

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA  
FACULTAD DE CIENCIAS ECONÓMICAS Y DE ADMINISTRACIÓN

TRABAJO FINAL PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
ESPECIALIZACIÓN EN GESTIÓN CULTURAL

UN GRAN BINOMIO

Relevamiento de la obra de Teresa Vila – Carlos Carvalho en clave de aporte al diseño  
teatral

Florencia Carvalho

Tutor: Dra. Paulina Szafran Maiche

Montevideo  
URUGUAY  
2025

## **Tabla de Contenido**

1. Descripción y fundamentación de la propuesta	4
2. Antecedentes	7
3. Resumen biográfico de Teresa Vila y Carlos Carvalho	9
4. Preguntas de investigación	12
5. Marco teórico	12
6. Objetivos	25
7. Metodología	25
8. Actividades	30
9. Cronograma	30
10. Resultados Esperados	31
11. Referencias Bibliográficas	33
12. Anexos	35

## Resumen

Este proyecto busca realizar una contribución al diseño teatral uruguayo. La memoria es considerada como elemento simbólico de una época, de un país, que configura parte de la identidad colectiva. El binomio Vila-Carvalho contextualiza a dos referentes artísticos en la historia de la escenografía y vestuario uruguayo.

El objetivo es estudiar la obra, los aportes y la incidencia de ambos en el período comprendido entre 1958 y 1960. Este trabajo acotado en el tiempo recopila, analiza e identifica el comienzo de la dupla y el enriquecimiento de trazos, materiales, texturas, que aportan desde el universo pictórico, al teatro nacional. El proceso metodológico que se utilizará será cualitativo, a través del análisis de documentos, entrevistas y material audiovisual. Se trabajará con instituciones como el CIDDAE (Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas) y el SODRE (Servicio Oficial de Difusión, Representaciones y Espectáculos) que poseen insumos significativos para esta investigación. También se dispone de archivos periodísticos y adicionalmente se realizarán entrevistas. Con este proyecto de investigación, se espera divulgar el trabajo del binomio, quienes fueron pioneros de una época. Dar cuenta de la trayectoria del dúo y su aporte al teatro nacional, generando información accesible que visibilice aspectos y estilos estéticos, así como tendencias, característicos de un tiempo y espacio creativo.

**Palabras clave:** Diseño teatral; Cultura uruguaya; Escenografía y vestuario; Teresa Vila; Carlos Carvalho.

## 1. Descripción y fundamentación de la propuesta

Este proyecto de investigación propone rescatar las primeras experiencias teatrales de la dupla Vila-Carvalho, quienes desempeñaron un valioso papel en la vida artística y por lo tanto cultural del Uruguay. Busca reconocer la participación de ambos, como parte de un conjunto de individuos que crearon un suceso sustancial para la cultura uruguaya. El dueto obtuvo un lugar relevante en el teatro nacional, alcanzando un nivel de importancia en áreas como la escenografía y el vestuario.

“El diseño escenográfico integra cuatro aspectos: el de la creación, el de su forma de expresión, el estudio de los recursos técnicos y el de la realización o materialización” (Vera, A., Sciascia, G., Fertitta, 2014, p. 33). Este trabajo propone analizar cómo fueron orientadas las propuestas escenográficas, qué materialidades utilizaron, cómo trabajaban el espacio y cuál era el carácter simbólico de los elementos plásticos. En un pasaje del libro *Memorándum el tormento más querido*, Laura Escalante comenta: “la versión está impecable en lo formal, enmarcada en escenografías sabrosamente evocativas de Vila-Carvalho y vestida con gran fineza de color por los mismos y Guma Zorrilla, hasta el punto de recrear perfectamente ese comienzo de siglo que es una época plásticamente deliciosa” (1983, p. 44). Además este proyecto, analiza el vestuario que esta dupla encaró con creatividad, donde intervienen plásticamente las prendas, inventan diseños para determinadas líneas de época siendo admirados por los críticos. Por último, indagar si existen signos de una estética determinada que denote el estilo propio del binomio (expresión utilizada por Abbondanza para dirigirse al dúo Vila-Carvalho) (2012, p. 36).

