



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE TEATRO  
LICENCIATURA EN DISEÑO TEATRAL

CLAUDIO DI GIROLAMO: ESTUDIO DE SU TRABAJO COMO  
DISEÑADOR TEATRAL EN EL TEATRO ENSAYO UC.

Memoria para optar al Título Profesional de Diseñadora Teatral

THANIA MARCELA RODRIGUEZ YAÑEZ

Profesor Guía: Dr. Rodrigo Bruna

Diciembre, 2023

Santiago, Chile

A Irene y Valentina  
Gracias por creer en mi cuando ni yo misma lo hacía.

## **Agradecimientos**

Agradezco a Claudio di Girolamo por su labor y aporte al diseño teatral, por permitirme estudiar su trabajo y por su amabilidad.

Agradezco al Programa de Investigación y Archivo de la Escena Teatral de la Universidad Católica por darme la oportunidad de trabajar en el archivo y guiarme en el proceso de trabajo que dio pie a esta investigación, especialmente a María de la Luz, Patrizio, Anita, Jonathan y Rodrigo, por recibirme y brindarme su calidez durante mi estadía.

Agradezco a Rodrigo Bruna por guiarme en este proceso, por su paciencia, dedicación y amabilidad durante este proceso.

Agradezco a mi familia, especialmente a mi mamá Irene, a mi papá Marcelo y a mis hermanos Valentina, Manuel y Eduardo, por ser mi piedra angular durante todos estos años.

Agradezco a Daniela, Natalie y Paloma por llegar a alegrarme la vida cuando las necesitaba.

Agradezco a Gabi, Josefa, Joska, M. Ignacia, Rayo, Sabrina y Yanina, por ser mi lugar seguro y mi pilar.

Agradezco a Nini y Bu, por siempre estar a mi lado para reconfortarme.

Y agradezco a todas las personas que me apoyaron en este proceso de manera u otra.

## Resumen

Esta investigación se plantea a partir del trabajo de campo realizado en el Fondo Documental Claudio di Girolamo del Archivo de la Escena Teatral UC. A partir de aquello, surge el interés de poner en valor la figura de di Girolamo como diseñador teatral en el Teatro Ensayo UC.

El estudio realizado busca comprender el trabajo de Claudio di Girolamo como diseñador teatral, buscando responder la pregunta ¿Cómo se configura el rol de Claudio di Girolamo como diseñador teatral durante su trabajo en el Teatro Ensayo UC? La importancia de esto radica en que, durante el periodo de trabajo de di Girolamo en esta compañía, el rol del diseñador teatral estaba siendo escrito, proceso que sentaría las bases para lo que hoy comprendemos como diseño teatral. El trabajo de Claudio di Girolamo no es del todo conocido entre los diseñadores actuales, situación que justifica la realización de esta investigación.

La metodología empleada es carácter cualitativa y contemplo la revisión de material bibliográfica y de archivo, notas de campo y entrevista semiestructurada al propio artista.

Los resultados de la investigación profundizan en la relación entre el trabajo de Di Girolamo y la historia del diseño teatral, resaltando las influencias que tuvo el artista y como su proceso da cuenta de los cambios que estaban ocurriendo en la disciplina.

### Palabras claves

Claudio di Girolamo, Teatro Ensayo UC, diseño teatral, archivo.

## Tabla de contenido

Introducción.....	5
Capítulo 1: Aproximaciones a las nociones de escenografía y archivo. ....	9
1.1 Escenografía, scenografía y decorado .....	10
1.2 Los archivos de diseño teatral.....	14
Capítulo 2: Claudio di Girolamo y la escena teatral en Chile. ....	18
2.1 El teatro chileno durante los años 1951 a 1955 .....	19
2.2 El caso de Claudio di Girolamo y la influencia extranjera en el país. ....	21
Capítulo 3: Di Girolamo y el diseño teatral:.....	23
3.1 Claudio di Girolamo como diseñador teatral en el Teatro Ensayo UC .....	24
3.2 <i>Los condenados</i> (1952).....	26
3.3 <i>El soldado de chocolate</i> (1953) .....	37
Conclusiones.....	44
Bibliografía.....	47

## Introducción

El presente proyecto de investigación tiene como objetivo de dar a conocer el rol que tuvo Claudio di Girolamo como diseñador teatral en el Teatro Ensayo UC. Este trabajo surge como resultado de su donación de documentos (bocetos, fotografías, programas de mano, libretos, cuadernos de trabajo, libros, recortes de prensa, entre otros) al Archivo de la Escena Teatral de la Universidad Católica.

La investigación surge de la necesidad de profundizar en el trabajo realizado por el artista en las distintas puestas en escena del Teatro Ensayo UC, buscando comprender la importancia del trabajo de di Girolamo en lo que entendemos hoy en día como diseño teatral. Para esto, es necesario delimitar los trabajos estudiados a dos muestras, las cuales corresponden a *Los condenados* (1952) y *El soldado de chocolate* (1953), selección hecha debido a que en estas obras él realizó el diseño de la escenografía y vestuario, lo que permite estudiar su trabajo en ambas áreas.

Para el desarrollo de esta investigación, se ha considerado la particularidad que contienen los archivos de teatro con respecto a la temporalidad, debido a que se entiende que el teatro tiene un carácter efímero, por lo cual parte de la información del trabajo es inaccesible, dando paso a la interpretación por parte de quien construye y preserva el archivo. Este elemento es algo que es abordado por quienes han trabajado con los registros materiales del teatro, y que influyo en el trabajo realizado con di Girolamo. Como contextualización de dicho concepto, remitiremos a las palabras de las investigadoras Catalina Devia y Pía Gutiérrez, las cuales, en *Álbum de archivo, documentos teatrales de Sergio Zapata Brunet* (2021) argumentan:

El archivo, en sus operaciones, deja huella de las tensiones de poder que existen en la estructura social en que ha sido producido, pues, entendido como un vestigio, el archivo da cuenta del sistema cultural no sólo por las unidades documentales que contienen sino por los modos en que estas han sido dispuestas, guardadas, usada u omitidas del archivo. (p.23)

A partir de esta reflexión, se puede dar pie a tensionar el trabajo de documentación del Fondo Claudio di Girolamo, especialmente a como se relacionaba con su contexto histórico y cultura, y como esto afectó a su creación. Atendiendo a la cita ya mencionada, el trabajo de archivo supone poner énfasis en elementos puntuales, los cuales serán dados por las intenciones y formación de quien lleve a cabo dicha labor.

Con esto, la perspectiva de que los archivos dan cuenta de una jerarquía e intencionalidad por parte de quien lo lleva a cabo puede proyectar interrogantes desde la disciplina del diseño teatral: ¿Cómo se configura el rol del diseñador teatral en la trayectoria de Claudio di Girolamo en el Teatro Ensayo UC? A partir de esta investigación, se plantea abordar esta pregunta, tensionando la información ofrecida por los archivos del Fondo Documental Claudio di Girolamo.

Para el desarrollo de la investigación, se plantean las siguientes preguntas: ¿Cómo se configura el rol de Claudio di Girolamo como diseñador teatral durante su trabajo en el Teatro Ensayo UC? ¿Cuáles fueron las influencias que afectaron a di Girolamo en sus diseños escenográficos y de vestuario? ¿Qué cualidades caracterizan el trabajo de Claudio di Girolamo con diseñador teatral durante el periodo en estudio?

En atención a lo expuesto, el objetivo general apunta a estudiar el trabajo de Claudio di Girolamo como diseñador teatral en el Teatro Ensayo UC, con el fin de entender su labor artística. Para esto, se plantean los objetivos específicos: Analizar cómo se configura el rol de Claudio di Girolamo en el Teatro Ensayo UC, a partir del diseño escenográfico y de vestuario; examinar las influencias que afectaron a di Girolamo en sus diseños escenográficos y de vestuario; y estudiar que cualidades caracterizan el trabajo de Claudio di Girolamo con diseñador teatral durante su periodo de trabajo en el Teatro Ensayo UC.

La relevancia de esta investigación se sustenta en la falta de estudios del trabajo de Claudio di Girolamo como diseñador teatral. El desconocimiento que existe de su trabajo queda de manifiesto en las últimas dos exposiciones profesionales chilenas de la Cuadrienal de Praga de Diseño y Performance: Memento Mori (2023), de la compañía Complejo Conejo; y Monstruos menores (2019), curatoría realizada por Rocío Hernández, Felipe Olivares y Juan Andrés Rivera. Ambas exposiciones estaban orientadas en dar a conocer el trabajo de destacados diseñadores teatrales chilenos, pertenecientes a distintas generaciones. Memento

Mori se describe como: “Una puesta en escena donde, cual verdugos, escogemos y matamos a veinte de nuestros maestros y exhibimos sus animitas, erigiendo un pabellón mortuario.” (*Memento Mori: Animitas del Diseño Escénico Chileno*. Recuperado en 10 de diciembre de 2023). Por su parte, Monstruos menores “busca ser una representación de la diversa fauna de diseñadores escénicos en Chile, un museo de Historia Natural en miniatura dedicado a una rara clase de animales: los escenógrafos chilenos.” (Rifo, C. *Monstruos Menores: la fauna bizarra de diseñadores teatrales en la Cuadrienal de Praga*. Recuperado en 10 de diciembre de 2023). En ninguna de estas exposiciones se menciona a Claudio di Girolamo. La razón de esto puede estar ligada a que ambos proyectos están influenciados por el concepto de “maestros” que tuvieron los artistas a cargo de las exposiciones, los cuales relacionan directamente con su historia. Es importante señalar esto debido a que di Girolamo no formó parte del cuerpo docente de la Universidad de Chile y su labor pedagógica tampoco se enfocó específicamente a la formación de diseñadores. Hay que resaltar que la Universidad de Chile ha mantenido de manera casi exclusiva la carrera de diseño teatral en el país, por lo que los profesionales que se formaron en dicha casa de estudio no lo relacionaron con la profesión, debido a que no formaba parte de los círculos académicos de ellos.

A este problema de la falta de difusión del trabajo de di Girolamo, se suma una problemática propia de la disciplina, que es el carácter efímero del teatro, lo cual supone un desafío al momento de querer estudiar su historia, tal como como menciona Sergio Valenzuela:

Es urgente recordar que el diseño teatral también es parte esa vivencia única e irrepetible de la cual nos sentimos orgullosos al momento de defender nuestro trabajo, ya que las condiciones y manipulaciones a la que son sometidas el espacio, la iluminación y el vestuario son siempre distintas. (*La historia paralela: El diseñador teatral como narrador visual en la puesta en escena*, 2004, p.26)

Siendo entonces nuestro trabajo orientado a algo momentáneo, los vestigios materiales son cada vez más relevantes como evidencia de la labor del diseñador teatral. Debe ser considerado, por otro lado, que elementos como espacio, iluminación y vestuario responden a lógicas diferentes en el diseño teatral a las que poseen otros roles como actores y directores, por lo que las huellas del proceso de diseño deben ser “interpretadas” antes de



ingresar como archivo, asegurando que sean entendidas lo mejor posible por los receptores que no tengan los conocimientos específicos de la disciplina.

