alvaro Pacheco

Diseño Gráfico

Javier Pavez

Producción Ejecutiva

Sebastián Cárez-Lorca

Una producción de:

Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (DETUCH)
Facultad de Artes Universidad de Chile

Funciones:

12 Funciones en el Teatro Nacional Chileno (Morandé 25, Santiago)
Martes a Sábado. Del 7 al 22 de Diciembre de 2018. A las 20:00 horas

1 Función en el Teatro Regional de Rancagua (Av. Antonio Millán 342,
Rancagua)
Viernes 18 de enero de 2019. A las 20:00 horas.

2 Funciones en Sala 1 de Teatro Sidarte (Ernesto Pinto Lagarrigue,
Recoleta) en el marco del X Festival de Egresos “EXIT”
Viernes 21 y sábado 22 de marzo de 2019. A las 20:00 horas.

CHILE: UN PAÍS EN LLAMAS

Hiranio Chávez Rojas

Director Departamento de Teatro.

Universidad de Chile

Chile es un país en llamas que nunca ha podido ser apagado, toda vez que descubrimos aquellas diferencias que nos separan como sociedad. Es por ello que creemos que aquella energía generada por las llamas de este universo en constante crisis, nos permite crear vías para la construcción de una comunidad y sociedad más justa, más diversa y tolerante frente a la presencia silenciosa de la inequidad, la indiferencia y la ignorancia establecida.

El Teatro Nacional Chileno, dependiente de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, después de décadas vuelve a abrir sus puertas de teatro profesional a la lógica salida de los egresados del Departamento de Teatro en las modalidades de Actuación y Diseño teatral, para ser el espacio desde donde iniciarán el gran camino en la construcción de imaginarios teatrales, y de esa forma abrir los senderos por los que transitarán nuestros egresados. Es este *encuentramiento* teatral donde el TNCH abre sus espacios para que nuestros egresados de Actuación y Diseño teatral puedan dar inicio al largo camino de la escena, con una obra en que las llamas producen chispas para repetirse inequívocamente, provocando y alterando las estructuras de la sociedad al revelar lo considerado ajeno y que, sin embargo, está en el cotidiano exigiendo transformaciones reales. De un texto escrito

por el poeta chileno Diego Ramírez y desde donde los estudiantes se basan para crear *Brian, el nombre de mi país en llamas*, fuerte reflexión de un cuerpo contenido de energías rabiosas y donde la violencia se normaliza ante un país en continuo conflicto con sus problemáticas sociales, crean la puesta en escena visualizando como un espejo al espectador la realidad escondida y sumergida.

El transitar por estos caminos permitió que las experiencias de Jesús Urqueta, destacado director teatral, junto a Catalina Devia, Maite Lobos, Verónica Navarro y Alejandra Alfageme, pudieran llevar a buen término una obra consecuente con su decir y hacer.

Desde la Dirección del Departamento de Teatro, le damos la bienvenida a nuestros estudiantes egresadas y egresados, confiados de que serán creadores y artistas reflexivos en el tiempo que les corresponderá hacer su vida profesional y donde BRIAN deberá ocupar una parte de su experiencia formativa para la transformación de una sociedad más justa.

LOS ARTISTAS Y SUS MATERIALES

Cristian Keim

Jefe de Carrera (2017-2018)

Licenciatura en Artes con mención en Actuación Teatral

Departamento de Teatro. Universidad de Chile

La generación de estudiantes que egresa del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile está compuesta por veintiún actrices y actores, los que durante cuatro años de formación en nuestra escuela han desarrollado las herramientas fundamentales que esperamos les sirvan para una larga carrera en el mundo del teatro; que aprendan a transformarse y a seguir desarrollándose tanto en el plano personal como en lo netamente artístico. Sumado a lo anterior se debe dejar en claro que este no es sólo el egreso de una generación de actores, pues este trabajo, se realiza junto a una generación de cinco diseñadores formados en el Departamento. Por ello, las personas que trabajan en un egreso del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile deben poseer una fuerte tendencia a conjugar herramientas de trabajo en equipo y comprensión de los distintos lenguajes que componen la escena.