He podido constatar que en el país no hay muchos estudios sobre esta temática. Abordarla será una contribución al ámbito teatral uruguayo para que nuevas generaciones de estudiantes de arte, diseño teatral o diseño textil puedan hacer uso de esta investigación como un elemento más de información para nutrir sus conocimientos técnicos.

Por ello siempre he concebido la tarea del historiador y de la investigación sobre artes escénicas como un ejercicio de diálogos muy directo con los creadores. El historiador es aquel

que facilita que un creador del pasado y otro del presente se conozcan para después dejarlos solos y que dialoguen. [...] Y a continuación se retira, nuevamente, y permite que los otros se acerquen a los creadores, y hablen con ellos. Lo más importante entonces es la relación, aquello que acontece, lo efímero (Vicci et al. 2011, pp. 53-54).

También investigadores de diferentes ámbitos de la cultura así como personas vinculadas a la ilustración gráfica, dibujantes, pintores e historiadores. “Cada disciplina y cada arte busca su forma de comunicarse, de trascender y de narrar historias con su propio lenguaje y sus paradigmas, y todas, han tenido más o menos conscientemente, una implicancia en la construcción de la identidad nacional, en la forma de relatarnos.” (Vicci et al. 2011, p. 48).

Este análisis se construye buscando identificar, apreciar y reconocer la participación de estos artistas nacionales, como parte de un conjunto de individuos que crearon un suceso fundamental para la cultura uruguaya. En la introducción del libro *Diseño teatral en Uruguay* Bouret y Vicci comentan sobre la publicación,

“Es una ópera prima de la historia de la escenografía en Uruguay, aunque es a la vez y necesariamente, un work in progress. Porque son unas páginas de una historia más amplia, que debe avanzar con el rescate de quienes ya no están y con quienes continuamente siguen creando. Es una herramienta para que nuevas generaciones conozcan, es una lectura entrañable, es parte de nuestra historia en construcción que busca provocar que otros y otras la continúen” (INAE, Ciddae, Solís, & MEC, 2016, p. 13).

Esta investigación procura contribuir a ese “trabajo en progreso” que tanto necesita nuestra cultura. También toma en consideración que trabajar la memoria como elemento simbólico de una época, de un país, configura parte de nuestra identidad colectiva. Daniela Bouret en el texto *Cité Solis* expone:

—según Carlos Fuentes—, la identidad es lo que somos ahora, es decir, la forma de vida que nos hemos creado desde lo físico y lo emocional para dar sentido a nuestra existencia. Y es a través de la cultura por donde construimos los imaginarios colectivos, por donde se transmiten comportamientos y donde se originan los cambios. Y son los intelectuales y los artistas, los que imaginan y modifican con su obra las creencias y carencias del mundo circundante, operando sobre la sensibilidad, proponiendo nuevos modelos, quebrando lo vigente y proporcionando el material de los sueños (Vicci et al. 2011, p. 48).

El período a estudiar abarca los años 1958 y 1960, época en la que el binomio creó varias piezas teatrales (Pignataro, Carbajal, 2010, págs. 272 y 114). Su participación como dueto se vio desarrollada principalmente en esos años. Luego de ese tiempo, Teresa Vila abandonó el camino de la escenografía y el vestuario, pero continuó trabajando en las artes plásticas y performáticas. Por el contrario, Carlos Carvalho reafirmó su rumbo como escenógrafo y vestuarista en teatros nacionales e internacionales, mientras que su faceta plástica persiste en su ámbito privado y casi oculto.