En atención a la viabilidad este proyecto se pudo realizar gracias al acceso al Archivo de la Escena Teatral de la Universidad Católica, el cual comprende el Fondo Documental Claudio di Girolamo, el Fondo Fotográfico René Combeau y el repositorio digital Chile-Escena. A esto se el aporte teórico de los investigadores del Archivo Patrizio Gecelé y Anita Moreno.

La metodología de investigación utilizada fue de enfoque cualitativo. El diseño investigativo correspondió al estudio de los documentos del Fondo Documental Claudio di Girolamo en el Teatro de Ensayo UC, la recolección de información en distintas fuentes como: notas de campo realizadas durante la práctica profesional, revisión bibliográfica y una entrevista semiestructurada con el artista. Se procede con el análisis de datos y contraste de información, y finalmente la redacción de conclusiones.

Esta investigación está organizada en tres capítulos, los cuales plantean profundizar en las distintas variables que hay que considerar para comprender el trabajo de Di Girolamo como diseñador teatral. En el primero capítulo se establecen las bases teóricas de la investigación, con el estudio de los conceptos *escenografía*, *scenografía*, *decorado* estableciendo una base léxica sobre la cual estudiaremos los archivos; y el proceso de estudiar archivos de diseño teatral, estableciendo las particularidades que conlleva este trabajo. En el segundo capítulo se presenta el contexto histórico sobre el cual estamos investigando, que abarca el desarrollo de los teatros Universitarios en Chile, y los antecedentes de Claudio di Girolamo a partir de su llegada a Chile desde Italia. En el tercer capítulo analizaremos los diseños de las obras *Los condenados* (1952), y *El soldado de chocolate* (1953), realizados por di Girolamo, generando énfasis en las influencias que tuvo y su relación con el desarrollo del diseño teatral a nivel global. Finalmente, durante las conclusiones analizaremos el rol como diseñador de Claudio di Girolamo en el Teatro Ensayo UC, las limitaciones y proyecciones de esta investigación, reflexionando sobre las implicancias que tiene este tipo de estudios.

**Capítulo 1:**  
**Aproximaciones a las nociones de escenografía y archivo.**

## 1.1 Escenografía, scenografía y decorado

Al hacer una revisión de los programas de mano del fondo documental, nos damos cuenta de que, durante sus años trabajando en el Teatro Ensayo UC, el trabajo de Claudio di Girolamo era referido con diversos conceptos, como lo son escenógrafo (El Apolo de Bellac, 1952), diseñador de vestuario (Los condenados, 1952) o decorador (El soldado de Chocolate, 1953).

Como primer punto, debemos tener en cuenta que la formación de Claudio di Girolamo proviene de la Academia de Bellas Artes de Roma, de la cual se graduó como *scenografo* en 1948 (figura 1), profesión con la cual se siguen refiriendo a él hoy en día.

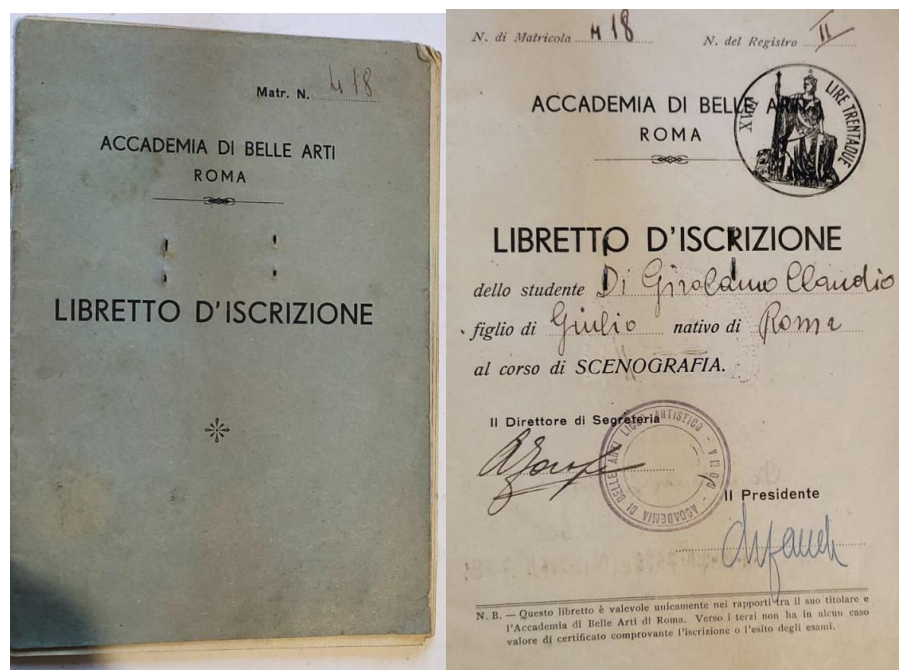


Figura 1: Libreta de estudiante de Claudio di Girolamo en la Escuela de Bellas Artes de Roma. 1944-1948. Fuente: Programa de investigación y Archivo de la escena Teatral de la Escuela de Teatro UC.

Sin embargo, hay que aclarar que no se puede traducir directamente este concepto como escenógrafo, debido a que el uso de ambas palabras varía según el idioma. Carmen González, en Diccionario del Teatro Latino define escenografía:

(...) Concretamente, la escenografía es la perspectiva que ha de trabajarse en esta disposición general arquitectónica, con el bosquejo de la fachada y de los lados, alejándose y confluyendo en un punto central de todas las líneas como producto de la reflexión y de la creatividad.” (González, 2004, p.220)

Si bien esta definición está configurada a partir de la raíz griega, tiene como elemento fundamental el trabajo de diseño de un espacio físico, el cual está delimitado por el espacio físico del teatro, y en el cual el escenógrafo trabaja para formar una imagen. Esta definición es lo que, de manera bastante general, es entendido en nuestra cultura.

Sin embargo, en el caso de di Girolamo, hay que tener en cuenta que no se puede encasillar su profesión en una definición tan contemporánea como la de González, ya que durante los años 1950 y 1960 el léxico técnico todavía se estaba desarrollando Chile, nutriéndose de distintas fuentes, y que las palabras escenografía y scenografia, aun cuando son homónimas, significan cosas ligeramente distintas en cada idioma. Para ilustrar esto, tomaremos la referencia un pasaje del libro italiano Scenografia Teatrale, el cual fue publicado en 1954:

¿quién, muchacho, no ha jugado pacientemente, durante las largas tardes de invierno con cartón, lienzo, papel de aluminio y pintura para construir el pequeño teatro de su sueño? ¿Quién no ha soñado con trasladar esas pequeñas ilusiones al teatro real? (...) Nos engañamos pensando que todo era sumamente fácil porque todo estaba ahí al alcance de la mano, bien organizado y bien pensado desde los cuartos herramientas hasta las luces, desde la confección hasta las máquinas de coser.” (Frette. p.35) <sup>1</sup>

Con este extracto, que es cercano en cultura y época a los orígenes de Claudio di Girolamo, nos podemos percatar que la definición no solo se limita al espacio escénico, sino que abarca la iluminación y, por lo que podemos inferir, el vestuario. Los archivos del Fondo Claudio di Girolamo también nos pueden dar a entender que en La Academia de Bellas Artes de Roma consideran que Scenografia es una profesión que influye el vestuario e iluminación, debido a que hay bocetos de esa época de dichas áreas.

---

<sup>1</sup> Traducción propia. Texto original: Chi, ragazzo mio, non ha giocato pazientemente, nelle lunghe sere d'inverno, con cartone, tela, fogli di alluminio e vernice per costruire il teatrino dei suoi sogni? Chi non ha sognato di trasferire quelle piccole illusioni nel teatro vero? (...) Ci siamo illusi che fosse tutto così facile perché tutto era lì a portata di mano, ben organizzato e ben pensato, dalle stanze degli attrezzi alle luci, dalla sartoria alle macchine da cucire.

Esta ligera diferencia lingüística, si bien es bastante sutil, puede significar un elemento importante para nuestra investigación, ya que genera una diferencia en lo que el diseñador entendía al momento de presentar su trabajo en documentos como programas de mano o currículo, y lo que se entendió en esa época que era su trabajo, invisibilizando parte de su labor y encasillándolo en una labor que no se condice con sus conocimientos.

Con respecto al término decoración, la problemática que surge no es por un tema lingüístico sino político. Esto, debido a que, a diferencia de los demás conceptos ya estudiados, hoy en día está en desuso y podría llegar a considerarse peyorativo para la profesión. Para poder entender el porqué de esto, recurriremos a su raíz léxica, del origen griego *ornatio*, el cual el Diccionario del teatro Latino trabaja de la siguiente manera:

Tal como teoriza Aristóteles, el decorado es parte fundamental de toda escenografía teatral, por muy simple que sea. Su función es simular el ambiente que rodea a la acción que se desarrolla sobre un escenario. Como la ciudad, un palacio, el campo, etc. La razón estriba en la naturaleza mimética del drama que se refleja a los ojos del espectador en la ambientación del escenario. (González, 2004, p.166)

Con esta definición, podemos entender que, a diferencia de la escenografía, la decoración persigue un fin naturalista, siendo su objetivo replicar la realidad que es narrada en las obras de la manera verosímil posible, entregándole al lector elementos definidos por la lógica de la realidad.

A partir de esto, es que el concepto fue quedando obsoleto hoy en día, debido a que el teatro actual muy pocas veces intenta presentarse como mimético, sino que ahora se entiende desde un lugar simbólico, prefiriendo usar la escenografía como un elemento más de la narración, el cual el espectador debe decodificar. En palabras del director y diseñador teatral Ramon López:

El concepto de decorado viene de la palabra francesa *decor*. Y te sigue utilizando en forma convencional como sinónimo de escenografía. El término es obsoleto. Pero está profundamente enraizado. La tarea del diseñador teatral hoy en día es más que la herramienta embellecer o hacer brillar un espectáculo como lo eran antaño. Actualmente el rol de la escenografía, el que hace un intérprete más para la obra junto al actor. (López, 2009, p.14)

Este cambio de paradigma, en el que se ha resignificado la labor que debe cumplir la escenografía en la obra, es que el concepto de decorador se vuelve problemático, pero esto ha sido una evolución de la profesión que ha ocurrido en el transcurso de este siglo, por tanto, se cruza con los elementos que estudiaremos en esta investigación.