Desde hace un par de años que la generación que egresaría en 2018 venía planteando en su desarrollo escénico una serie de inquietudes artísticas y temáticas. Éstas dialogaban con las problemáticas de identidad artística latinoamericana, y estaban acompañadas de una clara pulsión hacia el trabajo coral-colectivo; asunto que se vio reflejado en muchos de los exámenes de su periodo final de formación, convirtiéndose de alguna manera en un sello que distingue a esta generación.

Para llevar a cabo los procesos que desencadenan un montaje de egreso, siempre es necesario encontrar personas que logren entender que éste no se trata tan sólo de poner una obra más en escena, pues, dentro del imaginario de los estudiantes del Departamento de Teatro, éste constituye, sin duda, uno de los momentos formativos más trascendentes de su carrera; teniendo en muchas oportunidades incluso un carácter iniciático.

En consideración de lo anterior, nos pareció de toda lógica que el director del proceso creativo que se llevaría a cabo el 2018 fuese Jesús Urqueta, quien —con un extenso currículum tanto en el área artística como pedagógica— se presentaba como la persona idónea para ejercer este rol.

Jesús Urqueta, además de ser actualmente uno de los directores nacionales más prominentes, ha desarrollado junto a su compañía (Versión Oficial) un trabajo de puesta en escena en el que distintos lenguajes escénicos conviven y se potencian entre sí. Por otra parte, Urqueta lleva desempeñándose en el área de formación de actores desde hace más de una década. Este asunto se vuelve fundamental si comprendemos que el trabajo de puesta en escena de un egreso aún se encuentra en el marco de lo formativo.

Habiendo resuelto el nombre de quien encabezaría el trabajo final de los estudiantes, se barajaron distintos materiales y autorías Latinoamericanas que pudiesen servir de punto de partida al trabajo que se desarrollaría. Búsqueda que finalmente desembarcó en el poemario *Brian, el nombre de mi país en llamas* de Diego Ramírez. Este poemario otorga voz y densidad poética a diversas escenas y contenidos políticamente incorrectos, que en un contexto plagado de ‘lo aceptable’ y ‘lo que corresponde’, se impone como un desafío a los límites de los artistas en escena, y desafía a los actores y actrices a poner a prueba su propio sentido de la tolerancia y del humor.

EGRESADOS 2018

Carrera de Actuación Teatral



**Joaquín
Batarce
Latorre**

Estudia actuación desde 2015 en la Universidad de Chile. El año 2016 participó como actor en *Que todos los hombres se vayan a Irak* dirigida por Víctor Valenzuela. En 2017 participó como actor en *Sueño de una noche de verano*, dirigido por Cristiána Marambio y en el montaje *Paisaje*, dirigido por Consuelo Almendras. Ese mismo año escribió la obra *Social Pariah* que se presentó en el Festival Víctor Jara, dirigida por Nicolás Zapata. Durante el año 2018 participó como co-director junto a Juan Valdez en el montaje *El baño de cenizas* y junto a Luciano Mazzo en el montaje *Exposición*.



**Rocío
Canales
Sandoval**

Es egresada de la carrera Licenciatura en Artes con mención en Actuación Teatral de la Universidad de Chile. El año 2015 participó en la obra *El pupilo quiere ser tutor* dirigida por Ana Campusano y montada en el Teatro Antonio Varas. El 2016 participó en *PATRICI(DI)O*, obra ganadora del premio 'Mejor Montaje' en el XVIII Festival Víctor Jara de la Universidad de Chile. El 2017 actuó en *Sueño de una noche de verano*, dirigida por Cristián Marambio. Finalmente el 2018 participó en *Formicidae*, obra ganadora del premio 'Votación Popular' en el XX Festival Víctor Jara.