El leitmotiv de las artes escénicas no está constituido para perdurar, sino que trabaja sobre lo transitorio, lo fugaz. Está destinada a desaparecer, como elabora Jorge Lavelli: “la puesta en escena, arte del instante y de lo efímero, lleva en sí mismo la carga inevitable de la muerte” (Escalante, 1984, p. 5). Se apela a la experiencia artística que se produce entre la puesta en escena y el público. Sergio Marcelo De los Santos en un texto publicado en la revista Sinfónica en el año 2021, elabora esta idea:

¿Y después de cada función? ¿Qué queda? ¿Qué nos queda? Solo permanecen remanentes de esa vivencia compartida, impresiones, registros inasibles de la memoria individual de artistas o espectadores y también huellas en algunos restos tangibles (bocetos, objetos escénicos, fotografías, programas de mano, grabaciones, artículos de prensa, críticas) que se transforman en parte del legado cultural de una comunidad (p. 32).

Esta exploración aspira a atrapar lo efímero y será a través del estudio de esos “restos tangibles” que sustentará esta investigación. El grado de parentesco con Carlos Carvalho, hija, posiciona a esta indagación en un lugar diferente a cualquier otro. No obstante, examinado el grado de familiaridad e involucramiento con el objeto de estudio (aunque el investigador también llega a su objeto de estudio porque algo lo enlaza, apasiona o involucra) se deberá reflexionar con permanencia el cómo y lo qué se está elaborando para lograr una coherencia.

Como sostiene Kossoy: «Segunda vida perenne e inmóvil, preservando la imagen-miniaturas de su referente: reflejos de existencias/ocurrencias, conservados congelados por el registro fotográfico. Contenidos que despiertan sentimientos profundos de afecto, odio y nostalgia en algunos; y exclusivamente medios de conocimiento e información para otros que los observan libres de pasiones, estén próximos o apartados del lugar y de la época en que aquellas

imágenes tuvieron su origen. Desaparecidos los escenarios, los personajes y los monumentos, a veces sobreviven los documentos» (Vicci et al. 2011, p. 19).

## **2. Antecedentes**

El SODRE fue creado el 18 de diciembre de 1929, mediante la ley N° 8557 como Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica. Se plantea como objetivo, realizar “espectáculos o audiciones de carácter artístico, científico, ilustrativo o ameno con fines de mejoramiento espiritual de los habitantes del país”, otorgando la gestión y operación del Servicio de Radiodifusión Nacional. En su artículo 1 la ley establece “con fines de información y cultura general créase el "Servicio Oficial de Difusión Radio-Eléctrica", dependiente del Ministerio de Instrucción Pública (hoy Ministerio de Educación y Cultura). En la misma ley, siendo su primer presidente el Dr. Francisco Ghigliani, también se le encomendó crear escuelas y conservatorios, adquirir y arrendar material fonográfico, teatral, cinematográfico, musical impreso o cualquier otro que se relacione con sus actividades. Años después se fueron creando los elencos estables de la institución Orquesta Sinfónica (Ossodre), Conjunto de Música de Cámara, Coro Nacional, Ballet Nacional. El edificio ubicado en Mercedes y Andes “reunía salas de ensayo y de clases, camarines, talleres de confección de vestuario y escenografía, además de oficinas administrativas y el archivo de la institución” (Porley, 20-01-2017).

En 1947 por iniciativa de Justino Zavala Muniz, fue creada la Comedia Nacional que viene a estimular la presencia de artistas plásticos en torno al ámbito teatral (CIDDAE, 2004, p. 36). Para Ángel Rama la creación de la Comedia Nacional “era el punto de partida para una reelaboración del arte escénico, previo e indispensable, a la creación dramática nueva” (1972, p. 146). Es en este contexto que Vila y Carvalho incursionaron en la escenografía y vestuario teatral, siendo estos elementos plásticos, fundamentales para lograr trascender. Según Claudio Goeckler, “en su mayoría los escenógrafos de esa época eran, además, pintores, y acá también sucede: Hugo Mazza es pintor, Teresa Vila y Carlos Carvalho también eran pintores, José Echave lo era. Entonces, se utilizaba el criterio de los pintores” (INAE, Ciddae, Solís, & MEC, 2016, p. 98). En la misma publicación Hugo Mazza comenta “apareció mucha gente trabajando como escenógrafo. Compañeros de la Escuela de Bellas Artes como Carvalho. Él trabajó en el Teatro del Pueblo junto con Teresa Vila durante muchos años. Fue un

escenógrafo bueno, muy bueno” (INAE, Cidadae, Solís, & MEC, 2016, p. 115).