Tal como los conceptos de escenografía y scenografía deben ser aclarados por una diferencia lingüística, debemos entender que el uso del término decorador presente en los archivos del Fondo Documental Claudio di Girolamo responden a una época, y por lo tanto su uso no puede ser juzgado con los mismos parámetros que usamos hoy en día. El investigador teatral Patrice Pavis, en su definición de decoración, aborda la problemática del cambio de conceptos:

La conciencia ingenua, el decorado es una tela de fondo, casi siempre en perspectiva e ilusionista que encierra el lugar escénico en un medio determinado. Sin embargo, esto no más que una estética particular, la del naturalismo del siglo XIX, y una acción artística muy estrecha. De aquí los intentos de los críticos por abandonar este término y sustituirlos por los de escenografía, plástica, dispositivo escénico, espacio actoral u objeto escénico, etcétera. (Pavis, 2008, p.116)

A partir de lo dicho por el investigador, podemos notar que, si bien la palabra no es despectiva en sí misma, a partir de su relación con un tipo de teatro y una época específica, fue dotada de un peso político por los artistas. Y que su rechazo este ligado a que encasilla la profesión de los escenógrafos con algo meramente estético, relegando su condición como artistas capaces de influir en el espectador. Debido a esto, hoy la palabra ha sido sustituida por los ejemplos que se dieron arriba, y su uso en los trabajos contemporáneos es prácticamente nulo.

Si bien podemos señalar la resolución que tuvo en esta época, definirla en el periodo que estamos estudiando es algo un poco más complejo. Esto se debe a que esta problemática, si bien ya estaba presente, se contraponía con las costumbres de la época. Esto se puede evidenciar en los programas de mano ya mencionados, los cuales incluían profesiones como apuntador, traspunte, realizador de sombreros o director de escena, los cuales son oficios que con el tiempo dejaron de practicarse en Chile, pero que durante la época seguían vigentes.

Finalmente, hay que señalar que Claudio di Girolamo, avanzada su carrera, añadió el concepto “diseñador teatral” a su forma de referirse a su trabajo, como podemos ver en los programas de mano diseñados por él para ICTUS. Esto podemos atribuirlo, preliminarmente en esta investigación, a varios factores: La masificación del término gracias a la carrera del mismo nombre en la Universidad de Chile; las relaciones que di Girolamo fue estableciendo con otros diseñadores teatrales que pudo influenciarle, como Sergio Freitas, con quien trabajo para Humor para gente en serio; y su adaptación al léxico usado en Chile, el cual durante esta época ya había empezado a definirse.

Teniendo en claro las diferencias e implicancias que tienen estos conceptos a lo largo de los años y geografías, es necesario aclarar que para esta investigación se ocupara el termino diseñador teatral para definirse a Claudio di Girolamo. Esta decisión responde a una lógica de facilitar la comprensión del lector contemporáneo, debido a que, como ya hemos aclarado, los demás conceptos están ligados a confusiones lingüísticas o problematizaciones en el oficio, por lo cual es preferible usar un concepto actualizado para evitar interpretaciones diversas.

## **1.2 Los archivos de diseño teatral.**

Como último punto de estudio, nos abocaremos el tema de los archivos de diseño teatral, y la importancia que tiene abordarlos de manera integral, ya que al pertenecer a una disciplina que es representada en el momento, y por tanto tiene un carácter efímero, los archivos cumplen la función de ser los vestigios materiales de dichas acciones, están sujetos a interpretación.

Archivo, del

Para un primer acercamiento al tema, recurriremos a las reflexiones hechas por la investigadora teatral Milena Grass, la cual en su libro *La investigación de los procesos teatrales. Manual de uso* (2011) aborda, a partir de la enseñanza de metodología de la investigación a estudiantes de teatro, la investigación en las artes como un proceso particular: “Tendríamos entonces que una inspiración para la investigación en las artes escénicas sería recabar nuevos conocimientos, pero también lograr llevar al lenguaje de las palabras este

riquísimo acervo que se transmite a través del mutuo observarse, del hacer juntos, etc.” (Grass, p.39).

Grass dedica su libro a explicar y profundizar las necesidades y particularidades que se enfrentan las personas al momento de estudiar los procesos teatrales, entre lo que destaca lo mencionado anteriormente sobre traducir la experiencia de creación teatral a un medio escrito, lo cual supone *interpretar* dicha situación, lo cual supone un proceso transformador de lo que se investiga.

Para profundizar en este tema, recurriremos a los análisis hechos en *Álbum de archivo. Documentos teatrales de Sergio Zapata Brunet* (2021) de Pía Gutiérrez y Catalina Devia, en el cual, a partir de su experiencia trabajando con los archivos del célebre diseñador teatral Sergio Zapata, ambas investigadoras hacen un repaso por sus archivos, generando reflexiones sobre su historia, legado, metodologías.

En este recorrido, Garrido y Devia se plantean también su propio trabajo como investigadoras, abriendo preguntas como que es lo que debe preservarse, desde donde se construye la narrativa de los archivos y desde donde viene la necesidad de recordar.

Uno de los conceptos que las autoras usan para definir la investigación es que en está, se selecciona aquello que va a ser olvidado, debido a que, desde el inicio de la investigación, plantean que la documentación no es un proceso imparcial ni lineal, sino que está sujeto a las necesidades y objetivos de los investigadores, priorizando cierta información en función de sus intereses.

Catalina Devia lo plantea de la siguiente manera: “El teatro es un archivo. Es decir, un archivo vivo que se transforma constantemente y que debe ser también permanentemente cuestionado, puesto en evidencia y disputado.” (Devia y Gutiérrez, 2021, p.25) Esta idea plantea el carácter político de estudiar de los objetos, debido a que estos, al igual que el teatro, generan una relación entre lo presentado al espectador y la interpretación que este le da.

Los puntos expuestos por Devia y Gutiérrez se entrelazan con lo dicho por Grass respecto a la dificultad que requiere la construcción de archivo en teatro, puesto que hay que enfrentarse a la interpretación de la experiencia a una narración escrita y además que dicha interpretación esta parcializada por los investigadores, lo cual lo aleja de la idea tradicional



del método científico, el cual plantea una realidad objetiva. Grass también refiere a este problema:

Al problematizar esta idea, no pretendemos llegar a un subjetivismo tal que haga depender del observador designar si la fruta que tiene adelante es una pera o una manzana. De lo que se trata es de establecer que la “realidad” que cada ser humano configura en su mente es el resultado de una serie de procesos perceptivos por los que sus consecuentes representaciones mentales de lo percibido; la pera o la manzana a la que nos referimos es nuestra representación mental de la fruta, no la cosa en sí misma. (Grass, 2011, p.29)

Con esta cita, podemos definir que, si bien entendemos que los archivos están sujetos a una interpretación, esto también es parte del proceso de investigación teatral, y que por lo tanto deben tomarse en cuenta al momento de revisarlo, promoviendo, así como ya fue mencionado por Devia y Gutiérrez, un cuestionamiento constante.

Sin embargo, si bien la documentación de teatro es un proceso tan delicado y extenso debido a su carácter perecedero, es importante recalcar que es un proceso sumamente necesario. Héctor Ponce, en el libro *Encuentro archivo, documentación y patrimonio teatral* (2021) también genera un estudio con respecto al estudio y memoria del teatro. A partir de un repaso por la historia del teatro y el análisis de diversos autores, va dando cuenta de las implicancias sociales y políticas que han afectado la narrativa histórica. Él concluye, entre otros aspectos, en el siguiente punto:

Coleccionar o custodiar cosas entendidas como relevantes supone no sólo un afán por retener la historia considerada importante por una cultura. Se trata, con toda seguridad, de retener una temporalidad cargada de sentido y fijarla en registros que actúan como reservas materiales. (...) Entre la caducidad, el deterioro o la desaparición de registros, emerge una constante memorialista que nos impele a tomar decisiones muchas veces contradictorias. A veces tan contradictorias como decidir – nosotros mismos- qué ingresa y qué dejamos fuera del archivo teatral chileno. (Ponce, 2021, p. 19)

Si bien en este fragmento también se deja en claro que los archivos requieren de una intervención en la que se prioriza cierta información sobre otra para preservar, también se resalta que la documentación es una actividad necesaria, y que se enfrenta a las distintas

adversidades del tiempo para poder heredar la información que es valiosa para nosotros como cultura, en este caso con respecto al diseño teatral chileno.

En el desarrollo de esta investigación, se propone estudiar los archivos desde la subjetividad del diseño teatral, desafiando las problemáticas tanto del tiempo como del olvido, para poder nutrir los conocimientos y valor que le damos al trabajo de un diseñador teatral como di Girolamo. Esto es posible gracias a la información que obtenemos de los registros visuales. El fotógrafo Luis Poirot en *Chile Actúa. Teatro Chileno* afirma: “El teatro, arte efímero por irreplicable, diferente cada día, permanece en nuestra memoria como una sucesión de imágenes y sonidos, momentos que podemos recrear incluso años después, gracias al impulso desatado por una fotografía.” (Poirot, 2010, p. 205)

Tal como describe Poirot, gracias a la fotografía es posible preservar una parte del teatro, con lo cual, en conjunto con materiales como bocetos o programas de manos, podemos tener acceso a dichas representaciones, lo que permite que la información sea preservada.

**Capítulo 2:****Claudio di Girolamo y la escena teatral en Chile.**

## 2.1 El teatro chileno durante los años 1951 a 1955

Para poder generar un estudio profundo acerca del trabajo como diseñador teatral de Claudio di Girolamo durante la década de 1950, es necesario que tomemos conciencia de los aspectos más importantes de la época, no solo referido al campo artístico, sino que hay que aclarar las bases políticas y económicas que enmarcaron los cambios de estas décadas, y los cuales les dan un sentido.

Chile, a partir de la década de 1940 y durante los siguientes 20 años, se mantenía en un ambiente mayoritariamente de prosperidad, tal como el periodista Juan Andrés Piña (2014) describe en su libro *Historia del teatro en Chile 1941-1990*, como el desarrollo de la industrialización, la estabilización económica, y el interés del Estado de promover la educación y cultura conllevaron un cambio importante a la manera en que el teatro funcionaba en Chile. (p.7-13)

Estos cambios sociales se vieron reflejados en la manera que era entendido el teatro en el país. Uno de los cambios más relevantes para esta investigación fue la consolidación de un teatro nacional profesional, A lo que Piña se refiere de la siguiente forma:

En este ambiente, la llegada a la década del 40 está marcada por el fuerte arraigo en el nacimiento, consolidación y desarrollo del teatro profesional chileno había conseguido desde el comienzo del siglo XX. El gran sistema del teatro profesional en este periodo se refiere a aquel realizado por personas que dedican la totalidad de su actividad remunerativa al teatro y no lo consideran un mero “pasatiempo”, como solía ocurrir en el siglo XIX, cuando los espectáculos eran montados esencialmente por aficionados. (Piña, 2014, p.18)

Como menciona el autor, el teatro en Chile paso de ser principalmente teatro informal, inspirado por las producciones internacionales que llegaban al país, a producciones nacionales, las cuales se fueron organizando y dieron paso a los llamados Teatros Universitarios: Organizaciones fundadas por jóvenes que vieron el trabajo teatral como un medio de trabajo, el cual debía ser profesionalizado.