**Javiera
Cerde
Silva**

Es Licenciada de Artes con mención en Actuación Teatral de la Universidad de Chile. Participa como actriz en las obras *Sueño de una noche de verano*, *Cuestión de ubicación*, *Tánatos* y *Brian, el nombre de mi país en llamas*. También cumple el rol de codirectora en la obra *Ya no siento frío*. En el medio audiovisual, ha ejercido como actriz en cortometrajes como *Los huesos de los muertos*, *hermana*, *20 segundos* y *Se quemó*. También participa en la serie *La cacería, las niñas de Alto Hospicio* y en el largometraje *Piola*.



**Florencia
Cuadros**

Participó en el Festival de dramaturgia y puesta en escena Víctor Jara de la Universidad de Chile como actriz en *Tri: Una Historia de Pan*, *Social Pariah* y por último *El Presidente Robó un Banco* junto a su actual compañía La Indefinida Teatro. En esta oportunidad la obra es seleccionada como ganadora del festival. También dirigió *Ni toda la lluvia del sur (TEPT)*. Fue parte del montaje *Sueño de una noche de Verano* dirigida por Cristian Marambio. Egresó con *Brian, el nombre de mi país en llamas* dirigida por Jesús Urqueta en el Teatro Nacional Chileno.



**Jonathan
Cuevas
Godoy**

En el año 2015 entra a estudiar Actuación Teatral en la Universidad de Chile y a partir de ese año ha participado en la grabación de algunos cortometrajes y ha ayudado como productor en ciertas compañías teatrales. Pero centralmente se ha dedicado de lleno, como actor, en diferentes obras. Algunas de ellas son montajes callejeros, otras dentro de sala; también cuenta con obras producto de festivales de la universidad y ramos académicos de ésta. En enero de 2019 egresa y actualmente es Licenciado en Artes con mención en Actuación Teatral.



**Adrián
Díaz
Guzmán**

Egresado en Licenciatura en Artes con mención en Actuación Teatral de la Universidad de Chile. Como actor ha trabajado en: *Territorios*, dirigido por Ana Harcha el año 2015; *Sueño de una noche de Verano*, dirigido por Cristian Marambio el año 2017; *Oro Negro* del colectivo de artes Tías Cochinas, 7mo Festival internacional de Teatro Rosa, realizado en Bogotá, Colombia, el año 2018; *Brian, el nombre de mi país en llamas* dirigida por Jesús Urqueta el año 2018; *El presidente robó un banco*, obra ganadora del XX Festival de dramaturgia y puesta en escena Víctor Jara, 2018 y 2019.



**Kathrin
Fitzek
González**

Estudia Actuación Teatral en la Universidad de Chile desde 2015. En 2017 realizó la producción de la obra *PATRICI(DI)O* de Raúl Riquelme, dirigida por Mario Monge y ganadora del XVIII Festival Victor Jara. En 2017 produce *Fenómenos Nocturnos* de Nino Espinoza, dirigida también por Mario Monge. Ese mismo año co-dirige junto a Nicolás Zapata *Social Pariah* de Joaquín Batarce, estrenada en el XIX Festival Victor Jara. En 2018 actúa en *Formicidae*, escrita por Consuelo Pinilla. Esta obra recibió el reconocimiento a Mejor Dirección, Mejor Dramaturgia, Mejor Diseño Integral y Premio del Público en la XX versión del Festival Victor Jara.



**Sol
Lagos**

Es estudiante de Actuación teatral de la Universidad de Chile, ha trabajado en obras como; *Sueño de una noche de verano*, dirigida por Cristian Marambio el año 2017 en el marco de taller integrado de la Universidad de Chile. Participó en *Tánatos*; obra ganadora del festival Victor Jara del año 2017, y dentro de este mismo festival participó de la obra *Formicidae* el año 2018, dirigida por Consuelo Pinilla y Juan Valdés, obra ganadora por votación del público. Actualmente se encuentra trabajando con el colectivo “Ladra”, compañía emergente de circo-teatro ganadora de un Fondart para el 2019.