Se debe tener en consideración que tanto Vila como Carvalho al igual que sus colegas plásticos debieron indagar, descubrir y descifrar la traslación de la obra en el plano, hacia la tridimensionalidad de la escenografía y el vestuario. Esto ocasionó desafíos y dificultades, originando plasticidad y creatividad frente a un nuevo contexto. Citando a Murga Castro “el hecho de poder explorar un nuevo medio como el teatral suponía grandes retos: proyectar decorados de enormes proporciones, jugar con las tres dimensiones y el movimiento en los trajes que vestirían los bailarines, dialogar con una determinada música y experimentar con la luminotecnia” (s.f.). También Pavis narra sobre la escritura en el espacio, explica que “mientras un decorado se sitúa en un espacio bidimensional, materializado por el telón pintado, la escenografía es una escritura en un espacio de tres dimensiones” (2008, p. 164).

En Uruguay existen sólo cuatro textos específicos sobre el diseño teatral. Uno titulado Plásticos en escena. Artes plásticas y artes escénicas del Teatro Solís 1947-1970, realizado por el Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE) en el año 2004. Otro llevado a cabo en el año 2010, llamado Dibujar el escenario. Miradas en torno a bocetos de escenografías de la Comedia Nacional, editado por el CIDDAE. También hay un catálogo, Colección de bocetos de vestuario y escenografía del SODRE (1974-1989) llevado adelante por el SODRE con apoyo de la Agencia Española de Cooperación para el Desarrollo (véase anexo 6 y 9). Y por último, Diseño teatral en Uruguay: la escenografía desde la experiencia, ejecutado en conjunto por el Instituto Nacional de Artes Escénicas, CIDDAE, el Teatro Solís y el Ministerio de Educación y Cultura producido en el año 2015. El texto recaba entrevistas a escenógrafos contemporáneos.

La mayoría de estas fuentes deben su existencia a los bocetos, prendas, maquetas y apuntes de quienes formaron parte del ámbito teatral. Estos insumos cargan simbología, técnicas de trabajo y la naturaleza de su expresión plástica, son documentos con valor cultural que asisten y dan apoyo a la investigación.

Se trata de elementos que al haber atravesado el tiempo pasan a cumplir la función de documentos porque nos informan del pasado y “ensanchan la base de la memoria colectiva”; son vestigio de un pasado para cuya narración se presentan como señales o rastros en el presente, que pueden y deben ser utilizados como instrumentos de memoria (De los Santos, 2021, p. 32).

La creación de estas dos instituciones, SODRE y Comedia Nacional, permitieron que produjera un conocimiento propio en las artes escénicas. Lo mismo sucedió con la promoción de los teatros independientes. Como consecuencia, posibilitó la creación de una “dramática nueva” que albergó a jóvenes artistas plásticos como Vila y Carvalho. Estos antecedentes, reafirman la necesidad de un aporte como el propuesto en este proyecto, a través de la exploración de las huellas tangibles, de este dueto para la cultura nacional y específicamente dentro del diseño teatral.

### **3. Resumen biográfico de Teresa Vila y Carlos Carvalho**

Teresa Vila nació en Montevideo en el año 1931. Se formó en la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), realizó estudios de pintura con Domingo Bazurro y egresó en 1953 con medalla al mérito. Realizó cursos con Adolfo Pastor e Iberé Camargo (ArteActivo). Llevó a cabo visitas regulares a las bienales de San Pablo tomando contacto con el arte contemporáneo. En el año 1955 comenzó a exponer junto a otras egresadas de ENBA. Paralelamente a su participación en la tercera y cuarta Bienal de Arte de San Pablo, su obra estuvo representada en la exposición “19 artistas de hoy” realizada en 1955 en el Subte municipal, en la que participó con su obra "La percha".