De estos, los que son considerados pilar fundacional son El Teatro Experimental de la Universidad de Chile (1941) y El Teatro Ensayo de la Pontificia Universidad Católica

(1943). Ambas instituciones fueron las bases de la educación en teatro profesional. La socióloga e investigadora María de la Luz Hurtado los describe como:

Jóvenes universitarios chilenos que hacían teatro como afición en las dos principales universidades del país, la U. de Chile y la U. Católica de Chile, por estudiar pedagogía en letras los primeros y los segundos principalmente arquitectura, dieron un salto en su imaginario e ideales. Supieron ahora que teatro necesitaban y querían hacer como expresión de su sensibilidad inquieta, acorde con la de un país progresista. (...) En 1945 se crea el Teatro de la Universidad de Concepción, siguiendo la misma inspiración, y con los años se sumaron las universidades de Valparaíso, Antofagasta, y otras, convirtiéndose en un movimiento nacional que cambio la practica teatral en Chile (Hurtado, 2010, p.16-17)

Con este fragmento, podemos tener una noción general de la relevancia e influencia que los teatros universitarios tuvieron en la época. La conformación del Teatro Experimental y Teatro Ensayo fue el inicio de dos de las escuelas de teatro más importantes de nuestro país. Y si bien ambas instituciones han avanzado de manera paralela, la diferencia de ideologías y doctrinas es marcada.

Una las de las diferencias que necesitamos tener en cuenta para esta investigación, es que, luego de largos periodos de pruebas y trabajo, consolidaron sus academias de teatro, en las cuales el Teatro Ensayo prefirió enfocarse en la actuación y dirección, mientras que el Teatro Experimental decanto por tener tres opciones académicas: Actuación, Dirección y Técnico, siendo el último en antecesor de la carrera de Diseño Teatral.

Esto marca un antes y un después para la disciplina del diseño teatral, la cual hasta ese momento estaba compuesta por trabajadores de oficio o que se habían educado en el extranjero, ha, de manera lenta pero firme empezar a generar profesionales nacionales.

A partir de los teatros universitarios y el entusiasmo de quienes lo conformaban, se masifico un nuevo tipo de organizaciones: los teatros independientes. Estos eran conformados generalmente por personas ya egresadas de las academias de teatro y las cuales se reunían a partir de sus afinidades para dedicarse a seguir produciendo obras.

## 2.2 El caso de Claudio di Girolamo y la influencia extranjera en el país.

Parte de los efectos colaterales que tuvo el desarrollo de las guerras del siglo XX en Chile, fue que hubo un mayor flujo de producciones artísticas que llegaron al país. Piña (2014), en el capítulo *antecedentes de la renovación escénica en Chile y el mundo* menciona como, a partir de la Segunda guerra mundial, muchos artistas tomaron refugio en Latinoamérica, lo cual promovió la difusión de las ideas que traían desde Europa en los círculos artísticos de cada país. María de la Luz Hurtado (1995) también hace referencia a la influencia de las ideas extranjeras en el proceso de desarrollo de los teatros Universitarios:

Es que, al igual como ocurría en el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, estos jóvenes autodidactas aspiraban a realizar un teatro muy diferente al imperante en Chile: querían hacer un "teatro de arte," a la manera del teatro independiente europeo y universitario español. Las visitas a Chile, ocasionadas por la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial, de grupos teatrales, de ópera y ballet con modernas propuestas escénicas, los habían impactado (Hurtado, 1995, p.42)

Esta información es importante no solo para entender las transformaciones y nuevos pensamientos que estaban surgiendo en Chile durante mediados del siglo XX, sino que se relacionan directamente con el hecho de que di Girolamo forma parte de este grupo migrante. Él mismo se nombra como "Inmigrante por hambre" (di Girolamo, *La escuela en entredicho*, 2017, p.11), debido a que, en conjunto con su familia, deja su vida en Italia buscando huir de las aflicciones de la guerra, y es un elemento identitario importante del diseñador.

Para estudiar el trabajo de di Girolamo y tener una noción de su relación con el diseño teatral en Chile, es necesario hacer un repaso de su biografía. Claudio di Girolamo Carlini es un artista italiano-chileno, nacido el año 1929 en el seno de una familia de artistas en Roma. En 1941 entra a la Escuela de Bellas Artes de Roma a estudiar Escenografía, y un año después se inscribe como estudiante de Arquitectura. Guiados por los problemas de la guerra, él y su familia emigran hacia Santiago de Chile, en donde, en conjunto con sus hermanos, comienzan a exponer como artistas visuales.

En 1951, se incorpora al equipo de trabajo del Teatro Ensayo de la Universidad Católica, en la que se desempeña como escenógrafo, vestuarista y artista gráfico hasta 1955.

Posterior a esto, en conjunto con otros estudiantes del Teatro Ensayo, se separan de la institución para formar el Teatro ICTUS, espacio el cual di Girolamo trabajaría de manera continua por 30 años.

En paralelo, el artista seguiría desarrollándose tanto en el ámbito teatral, con compañías independientes como son Taller Teatro Dos y Teatro Q; como artista plástico, muralista, profesor, y gestor cultural. En 1997 se le otorgo la nacionalidad por gracia debido a su larga trayectoria como artista en Chile y a los aportes realizados a la cultura, las artes y la educación en el país.

Bajo esta consideración, podemos caracterizar el trabajo de di Girolamo no solo por su formación profesional específica en las artes escénicas, sino que también por estar ligado a la influencia cultural europea que se instalaba con fuerza en el país, pero que no se presentaba como un canon cultural rígido e inamovible, como pudo ser entendida en el siglo pasado, sino que llegaba a nutrir a los jóvenes creadores que estaban impulsando un teatro identitario. Con esta información, podemos tener una noción de la relevancia que di Girolamo ha tenido para el diseño teatral en Chile, debido a su larga trayectoria y conocimientos.

### **Capítulo 3:**

## **Di Girolamo y el diseño teatral**



### 3.1 Claudio di Girolamo como diseñador teatral en el Teatro Ensayo

Claudio di Girolamo se incorpora al Teatro Ensayo de la Universidad Católica el año 1951 como diseñador teatral. A la par de artistas como Fernando Debesa, Eugenio Dittborn o Gabriela Roepke, el diseñador se desarrolló de manera constante en este espacio por cinco años, hasta 1955, momento en donde se marcha al Teatro ICTUS, pero sigue manteniendo una estrecha relación con el Teatro Ensayo.

Durante este periodo estuvo a cargo del diseño de *La invitación al castillo* (1951), en escenografía; *Sombra y Substancia* (1951), en escenografía; *Enrique IV* (1952), escenografía; *Los condenados* (1952), escenografía y vestuario; *El camino de la cruz* (1953), escenografía; *El soldado de chocolate* (1953), escenografía y vestuario; *El sí de las niñas* (1954), escenografía y vestuario; y *El enfermo imaginario* (1955), vestuario.

A través del análisis de la obra *Los condenados* y *El soldado de chocolate*, se busca profundizar en que es lo que caracteriza al autor, indagando en su proceso como diseñador, su situación durante este periodo de tiempo, el cual está delimitado por los años en los cuales trabajo para el Teatro Ensayo, y orientando la investigación a tratar de comprender cual fue el rol de Claudio di Girolamo como Diseñador Teatral.

Para poder introducirnos al trabajo de di Girolamo en el Teatro Ensayo UC, podemos analizar la información que proporcionan los programas de mano de las obras: un folleto o infografía en donde esta condensado la información más importante de la obra: Título, sinopsis, compañía, fechas, intérpretes y equipo de trabajo, además de fotos o ilustraciones que ayuden a dar a entender la atmosfera de la representación. Eran entregados la público y presentaban un primer acercamiento formal al espectáculo al que asistían.

Debido a las características antes mencionadas, los programas de mano son una valiosa fuente de información al momento de investigar una obra, y gracias a que en la colección de documentos donados encontramos una variedad de ellos, podemos establecer hitos y entrelazar conocimientos, complementando, reafirmando o corrigiendo el conocimiento que ya se tenía.

Pero, además de la información explícita, estos documentos, tanto en su forma, como estilo, como las transformaciones que han tenido por su posterior uso también son una fuente

de estudio crucial. Una de estas fuentes implícitas es el lenguaje, debido a que hay que recordar que durante esta época se estaba conformando un léxico técnico. Frente a esta fenómeno se evidencian variaciones en el uso y significado de ciertas palabras, que debemos considerar al momento de emprender un análisis.

En el caso del Fondo Documental Claudio di Girolamo, al hacer una revisión de los programas de mano, nos damos cuenta de que durante sus años trabajando en el Teatro Ensayo, su labor era referida con diversos conceptos, como lo son escenógrafo (El Apolo de Bellac, 1952), diseñador de vestuario (Los condenados, 1952) o decorador (Enrique IV, 1952) (figura 2).

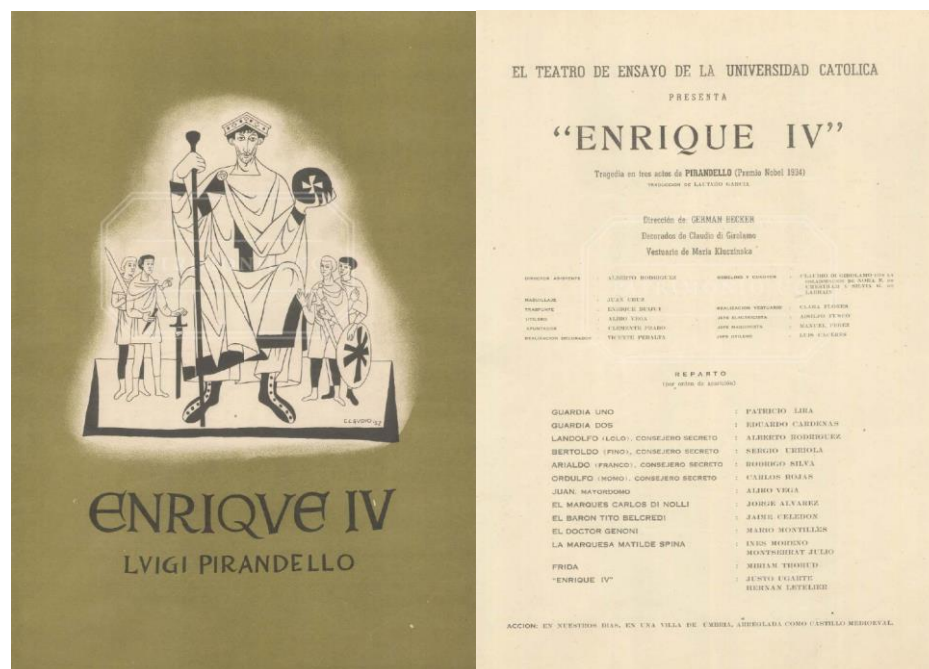


Figura 2: Programa de mano de la obra Enrique IV, Teatro Ensayo UC, dirección de Germán Becker. 1952. Fuente: Programa de investigación y Archivo de la escena Teatral de la Escuela de Teatro UC.