**Nicolas
Leiva
Moreno**

Egresado de la carrera de Actuación Teatral en la Universidad de Chile. En su trabajo actoral destacan las obras: *Sueño de una Noche de Verano* Dirigida por Cristian Marambio. En disciplinas cinematográficas se ha desempeñado actuando en diversos proyectos, como la Película *Piola* actualmente ganadora de premios en el Festival de Cine de Guadalajara. En ámbitos académicos, realizó un taller en la Ex Penitenciaría de Santiago. Y actualmente trabaja en la Universidad de Chile como ayudante en clases de acrobacia con el profesor Igor Pacheco. Hoy trabaja en el departamento de teatro como asistente de la jefatura de carrera.



**Aldo
Marambio**

Aldo Sandrino comienza su oficio a los 16 con la Cía. A'Chupalla de Sta Cruz, con la obra *Una Historia de Navidad*. El 2015 ingresa a la escuela de teatro donde participa en montajes como *Cuatrojosos*, *Sueño de una Noche de Verano* y *Brian*. En paralelo, actuó en las Cías. Teatro Análogo y La Insolente Teatro con las obras *Hechos Públicos* y *Bolero de Almas Perdidas*, respectivamente. Actuó en la película *La Holandesa*. Fundó las Cías. Teatro en Cuestión (*Tánatos*, escrita por él/ *Cuestión de Ubicación*) y Cía. La Ruda (*El Amor en los Tiempos del Tinder*, co-dirigida por él).



**Luciano
Mazzo**

Actor egresado de la Universidad de Chile. Entre sus experiencias como actor se cuentan *Sueño de una Noche de Verano* dirigida por Cristian Marambio y *El Baño de Cenizas* por Juan Valdés. Participa el año 2018 como actor en el Festival WPIC donde es dirigido por Amalá Saint Pierre. Como dramaturgo ha montado dos veces sus trabajos, *Paisaje* (2017) y *Exposición* (2018). Miembro fundador del grupo “Tetra” de acrobacia y movimiento (2016). Profesor ayudante en distintas cátedras de movimiento en la Universidad de Chile y el Club de Teatro, con profesores como Igor Pacheco, Alejandro Cáceres e Hiranio Chávez.



**Karla
Meriño
Montero**

Actriz, Licenciada en Artes de la Universidad de Chile. Desde el 2014 destaca en obras teatrales como *El pop que corre por mis venas* (Teatro Pandemia), *El Miedo* (Teatro Catástrofe), *Los grillos sordos* (Teatro Conciencia), *Cuatrojosos*, *Sueño de una noche de verano* y *Brian, el nombre de mi país en llamas* (Montajes académicos). Como productora, participe de la obra *Tánatos* (Teatro Cuestión de Ubicación), ganadora del Festival de dramaturgia y puesta en escena Víctor Jara. Además se desempeña como docente/ayudante de la cátedra de actuación y es parte del proyecto “Escuelita Arte Colectivo” (Universidad de Chile).



**Angie
Müller
Díaz**

Egresada de Lic. en artes, mención en Actuación Teatral en la Universidad de Chile. Como actriz ha integrado montajes como *Sueño de una Noche de Verano* dirigida por Cristian Marambio y *Brian, el nombre de mi país en llamas*. En 2017 Participó como productora del *Festival de Dramaturgia y Puesta en Escena Víctor Jara* y en 2018 participó como actriz en este mismo festival, en la obra *El amor en los tiempos del tinder*. Este mismo año participó como productora de la obra *El baño de cenizas* y como actriz en la obra *Bosques de papel* de la compañía Ceetuch.



**Consuelo
Almendras**

Egresada de Actuación teatral de la Universidad de Chile el año 2018. Durante los años 2013 y 2014 también estudió Actuación Teatral en la Universidad ARCIS. Ha participado como asistente de dirección en los montajes *PATRICI(DI) O* de Raúl Riquelme Hernández y *Fenómenos nocturnos*, dirigida por Mario Monge. Además, realiza la dirección de la obra *Paisaje* de Luciano Mazzo y *Formicidae*, en donde también se desempeña como dramaturga de la obra.