En 1957 realizó en el Club de Teatro una pequeña muestra individual. Algunos años después expuso en Amigos del Arte y en el Instituto General Electric.

Entre los años 1958 y 1960 trabajó junto a Carlos Carvalho como diseñadora teatral, realizando diseños escenográficos y de vestuario para piezas teatrales, de ópera y ballet en el SODRE, la Comedia Nacional y el teatro independiente (Di Maggio, 2004) (véase anexo). Esta experiencia por escenarios variados la condujeron a elaborar los primeros happenings realizados por un artista uruguayo, Vila los denomina “acciones con tema”. Fue pionera de las artes de acción y la performance en Uruguay (Di Maggio, 2013, p. 251).

A partir de 1964 investigó en museos y bibliotecas, en una apasionada búsqueda de documentación.

Utilizó la técnica del collage en las obras con soporte de papel como también sobre tela,

incluyendo esta materialidad. Dentro de esta última serie de pinturas vinílicas y collage sobre tela se destaca la obra Máquina vital realizada en 1964, premiada y adquirida en el XV Salón Municipal de Artes Plásticas de 1967.

Sus obras futuras fueron austeras y sin color. En 1971 realizó su serie de litografías "Las veredas de la Patria Chica", una recopilación crítica de divisas y textos de la época artiguista que actualizó desde el punto de vista político la cuestión de la identidad nacional. Participó en salones nacionales y municipales; en el Museo de Bellas Artes de México, en Galería Sudamericana de Nueva York, en el Ateneo de Caracas, el Museo Guggenheim de Nueva York, III y IV Bienales de San Pablo; y I y II Bienales Interamericanas de México.

A partir de 1974 se aisló totalmente del ambiente y la actividad artística. Falleció en Montevideo el 2 de julio de 2009. Elisa Pérez Buchelli (Museo Blanes, 2019, p. 6) la describe como una de las creadoras más activas y renovadoras de la escena artística en Uruguay en los años cincuenta, sesenta y tempranos setenta.

Carlos Carvalho nació en Melo en 1934. Se formó en la Escuela Nacional de Bellas Artes en el Taller de pintura de Miguel Ángel Pareja, realizó cursos de litografía con Adolfo Pastor (Di Maggio, 2013, p. 61) y de grabado con Iberé Camargo. Como pintor, en el año 1954, hizo su primera exposición en la Galería Salamanca. Durante el mismo año participó representando a Uruguay en la IV Bienal de San Pablo. Obtuvo premios en salones nacionales y municipales, uno de los primeros que recibió fue en el XXIV Salón Nacional, Medalla de Oro por la obra de tinta acuarelada "Paisaje Nocturno" en 1960.

Perteneció a la Comunidad del Sur. A mediados de los años cincuenta decide experimentar en el teatro. En esos años fermentales, se incorpora al movimiento del teatro independiente (Teatro del Pueblo) (véase anexo) y al Teatro Universitario. En los años 1967 y 1968 es becado por el gobierno francés para estudiar escenografía (Di Maggio, 2013, p. 61) en el Teatro Nacional Popular del Palais de Chaillot (TNP). Al regreso es llamado por instituciones estatales como la Comedia Nacional y el SODRE (véase anexo).

Obtuvo, otorgados por la Asociación de Críticos Teatrales del Uruguay, tres Premios Florencio. Su obra incluye más de 600 bocetos escenográficos y 3000 diseños de vestuarios, que fueron montados en teatros nacionales y extranjeros. Algunos en ciudades como Madrid, París, Río de Janeiro, Porto Alegre y Buenos Aires. También realizó escenografías y vestuario para la temporadas de Ópera, Escuela Nacional de Danza y el Ballet Nacional del

SODRE.