Un detalle relevante que mencionar es que fue el mismo Claudio que se encargó del diseño de estos folletos, por lo cual podemos entender que él estaba de acuerdo con los términos usados. A través del capítulo 1 de esta investigación, se han aclarado la diferencia entre escenografía, y la variación que tiene con el termino italiano escenografía, y decorado.

Durante la entrevista realizada, di Girolamo no se define a sí mismo con ninguno de estos tres términos, sino como un artista “transdisciplinar”, lo cual es entendible por la gran

diversidad de labores que ha realizado en diversas áreas, entre las que podemos mencionar la arquitectura, muralismo, diseño gráfico, escultura, ... Incluso, dentro del ámbito teatral, es difícil encasillarlo en una sola profesión, debido a que ha transitado entre el diseño, la realización, dirección e incluso pedagogía teatral.

Esta variedad, aunque signifique complejizar el hecho de definir la profesión de di Girolamo en este análisis, es también un hallazgo valioso para la investigación, pues supone que, tanto sus habilidades como a visión de su propio trabajo se impregna en su creación, nutriéndola a partir de diversas fuentes. Debemos recordar en este punto que di Girolamo no solo estudio escenografía, sino que además tiene estudios de arquitectura y que viene de una larga tradición de artistas en su familia.

Durante su periodo en el Teatro de Ensayo UC, su labor consistió principalmente en el diseño de escenografía y vestuario, pero sus trabajos están impregnados de la ambición del diseñador de ser un artista multifacético, nutriendo sus creaciones con sus conocimientos en historia del arte, estética y técnicas de realización.

### **3.2 *Los condenados* (1952)**

*Los condenados*<sup>2</sup> es una obra escrita por el dramaturgo ruso-francés Henri Troyat, la cual fue montada en Chile por el Teatro Ensayo UC el año 1952 en el Teatro Municipal de Santiago, bajo la dirección de Eugenio Dittborn<sup>3</sup>. La obra contó con el diseño de escenografía, vestuario y de Claudio di Girolamo.

---

<sup>2</sup> La obra contó con el elenco de Jorge Álvarez, Mario Montilles, Ana González, Montserrat Julio, Mario Rodríguez, Lucila Durán, Rodrigo Silva, Inés Moreno, Hernán Letelier, Carlos Rojas, Carlos Lazo, Paz de Castro y María Esther Fernández.

<sup>3</sup> Abogado, director teatral, exdecano de la Facultad de Bellas Artes y exdirector del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile.

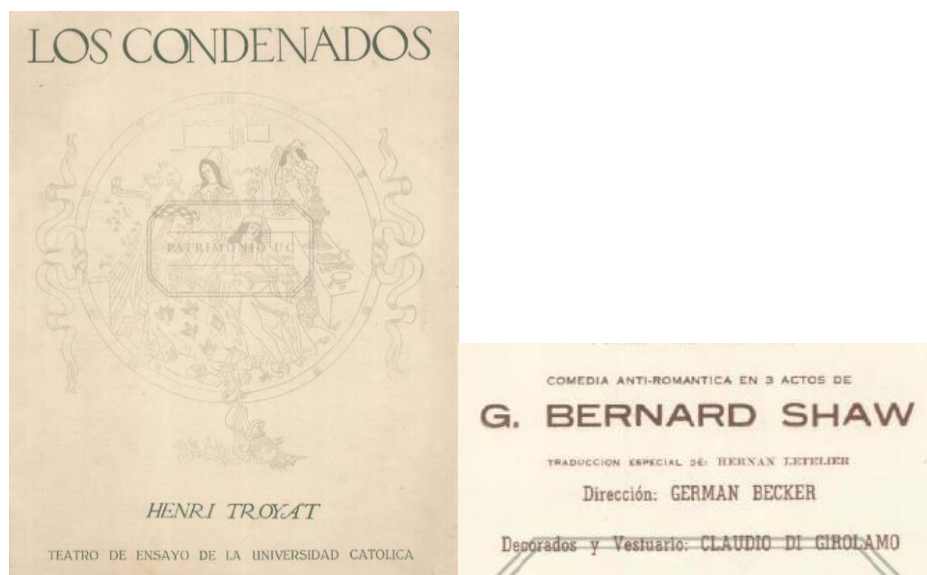


Figura 3: Portada y detalle del programa de mano de la obra *Los condenados*, montada por el Teatro Ensayo UC. 1952. Diseño de Claudio di Girolamo. Fuente: Programa de investigación y Archivo de la Escena Teatral de la Escuela de Teatro UC.

La obra narra cómo, a mediados del siglo XV en Florencia, un grupo de nobles busca refugio en la casa de un banquero, lugar donde proceden al disfrute, olvidando la calamidad de la que huían. Sin embargo, después de que la multitud de nobles rechazara darle asilo a un monje, este los maldice, pronosticándoles sufrimiento, a lo cual los nobles, despavoridos, arremeten unos contra otros, causando su propio final.

La primera área que abarcaremos en este análisis es la escenografía. Para esto, se analizará los bocetos que formaron parte de su proceso de trabajo, en comparación del trabajo montado.

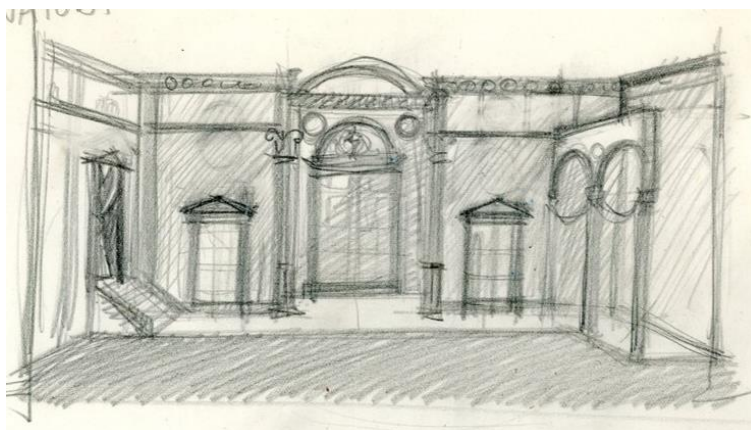


Figura 4: Croquis de escenografía de la obra *Los condenados*. 1952. Diseño de Claudio di Girolamo. Fuente: Programa de investigación y Archivo de la escena Teatral de la Escuela de Teatro UC.

En este primer croquis de escenografía (figura 4) se puede apreciar que ya hay una consideración de una disposición espacial definida y una composición de los elementos tradicional de los teatros de sala, con muros falsos que delimiten la escena abriéndose de forma frontal al público. Gracias a una entrevista realizada al artista para esta investigación, se puede tener una idea más cercana de su proceso creativo. Di Girolamo comentó que, el primer paso en su proceso de trabajo es “meterse con el autor”, lo que conlleva estudiar sus trabajos, su estilo, como se adscribe esta obra a sus ideales, etc. Comentó también que en su proceso de trabajo él está en diálogo con el director, debido que considera que “la escenografía está al servicio de la obra”.

Esta metodología de trabajo puede significar que este primer boceto es el proceso de una primera labor de estudio, análisis y diálogo intenso, a través del que Di Girolamo va conformando su opinión y lo que quiere expresar con el trabajo, ya que, como él mismo menciona “la escenografía es tu punto de vista de la obra”.



Figura 5: Boceto de escenografía de la obra *Los condenados*. 1952. Diseño de Claudio di Girolamo.  
Fuente: Programa de investigación y Archivo de la escena Teatral de la Escuela de Teatro UC.

Este boceto (figura 5) en líneas blancas sobre papel azul, con trazos rectos y una cuadrícula en el piso, se pueden apreciar cambios compositivos en la escenografía, nos ilustra el gran manejo que tenía el diseñador sobre las técnicas escenográficas. Esto puede verse, en

una primera instancia, en la composición espacial. Con las marcas en el piso de este boceto, el cual podemos asumir que se trata de una cuadrícula de perspectiva, nos permite darnos cuenta de que la parte superior de los paneles está diseñada en ángulo, generando una perspectiva que amplía el espacio y genera una percepción de magnitud de la escenografía.

Otro ejemplo de sus conocimientos es la separación de espacios a través del uso de umbrales, como se puede notar en el uso de la pared de pilares del lado derecho, generando un espacio aparte dentro de la escena, pero sin la necesidad de separarlo físicamente, lo que permite un recorrido más fluido por el espacio y una narración visual más fluida.

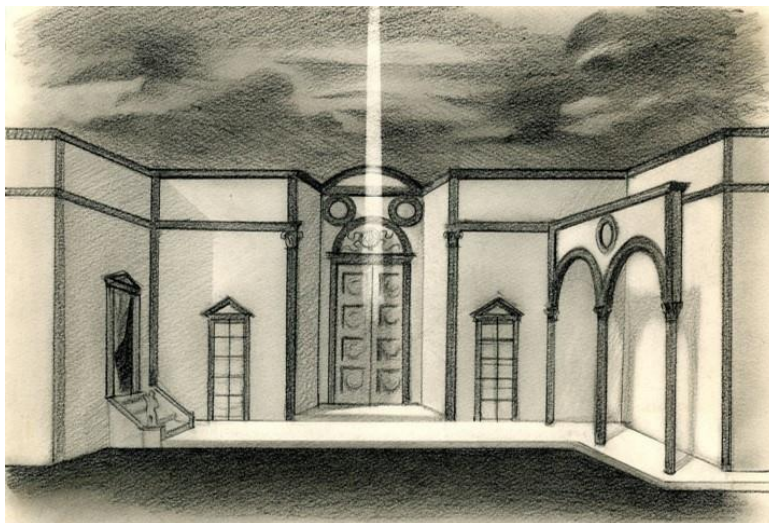


Figura 6: Boceto de escenografía de la obra *Los condenados*. 1952. Diseño de Claudio di Girolamo. Fuente: Programa de investigación y Archivo de la escena Teatral de la Escuela de Teatro UC.

En este boceto (figura 6), ya está definida la estructura de la escenografía, llegando a las fases finales del proceso creativo del artista. Con el espacio escénico consolidado, empieza a plantearse la interacción con la luz, atisbando ideas del espacio atmosférico que se trabajará durante la obra y la iluminación que compondrá las situaciones dramáticas.



Figura 7: Fotografía de puesta en escena de *Los condenados*. 1952. Diseño de Claudio di Girolamo. Fuente: Programa de investigación y Archivo de la escena Teatral de la Escuela de Teatro UC.

Finalmente, este registro fotográfico (figura 7) nos permite vislumbrar el diseño escenográfico montado y como se relaciona en las demás áreas (escenografía, vestuario e iluminación). La fotografía es un momento durante la puesta en escena de la obra, tomada de forma frontal, por lo que se puede apreciar la escenografía y la disposición de los personajes en escena. También se puede apreciar la iluminación utilizada, la cual al ser frontal permite apreciar los volúmenes del vestuario. Otro factor observable son las proporciones del espacio con relación a los cuerpos, a lo cual hay que destacar la altura que tiene la escenografía.