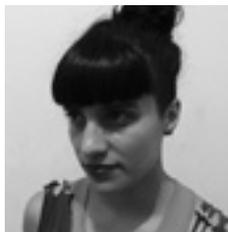
**Esteban
Pissarro**

Licenciado en artes con mención en actuación de la Universidad de Chile, donde pudo adquirir conocimientos en diversas áreas artísticas en cuanto a trabajo corporal, vocal y teórico. Además se ha instruido en diversas disciplinas adicionales como danza, acondicionamiento y canto. Ha participado en algunos montajes como *Noche de reyes*, *Sueño de una noche de verano*, *La misión*, *Ni toda la lluvia del sur*, *El miedo*, *Play* y recientemente en *Brian, el nombre de mi país en llamas*. Además ha indagado en algunos trabajos audiovisuales universitarios.



**Raúl
Riquelme
Hernández**

Actor y dramaturgo. Desde 2015 ha actuado en montajes como *La Lijadora de Palma* y *Sueño de una Noche de verano*, además de la serie ganadora del Emmy *Una Historia*. Escribió *Patrici(di)o* y *El presidente robó un banco*, ganando el *Festival Víctor Jara* de la Universidad de Chile en 2016 y 2018, respectivamente. El 2018 es becado por el Royal Court Theatre de Londres para desarrollar un nuevo proyecto dramaturgico. Paralelamente, trabaja como performer en el colectivo Complejo Conejo. Además, imparte talleres para estudiantes de educación media y es ayudante de la cátedra de dramaturgia en el Instituto Arcos.



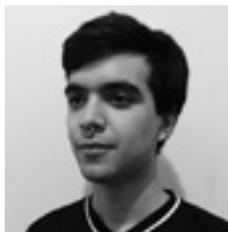
**Carla
Tapia
Díaz**

Ingresó a la Universidad de Chile a estudiar Licenciatura en Artes con mención en Actuación Teatral el año 2015. A comienzos del 2017 viajó con la compañía Teatro Inmigrante a República Dominicana con el montaje *Liborio Mateo*, que se presentó en el margen del XVII Festival Emilio Aparicio en Santo Domingo y en San Juan de la Maguana. El 2018 ha tenido funciones de la obra *La reina del perreo* ganadora a mejor dramaturgia del Festival Victor Jara el 2017 y de *El presidente robó un banco* ganadora a mejor puesta en escena del Festival el 2018.



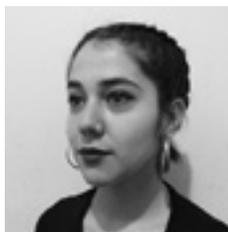
**Linda
Urbano**

Licenciada en Artes, mención Actuación Teatral (U. de Chile). Ha participado en montajes como *Todos somos Gabriela*, *Todas íbamos a ser reinas* (Compañía Teatro Conciencia, Los Andes). Durante su formación fue parte de las obras como *Cuatrojosos*, *Sueño de una noche de verano*, *Ánimas de día claro*, *Bosques de Papel*, siendo esta última un montaje callejero de la compañía CEETUCH. El 2018 participó en como actriz en el *WomenPlaywrights International Conference* (GAM). Se ha dedicado a la pedagogía teatral en contextos educacionales. Actualmente, es facilitadora de un Taller de Radioteatro y profesora de teatro en un colegio de La Granja.



**Juan
Valdés**

Como actor ha participado de las obras de teatro *Sueño de una noche de verano* dirigida por Cristián Marambio, *Exposición. Tragedia en 3 actos* de Luciano Mazzo y *Ni toda la lluvia del sur (TEPT)*, en esta última siendo también el dramaturgo. Además, actuó en el cortometraje *Animales extintos* de Lucas Quintana. También ha sido productor del Festival Víctor Jara, y co-director de los montajes *El baño de cenizas* de Sebastián Chandía, y *Formicidae* de Consuelo Almendras.