La imagen permite apreciar la rigurosidad técnica que se obtuvo en el traspaso de los bocetos a la realización. Esto se debe, por un lado, a que la Universidad Católica tuvo sus orígenes con estudiantes de Arquitectura, lo que permitía que tuvieran conocimientos privilegiados al momento de montar. Pero, además de la labor técnica, es importante resaltar los claros conocimientos compositivos y estéticos que di Girolamo demuestra en este trabajo.

La formación artística de Claudio di Girolamo, que hay que recordar procede tanto de su familia de artistas como de sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Roma. Y es especialmente notoria si consideramos que esta obra está contextualizada a mediados del siglo XV en Florencia. Las líneas compositivas simétricas, los arcos de medio punto y las perspectivas son elementos que generan una clara conexión con el estilo pictórico del

quattrocento italiano. Para poder visualizar esto, tomaremos de referencia el cuadro *La flagelación de Cristo*, del pintor italiano Piero della Francesca (figura 8).

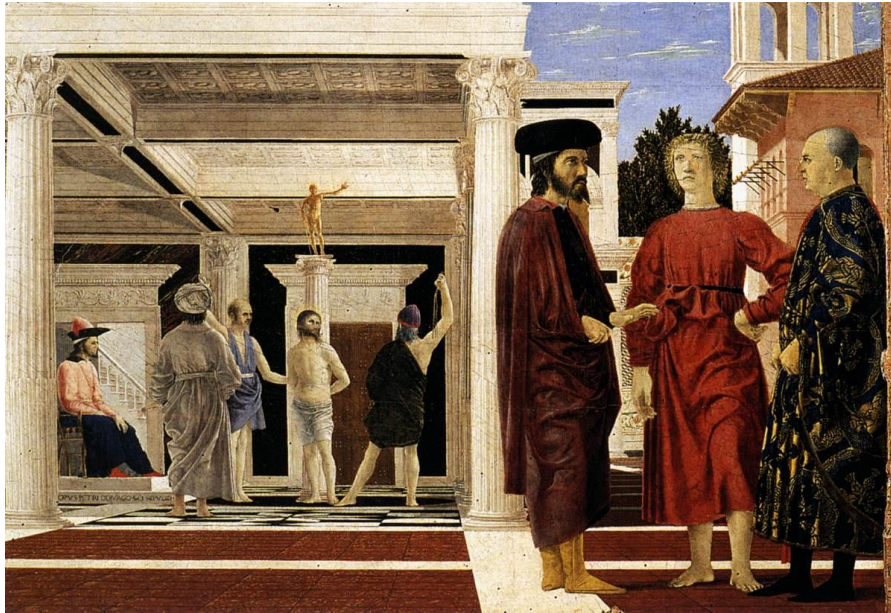


Figura 8: Piero della Francesca, *La Flagelación*, 1468-1470. Óleo y temple sobre tabla. 59 cm × 82 cm. Colección Galería Nacional de las Marcas, Italia.

Tanto en el cuadro como en la escenografía, están presentes las líneas compositivas con dirección a un punto de fuga al centro de la imagen, combinadas con líneas verticales paralelas que generan una repetición que guía la vista del espectador, en el caso del cuadro, hacia el castigo que Cristo recibe al fondo, y en el de la escenografía, el portón principal. Los pilares, líneas compositivas simétricas y punto de fuga central son otros elementos visuales que comparten ambas obras.

Al analizar la distribución de la escenografía, también se puede decir que di Girolamo estaba familiarizado con las tendencias que marcan el desarrollo del diseño teatral a nivel mundial, como lo fueron las vanguardias europeas. Esto se puede corroborar al estudiar la proporción entre los cuerpos y el espacio, y el uso de líneas paralelas en el espacio, elementos que eran trabajados durante este siglo por el diseñador escénico británico Gordon Craig. Para ilustrar su trabajo, tomaremos de referentes su trabajo como escenógrafo en *Hamlet* (figura 9), dirigida por Stanislavski el año 1911.





Figura 9: Boceto de escenografía de la obra *Hamlet*. 1911. Diseño de Gordon Craig.  
Fuente: The National Gallery of Canada.

En esta propuesta, compuesta por grandes estructuras rectangulares que subían verticalmente, es parte de los estudios arquitectónicos del artista, y ha sido un diseño ampliamente difundido por su experimentación con las formas y proporciones con respecto a los cuerpos. Gordon Craig, a partir de su estudio del espacio escénico, se cuestionó y reformuló el espacio escénico, y una de las ideas que el desarrolló, y que marcaría un precedente en el teatro del siglo XX es que el actor era una parte de una síntesis de elementos que componían la escena, así como lo son la escenografía, la voz, la luz, etc.

Esta idea, desarrollada principalmente a partir de sus reflexiones sobre la Supermarioneta en *El arte del teatro*, se puede ver reflejada en la manera en que di Girolamo compuso el espacio en *Los Condenados*. A través de recursos como la proporción espacio-cuerpo y el uso de líneas visuales marcadas, alejan el espacio escenográfico de una construcción naturalista, permitiéndose ser parte de la narrativa en un espacio activo como escenógrafo. Si bien la propuesta de di Girolamo no llega a ser tan radical en términos visuales, si incorpora elementos trabajados por Craig en su propuesta, pero los subvierte ante la composición espacial.

En la relación entre el diseño de di Girolamo, *La flagelación* y *Hamlet* convergen es que el uso repetido de líneas verticales y las proporciones no responden exclusivamente a la necesidad de hacer referencia a una época o un lugar en específico, sino que aportan a la narración como un factor implícito<sup>4</sup>.



Figura 10: Boceto y fotografía de vestuario de Faustina, de la obra *Los condenados*. 1952. Diseño de Claudio di Girolamo.  
Fuente: Programa de investigación y Archivo de la escena Teatral de la Escuela de Teatro UC.

En este boceto (figura 10), correspondiente a Faustina, podemos ver como el diseñador equilibra el trabajo de silueta de la época con cortes y estampados de un estilo más expresivo, como pueden ser los cortes circulares de la capa o los detalles de las mangas. Estos detalles, si bien pueden alejarse de la visualidad de la época, aportan a la composición generando dinamismo a través de las formas, además, al ser elementos que pueden ser vistos de lejos, aportaba que sean más fácil visualizarlo por el público que se encuentre en las butacas más alejadas.

En cuanto a las referencias visuales, podemos remitirnos de nuevo a un trabajo de Della Francesca, esta vez *La natividad*. (Figura 11)

<sup>4</sup> El trabajo visual realizado puede relacionarse con las leyes de Gestalt y los principios de proporción visual



Figura 11: Piero della Francesca, *La natividad*, 1468-1470. Óleo sobre tabla. 124 cm × 123 cm. Colección National Gallery of London.

A partir de la comparación de ambas imágenes (figuras 10 y 11), se puede asumir la inspiración que di Girolamo tomó de los artistas renacentistas italianos en el vestuario. El corte bajo el busto, cuello en V y corte imperio son algunas de las características que comparten el vestuario de Faustina y La Madre María (la mujer de azul del cuadro).

Pero, con esta comparación, podemos notar cómo los detalles del vestuario generan un gran cambio a nivel visual. Mientras la mujer del cuadro de della Francesca mantiene un atuendo simple, el vestuario de *Los condenados* llama la atención gracias a los diseños en las mangas y la capa.

La situación que es hay que resaltar es que, mediante estos elementos, se está tomando una decisión estética que va más allá de evocar una época específica, como ocurría con los vestuarios realistas, o a las necesidades del actor. Mediante el diseño de vestuario, no solo se

modifica el cuerpo del interprete, sino que se le incorpora al diseño como un nuevo componente que interviene en el espacio.

Además del vestuario, podemos ver que el autor remite a la estética de este poca en el diseño de la portada del programa de mano (Figura 3), en la que la composición de la imagen y el estilo de dibujo asemejan en gran medida a los oleos de Pero della Francesca.

Con respecto a la iluminación, en el programa de mano de la obra no se menciona a nadie que la haya diseñado. Sin embargo, revisando el material del Fondo Documental, el libreto de la obra con el cual trabajo di Girolamo contenía apuntes tanto de iluminación como plantas de movimientos.

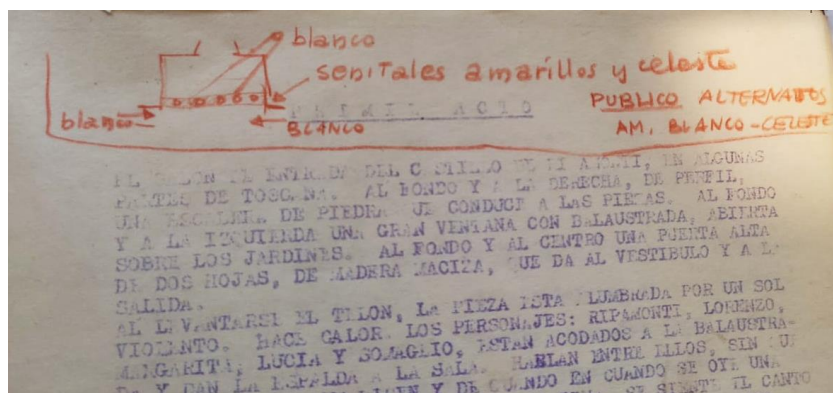


Figura 12: Pagina del libreto de la obra *Los condenados*, montada por el Teatro Ensayo UC con apuntes de iluminación en la parte superior. 1952. Diseño de Claudio di Girolamo. Fuente: Programa de investigación y Archivo de la escena Teatral de la Escuela de Teatro UC.

Estos apuntes (figura 12) nos demuestran varias cosas con respecto a esta obra: En primer lugar, que el diseño de iluminación si fue planificado, y que esta tenía una intencionalidad según los eventos de la obra.

Como segundo punto, es que, al considerar una planta de movimiento, significa que hay una relación entre el diseñador y las acciones de los actores y actrices. Esta situación conlleva, a su vez, a que di Girolamo intervenía en la actuación de los actores, y que su labor no se consideraba separada de ellos.

Si bien todo esto hoy en día se toma como situaciones normales, hay que considerar que, durante esta época, y más aún en espacios como los teatros universitarios, los roles y funciones de cada persona en una obra estaban siendo cuestionados y repensados,

consecuencia de los ánimos renovadores que tenían los fundadores de estas compañías. Es por esto por lo que es importante poder demostrar que Claudio di Girolamo estuvo en un dialogo no solo con el director, sino con el resto del equipo de trabajo.

La idea de entender el espectáculo escénico como un espacio compuesto, en el que las acciones y los elementos físicos interactúan para conformar el espacio, es algo que claramente marca la filosofía de trabajo de di Girolamo. Esto fue comprobable gracias a la entrevista con el artista, en donde él narra que considera que su función como escenógrafo es “articular el espacio escénico”, y que, si bien él está al servicio del director, la escenografía expresa las ideas de quien las diseña.

Esta idea es lo que más adelante lo llevaría a dictar una serie de clases que llamaría *energía del actor*, en las que se centraba en “acercarse al cuerpo de otra forma, teniendo siempre un plus”. Esta metodología de trabajo puede ser asimilada a lo que se estaba trabajando en Europa con creadores de renombre como Craig, Appia o Stanislavski durante la primera mitad del siglo XX, pero la diferencia radica en que, en Chile, el proceso de renovación teatral es algo que estaba afianzando sus cimientos durante la época en que se montó *Los condenados*.

Para abordar este punto, es necesario reiterar que, durante este periodo, en Chile se estaba asentando las ideas de un teatro chileno profesional, y que, debido a diversos factores, la influencia de ideas modernas acerca de los espectáculos estaba ingresando de manera incipiente. Piña describe esta situación, posterior a 1940, como un momento de crisis en el teatro, debido a que no estaba conformada aun una identidad nacional en el teatro, pero la reinterpretación de la estética que se vivía en Europa todavía no se había masificado en Chile, a diferencia de otros países latinoamericanos como Argentina.

Ante esto, considero que Claudio di Girolamo tomo un rol importante para el diseño teatral chileno, ya que, si bien sus trabajos en el Teatro Ensayo no tenían la línea estética de Schlemmer o Appia, si había un trabajo de innovar, de alejarse del canon visual que habían traído anteriormente las compañías españolas o francesas que tenían gira por el país. A partir de la experimentación, di Girolamo fue sentando las bases de un nuevo proceso de renovación del teatro, en el cual se consideraba todas las partes que componen una función como relevantes.

### 3.3 *El soldado de chocolate* (1953)

El soldado de chocolate<sup>5</sup>, según lo indicado por el programa de mano (figura 13) es una comedia de tres actos, escrita por G. Bernard Shaw y montada en 1953 por el Teatro Ensayo en el Teatro Municipal de Santiago, bajo la dirección de German Becker<sup>6</sup>. El diseño de escenografía y vestuario estuvo a cargo de Claudio di Girolamo.

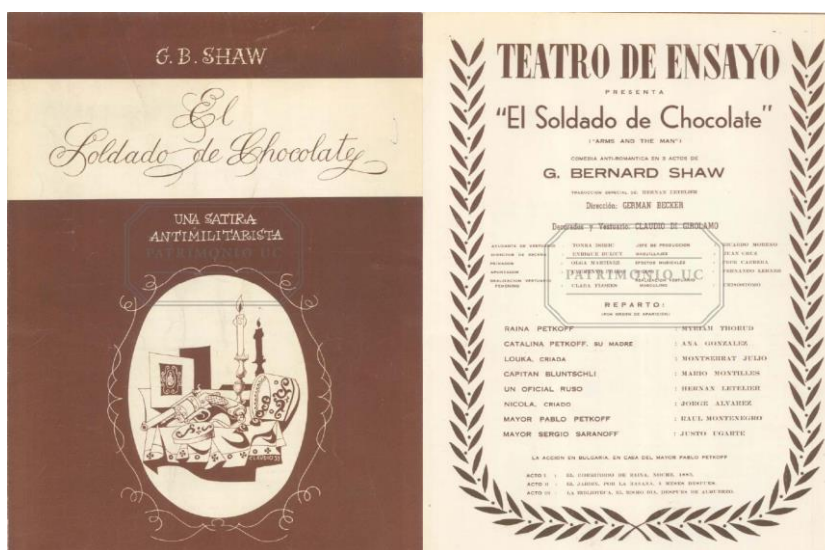


Figura 13: Portada y detalle del programa de mano de la obra *El soldado de chocolate*, Teatro Ensayo UC. 1953.  
Fuente: Programa de investigación y Archivo de la escena Teatral de la Escuela de Teatro UC.

La sinopsis de la obra se sitúa en la guerra de 1885 entre Serbia y Bulgaria, ambientada en la casa del Mayor del ejército búlgaro Pablo Petkoff. En la habitación de su hija, Raina, el Capitán Bluntschli, soldado del ejército serbio, se refugia de la guerra metiéndose por la ventana y amenazando a la joven para que no lo delate. La joven, que está comprometida con el Mayor Sergio Saranoff y tiene una perspectiva romántica de la vida, empieza a cuestionarse sus ideales tras hablar con el cínico Bluntschli. A partir de esto, se desarrolla una comedia que apunta a criticar el absurdo de la guerra.

<sup>5</sup> La obra contó con las actuaciones de Myriam Thorud, Ana González, Montserrat Julio, Mario Montillos, Hernán Letelier, Jorge Álvarez, Raúl Montenegro y Justo Ugarte.

<sup>6</sup> Fue un actor y director de teatro. Durante su participación en el Teatro Ensayo, dirigió obras como *Juana de Lorena* (1951), *Martin Rivas* (1954) y *La malquerida* (1954).

El boceto presentado a continuación corresponde al levantamiento y corte de la habitación de *Raina*. Se puede apreciar que es una estructura frontal, compuesta por paneles, con perspectivas forzadas y tres entradas delimitadas para los actores. El estilo de la escenografía podría considerarse inclinado hacia el realismo, pero el diseñador presenta, a partir de ciertos factores, características que tensionan visualmente el espacio, alejándose de una propuesta naturalista.

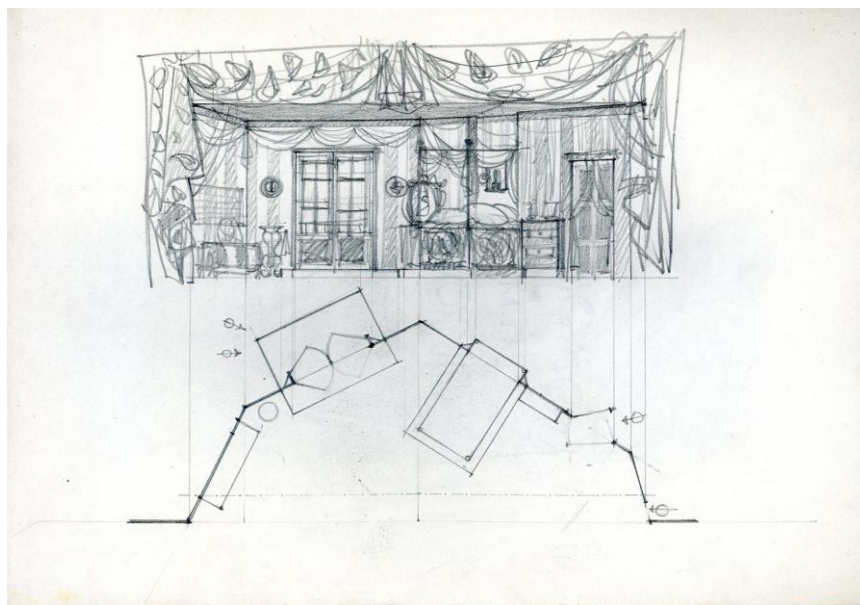


Figura 14: Boceto con planta escenográfica de la habitación de *Raina*, para la obra *El soldado de chocolate*, Teatro Ensayo UC. 1953. Fuente: Programa de investigación y Archivo de la escena Teatral de la Escuela de Teatro UC.

En la planta de escenografía presentada en la figura 14, se puede apreciar como la distribución espacial determina el flujo de las acciones en escena. Esto se da a partir de la limitación de los lugares de entrada y salida, la creación de subespacios, demarcados por herramientas visuales como la cama, la cual se compone como un punto focal al estar situado en el centro del espacio escénico y la diferencia de niveles con respecto al suelo. También se aprecia la construcción de espacios negativos, como puede ser el ventanal, el cual crea una proyección del espacio escénico hacia un “afuera imaginario”.

Además de la composición física, una cualidad que destaca en este diseño escenográfico es el uso de texturas. El espacio cuenta con una variedad de texturas en las paredes, los muebles y el piso, los cuales están principalmente conformados por líneas rectas y patrones geométricos regulares. Este recurso es algo que fue predominante en los ballets

constructivistas, los cuales experimentaban a partir de la geometría y os volúmenes en escena. Una representación con la que podemos comparar esto es el ballet *Chout*, del compositor ruso Serguei Prokofiev, presentado en 1921 en el Théâtre de la Gaité de París y en enero de 1928 en el teatro de Kiev (Figura 15)



Figura 15: Fotografía con bailarines en escena del ballet *Chout*, compuesto por Serguei Prokofiev. 1921-1928. Autor desconocido. Fuente: Casa de subastas Druout.

Los paralelismos entre ambas escenografías se encuentran en la distribución de los paneles y el uso de figuras geométricas. Si bien el uso de paredes falsas para ambientar la escena es un elemento recurrente en el teatro de sala, lo interesante de ambas propuestas es como reinterpretan este recurso en función de las necesidades. Mientras los ballets constructivistas tenían un ansia de recomposición del espacio escénico, inclinado a la experimentación, di Girolamo lo ocupa para separar y activar los espacios, ya que las texturas son tan pregnantes a la vista que es imposible pasarlas por alto, pero sin ambición de tomar el protagonismo de la escena, debido a que las diferencias con los volúmenes de los vestuarios aportan a que estos resalten.



Estas composiciones visuales afectan tanto al espectador como a los actores, e incluso al director, debido a que les da incentivos y limitaciones a los intérpretes en escena. La tridimensionalidad de la escenografía obliga a que haya que interactuar con ella, volviéndose parte de la acción, además de cobrar importancia visual al delimitar espacios de acción, mientras que el uso de texturas crea dinamismo con los cuerpos de los actores. Con esta idea, podemos retomar la discusión propuesta anteriormente respecto a la diferencia de decorado y escenografía, y la importancia que tiene al día de hoy reconocer la evolución de ambos términos.

En cuanto al vestuario, la línea de trabajo de la silueta sigue una línea más tradicional, con un vestuario de época con una silueta marcada.



Figura 16: Boceto y fotografía de vestuario de Catalina Petkoff, interpretada por Inés Moreno, *Los condenados*. 1952.  
Fuente: Programa de investigación y Archivo de la escena Teatral de la Escuela de Teatro UC.

El vestuario (figura 16) tiene una clara referencia al estilo de inicios de era victoriana, formando una silueta en “S” en la actriz, acentuada por el polisón de la falda, un corset que acentúa el pecho y el cabello recogido hacia arriba, acentuando el cuello. Esto hace que el vestuario sea un guiño evidente de finales del siglo XIX, época en la que transcurre la obra. Para poder ilustrar la base histórica de este vestuario, tomemos como referencia el cuadro *Too early* del pintor francés James Tissot.



Figura 17: James Tissot, *Too early*. 1873. Óleo sobre tela. 71 cm x 102 cm.  
Colección Guildhall Art Gallery.