**Millaray
Villanueva
Vásquez**

Inicia sus estudios de actuación teatral en la Universidad de Chile el año 2015. El año 2017 participa como actriz en el montaje *Ni toda la lluvia el sur*, y en el cortometraje *Grabadora*. El año 2018 escribe la obra *El amor en los tiempos del Tinder* (montada en el XX Festival Víctor Jara), participa como actriz en la obra *El baño de cenizas* y en *Exposición y tragedia de A.S. en tres actos*, Dirigé *Tánatos* Obra ganadora del XIX Festival Víctor Jara y participa como actriz en el cortometraje *Las Obras*. Además participa en lecturas dramatizadas del festival Wpic.



Estudiantes Egresados de la Carrera de Actuación 2018.



Estudiantes Egresados de la Carrera de Diseño 2018.

EGRESADOS 2018

Carrera de Diseño Teatral



**Paula
Flores**

Egresada de Licenciatura en artes mención en Diseño Teatral de la Universidad de Chile. Desde el 2014 es diseñadora y técnico en la Compañía de estudiantes y egresados de la universidad de Chile (CEETUCH). Participó como asistente de diseño y realización, además de actualmente ser la encargada de iluminación en el tercer montaje de la compañía, con la obra *Ramón Ramón: La venganza popular de Santa María de Iquique*. Además se ha desempeñado como técnico en la XX convención de circo (2018) y actualmente se encarga de la técnica y operación de luces en *Un gavilán para violeta* (Matucana 100).



**Juan Diego
Rivas
Espinosa**

Egresado de la licenciatura en artes con mención en diseño teatral de la universidad de Chile. Por una parte se ha desarrollado en el área gráfica haciendo afiches y dossiers y también ha trabajado como asistente en diversos montajes. Ha participado como diseñador en montajes como *Ocaso bajo tierra* en el marco del festival Volcán de la universidad Católica versión 2014 y en *Formicidae* obra presentada en el festival de dirección y dramaturgia Víctor Jara de la Universidad de Chile el año 2018.



**Alejandro
Rojas**

Egresado de la Licenciatura en Artes con mención en Diseño Teatral de la Universidad de Chile. Fue integrante del proyecto *CORTEZA* PQ2015 Praga, Republica Checa. Realizó maquillaje y posticería para *Los corderos degollados* (Balma-ceda/Mustakis, 2015). Fue diseñador en la obra *Especial Bailable* (XVIII Festival Victor Jara). Realizó el Diseño integral para la lectura dramatizada *Justicia* de María José Pizarro, en el Festival La Rebelión de las Voces. Fue co-diseñador de la obra ganadora del XX Festival Victor Jara *El Presidente robo un banco* de Raúl Riquelme. Realizó utilería para la obra *Solaria* (Ministerio de energía, 2017) de Los Contadores Auditores.



**Daniela
Saavedra
Vásquez**

Egresada el año 2018 de la carrera Artes con mención en Diseño Teatral de la Universidad de Chile. Ha diseñado y realizado obras como *Ocaso bajo tierra* en el festival de la Universidad Católica (2014), *Utopías* diplomado de dirección teatral en la U. Finis Terrae (2018), *Cuerpos que hablan* de la compañía SANKA (2018), entre otros. Además de hacer trabajos de asistencia en realización de vestuario y escenografía, manejo de luces y técnica en eventos como la XX Convención de Circo (2018) y proyectos independientes de gráficas como el afiche de la obra *Bosques de papel* del CEETUCH (2019).