El cuadro (Figura 17) nos presenta una escena de una fiesta de la época, donde lo que cobra el protagonismo es la indumentaria femenina. Tissot era reconocido por su reproducción detallada de los vestuarios femeninos, y en este cuadro podemos apreciar la silueta imperante en la época, con el pecho marcado, la falda voluminosa hacia atrás y los lados, pero con una caída sutil dada por el uso del polisón. Esta era en la moda es reconocida por la elegancia y delicadeza de los vestidos, los cuales demostraban estatus y poder adquisitivo.

Esta indumentaria les da a los espectadores, por un lado, una primera descripción de los personajes, mostrando que pertenecen a otra época, de a una familia acomodada y que respeta la tradición. Pero también entrega información de como fue interpretada la historia por el diseñador: que entiende y busca representar la clase social descrita por el autor, generando un distanciamiento con el público al aludir a una época previa, aun cuando la obra aborda temas como la moralidad de la guerra, lo cual era un tema reciente en ese momento. Esto significa que, aún cuando el diseñador se mantuvo en los márgenes de representación de una época, también buscaba transmitir un mensaje.

Si bien Claudio di Girolamo es denominado decorador en el programa de mano de este montaje, al estudiar su trabajo hoy en día, y teniendo en consideración el debate que ha tenido el termino “decorado”, podemos sostener que este es un trabajo de escenografía. La diferencia principal radica en que, si bien el diseño cumple una función estética y sitúa al espectador en un espacio y tiempo determinado, como dice López “que hace un intérprete más para la obra junto al actor.” (p.14)



Figura 18: Fotografías de puesta en escena de la obra *Los condenados*. 1952. Diseño de Claudio di Girolamo. Fuente: Programa de investigación y Archivo de la escena Teatral de la Escuela de Teatro UC.

La figura 18 nos muestra dos fotografías de dos momentos de la obra, en las cuales es posible apreciar como se diferencian los espacios gracias a la escenografía. A través de los elementos ya mencionados previamente, en conjunto con el trabajo actoral, la narración se va complejizando, creando más capas de interpretación. Las fotografías presentadas son una forma visual de comprender que el trabajo de di Girolamo.

En las imágenes también se puede apreciar la interacción del vestuario con el espacio escenográfico. El uso de líneas paralelas y cuadrículas, tanto en las texturas como en la arquitectura, contrastas con la silueta y estampados de los personajes, tensionando visualmente el espacio. La propuesta de esta obra muestra una distancia de las representaciones clásicas, predominantes en Chile antes de la instauración de los teatros

universitarios. A través de las texturas, la distribución espacial y los contrastes entre espacio y cuerpo, podemos ver como el diseñador experimenta con la escena, proponiendo alternativas para la construcción visual en el teatro.

Aquellas nuevas opciones en el diseño son una de las razones fundamentales por las que el trabajo de Claudio di Girolamo es importante para el diseño teatral chileno. Durante este periodo histórico, en el que el teatro chileno se estaba cuestionando y reestructurando, el enfoque a las posibilidades visuales será parte de las bases de lo que hoy conocemos como diseño teatral.

Ante esta premisa, es necesario volver a mencionar la importancia de que esta investigación se está haciendo a partir de los conocimientos e intereses de una diseñadora teatral, por lo que los análisis realizados fueron orientados a entender y profundizar en Claudio di Girolamo como diseñador del Teatro Ensayo UC. Y si bien el Archivo de la escena teatral ha llevado una larga y meticulosa labor de preservación de su trabajo, es necesario que los archivos donados por el artista sigan siendo investigados por diseñadores teatrales, ya que estos contienen signos que pertenecen a un lenguaje técnico de la disciplina, como puede ser la relación entre espacio, cuerpo y acción, el uso de herramientas visuales para entregar un mensaje al público, la nomenclatura específica para referirse a la iluminación, etc.

## Conclusiones

Posterior al análisis de su trabajo, se puede llegar a definir que el rol de Claudio di Girolamo se configura a partir de la convergencia de sus conocimientos académicos en la Escuela de Bellas Artes de Roma, sus ideales de generar un diseño que responda a la obra y su capacidad como artista de absorber las distintas tendencias e ideas que se iban desarrollando durante la época. Es un rol que fue madurando a partir de la experimentación visual, la cual nutria con sus habilidades en distintas áreas, como la pintura o la arquitectura.

Su trabajo en el Teatro Ensayo UC demuestra la experticia que tenía en cuanto a técnicas de realización y composición visual, pero sin tratar de robar el protagonismo de la escena. Por esto mismo, las obras analizadas todavía contienen factores del teatro tradicional, como la composición frontal o el uso de vestuarios ligados a una época específica. Pero, al analizar los diseños, se puede ver que esto no impide que el también participe en la interpretación de la obra, sino que armoniza con las necesidades que esta presenta para entregar una puesta en escena que hasta el día de hoy es recordada con admiración.

A partir de este trabajo, se pudo ver como el trabajo de di Girolamo fue influenciado por diversos factores. Por un lado, tenemos su formación artística, dada por sus estudios de escenografía y arquitectura, en adición a los estímulos dados por su familia de artistas. Esta base de conocimientos se encuentra con el panorama teatral que se tenía en Chile durante la época: Teatros universitarios compuestos por gente joven, entusiasmada por renovar la forma en que se hacía teatro en el país. Un contexto social en el que el Estado incentivaba la creación y el consumo artístico. La llegada de personas que, huyendo de las guerras, llegaron al país con nuevas ideas.

La labor de Claudio di Girolamo como diseñador teatral en el Teatro Ensayo UC es una muestra de las transformaciones que se estaban viviendo durante en esa época en el medio teatral. Sus diseños dan cuenta de la transición que se vivía en la búsqueda de una identidad, tanto como país como el Teatro Ensayo UC como compañía y posterior escuela.

Esta investigación da cuenta de la necesidad y pertenencia que tiene investigar y generar archivo sobre diseñadores teatrales, especialmente a partir de personas del mismo campo. Esto se debe a que los conocimientos específicos en el área, como lo son la

interpretación se bocetos, el reconocimiento de estilos artísticos o el uso de nomenclatura de áreas como la iluminación o la escenografía, permiten una conservación mas precisa de estos conocimientos, y poder registrar los avances y transformaciones que se da en un área que está en constante renovación.

Esto lleva a otro punto desde el cual este trabajo puede proyectarse, y que puede significar un aporte crucial a la disciplina: el estudio de la historia del diseño teatral en Chile. A partir del análisis del trabajo de di Girolamo, se pudo señalar los cambios que se vivían en esa época con respecto a su trabajo como diseñador teatral. Pero también dio cuenta como esta labor, debido a factores como la falta de documentación, la omisión en los archivos o la falta de difusión puede ser olvidada por la historia, lo cual representa no solo que se pierdan los nombres e hitos que marcaron a esta disciplina, sino que hace que no seamos conscientes de que en Chile también hubo un desarrollo diseño teatral, y que también se pueden encontrar referentes artísticos a los cuales aspirar.

A partir de la revisión de sus trabajos de diseño realizados en *Los condenados* y *El soldado de chocolate*, se pudo dar cuenta de que sus diseños, si bien en una primera mirada pueden parecer tradicionales, tienen un trabajo de experimentación e incorporación de nuevos referentes significativo, debido a que en ambas es capaz de combinar elementos como trabajos con geometrías, proporciones o relaciones de formas, las cuales incorpora de una manera sutil y que armoniza con la propuesta de puesta en escena, unificándose con el cuerpo de los actores y cobrando sentido.

En el estudio de su material de trabajo, se pudo dar cuenta de acercamientos a una lógica de trabajo que más adelante seria fundamental en su carrera, y es la relación entre el espacio y el movimiento de los actores, lo que mas adelante en su vida el denominara *articulación del espacio escénico*. Si bien ese concepto es lo bastante interesante para estudiarlo aparte, lo que nos concierne para esta investigación es como di Girolamo empieza a generar nociones de trabajo en conjunto con el director, en el cual el también lo afecta al hacer que deba moverse de cierta manera en el espacio.

Esta investigación estuvo centrada en estudiar principalmente los antecedentes y dos obras trabajadas por di Girolamo en el Teatro Ensayo UC, en función de poder generar una revisión extensiva de ese material. Pero la labor teatral de Claudio di Girolamo, tanto en esta

institución como su desarrollo posterior, es sumamente amplia y diversa, siendo un material de estudio ideal para futuras investigaciones que sigan esta línea de trabajo, y que pueden representar un aporte sustancial para la manera en que entendemos a la historia del diseño teatral.

## Bibliografía

Devia, C. y Gutiérrez, P. (2021). Álbum de archivo, documentos teatrales de Sergio Zapata Brunet. Ediciones Oxímoron.

Di Girolamo, C. (2017). La escuela en entredicho (3a. ed. Rev.). Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Frette, G. (1954). *Scenografia Teatrale*. G.G Görlich Editore.

González, C. (2004). *Diccionario del Teatro Latino*. Ediciones clásicas.

Grass, M. (2011). *La investigación de los procesos teatrales. Manual de uso*. Ediciones Apuntes.

Gramegna, P.; Alvarez, J.; Cerda, J.; Riquelme, R. Leiva, D. (2023). *Memento Mori: Animitas del Diseño Escénico Chileno*. [recurso electrónico]  
<https://complejoconejo.com/2022/05/27/memento-mori/>

Hurtado, M. (1995). 50 años de teatro en la Universidad Católica: Crear es andar detrás de la verdad. *Revista Fall*, 1, 39-53.

Hurtado, M. Poirot, L. López, R. Martínez, A. Bravo, C. Arévalo, E. Cifuentes, P. (2010). *Chile actúa. Teatro Chileno. Tiempos de gloria (1949-1969)*. Programa de investigación y Archivo de la escena teatral UC.

López, R. (2009). *Diseño teatral. 40 años*. ARQ Ediciones.

Pavis, P. (2008). *Diccionario del teatro*. Nueva edición revisada y ampliada. Paidós Ibérica.



Piña, J. (2014). *Historia del Teatro en Chile 1941-1990*. Aguilar.

Ponce, H. Faúndez, T., Villanueva, C. (2021). Encuentro Archivo, Documentación y Patrimonio Teatral [recurso electrónico]. DETUCH. [https://bibliotecadigital.uchile.cl/permalink/56UDC\\_INST/1rhgcj/alma991007717667103](https://bibliotecadigital.uchile.cl/permalink/56UDC_INST/1rhgcj/alma991007717667103)  
936

Rifo, C. (2019) *Monstruos Menores: la fauna bizarra de diseñadores teatrales en la Cuadrienal de Praga*. [recurso electrónico] <https://teatroamil.cl/articulos/monstruos-menores-praga/>

Valenzuela Valdés, S. (2004). *La historia paralela: El diseñador teatral como narrador visual en la puesta en escena*. Editorial Académica Española.