**Javiera
Silva**

Licenciada en artes, con mención en Diseño teatral, de la Universidad de Chile. Ha trabajado como asistente de diseño en las obras de teatro *Como ovejas y lobos* y *Manual de carroña* ambas de la compañía Mario, Luiggi y sus fantasmas, ha participado como diseñadora de iluminación en la obra de teatro *Tánatos* la cual resultó ganadora del Festival Víctor Jara en las categorías Mejor montaje y Mejor diseño integral, ha trabajado como asistente de arte en el cortometraje de egreso *Cocina para separados* del instituto ARCOS, además, ha trabajado en numerosos montajes teatrales como técnica y operadora de iluminación.

AUTORIDADES DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

Rector

Prof. Ennio Vivaldi Véjar

Prorrector

Prof. Rafael Epstein Numhauser

Vicerrectora de Asuntos Académicos

Prof. Rosa Devés Alessandri

Vicerrector de Asuntos Económicos y Gestión Institucional

Prof. Daniel Hojman Trujillo

Vicerrector de Investigación y Desarrollo

Prof. Flavio Salazar Onfray

Vicerrectora de Extensión y Comunicaciones

Prof. Faride Zeran Chelech

Vicerrector de Asuntos Estudiantiles y Comunitarios

Prof. Juan Cortés Araya

Vicepresidente del Senado Universitario

Prof. Gonzalo Gutiérrez Gallardo

Presidente del Consejo de Evaluación

Prof. Luis Valladares Boasi

AUTORIDADES DE LA FACULTAD DE ARTES

Decano

Prof. Luis Orlandini Robert

Vicedecano

Prof. Francisco Sanfuentes Von Stowasser

Directora Escuela de Pregrado

Prof. María Teresa Lobos

Director Escuela de Etapa Básica

Prof. Héctor Sepúlveda

Director Escuela de Postgrado

Prof. Mauricio Barría

Director Académico

Prof. Paulo Olivares

Director de Creación Artística

Prof. Andrés Maupoint

Directora de Investigación

Prof. Eleonora Coloma

Directora de Extensión y Comunicaciones

Prof. María de los Ángeles Cornejos

Directora Estudiantil

Prof. Mónica Retamal

Directora de Bienestar Estudiantil y de Personal

Dolores Osorio Quiroz

Directora Económica y Administrativa

Julia Allende Sereño

Directora Jurídica

Sra. Javiera Aguirre Domke

Directora de Planificación y Proyectos

Sra. María Inés Valdivia

Secretaria de Estudios

María Carolina Bernier

Directora de Bibliotecas

Yessica Zuta

Director de Planta Física

Ignacio Covarrubias

Director Instituto Artístico de Estudios Secundarios

Jorge Morán Abaca

Director Museo Arte Contemporáneo, MAC

Francisco Brugnoli Bailoni

Directora Museo Arte Popular Americano, MAPA

Nury González Andreu

Director Teatro Nacional Chileno, TNCH

Ramón Griffiero Sánchez

AUTORIDADES DEL DEPARTAMENTO DE TEATRO

Director

Prof. Hiranio Chávez Rojas

Subdirector

Prof. Camilo Rossel

Jefe de Carrera Mención Actuación Teatral

Prof. Igor Pacheco Blanco

Jefa de Carrera Mención Diseño Teatral

Prof. Ana Campusano Torres

Coordinador Unidad de Extensión y Educación Continua

Prof. Rodrigo Bruna Chávez

Coordinador Unidad de Creación

Prof. Cristián Keim Palma

Coordinador Unidad de Investigación

Prof. Héctor Ponce de la Fuente

Coordinadora Magíster en Dirección Teatral

Prof. Ana Harcha Cortés

Coordinador Prácticas, Egreso y Titulación de la Licenciatura en Artes con Mención en Actuación Teatral

Prof. Marco Espinoza Quezada

Coordinador Prácticas, Egreso y Titulación de la Licenciatura en Artes con Mención en Diseño Teatral

Prof. Ricardo Romero Pérez

Coordinador Económico y Administrativo

Prof. Camilo Rossel Gallardo



ISBN: 978-956-401-883-8



9 789564 018838