Fue, simultáneamente a su actividad artística, profesor de Enseñanza Secundaria en varios liceos del interior y también de Montevideo. Se presentó al llamado para cubrir el cargo de Profesor de Artes Visuales en el Instituto de Profesores Artigas (IPA). Durante la dictadura militar fue destituido y apartado de la docencia, siendo identificado con la categoría C por lo que tuvo que emprender otro rumbo. En palabras de Ángel Rama “comienza a parecer justificada la irrisoria acusación que durante años se dirigió a los profesores, pensadores, artistas del país culpándolos de "pervertir" -fórmula eterna- a los jóvenes. Es verdad, si se sustituye el término por: "ilustrar"” (1972, p. 12). Se unió al Estudio Testoni, como creativo audiovisual en el diseño de los primeros cortos publicitarios.

Es convocado, en el año 1982, para crear los bocetos de escenografía y vestuario de *La Bella Durmiente* en el Teatro Municipal de Santiago de Chile. En 1983 es invitado a participar del Festival Cervantino de Guadalajara, México, realizando un gran telón sobre la alegoría de la obra máxima de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Durante el mismo año se abre un concurso de oposición y méritos para el cargo de Director de Espectáculos en el SODRE. Obtuvo el primer lugar pero al ser un ciudadano con categoría C, no le fue reconocido. Recién en el año 1985, con el advenimiento de la democracia, solicita que sea reparado el concurso ganado. La Dra. Adela Reta, presidenta en ese momento de la institución, crea el cargo de director de escena y le reconoce su puesto.

En 1989 fue becado nuevamente en París. Pero esta vez por la Radiodifusión y Televisión Francesa (ORTF). Se especializó en la producción de videos educativos que luego desarrolló en Televisión Educativa de Enseñanza Secundaria. En los últimos diez años de su vida artística continuó trabajando como Director de Escena del SODRE, sin dejar de ejercer su profesión multifacética. Continúo realizando y creando numerosas producciones de teatro, ballet, ópera y videos educativos como *La intimidad de la creación* sobre Pablo Picasso, producido por H. George Clouzot, donde explica a la teleaudiencia el concepto del cubismo.

Falleció en el año 1999 dejando un acervo significativo en el que figuran más de cien pinturas, grabados, ilustraciones y bocetos. Incluidas maquetas de escenografías, telones, figurines y vestuario para obras clásicas de teatro, ópera y ballet.

“Inquieto y dedicado a la profesión, se consagró extensamente a la Comedia Nacional (al principio con Teresa Vila) y al Sodre, realizando numerosos trabajos como diseñador de trajes

y escenografías, recibiendo varios premios. Su obra pintada y dibujada no tuvo la misma difusión” (Di Maggio, 2013, p. 61).

#### **4. Preguntas de investigación**

A medida que se investiga, las interrogantes crecen y se multiplican. Meditar sobre la cantidad de creaciones que realizaron o en qué compañías habrán desarrollado su expresión artística, son cuestionamientos inexorables. Las preguntas que orientan este trabajo buscan conocer qué instituciones disponen de materiales del dueto y conocer los materiales utilizados. Estos elementos permiten indagar qué tipos de escenografías realizaban y la expresión artística de sus piezas. No hay que perder de vista la incidencia de la crítica sobre la obra. Y finalmente concluir, de ser posible, cuáles fueron los aportes del binomio en el área de la escenografía y el vestuario.

¿Cuál fue la incidencia del binomio Vila-Carvalho en el ámbito de la escenografía y el vestuario nacional? ¿Dónde y en qué estado se encuentran bocetos, maquetas y vestuario del binomio? ¿Qué tipo de escenografía-vestuario realizaron, realista, abstracta, funcional o minimalista?

¿Qué interpretación hicieron los críticos y medios de la época sobre su trabajo?

¿Cuáles fueron sus aportes al diseño teatral uruguayo?

¿Podemos encontrar signos de una estética determinada que denoten la línea del binomio?

#### **5. Marco teórico**

Este trabajo de investigación transversaliza varias categorías de análisis: la cultura uruguaya, las artes escénicas y el diseño teatral. Con el aporte de Ángel Rama y Rodríguez Monegal se busca realizar un recorrido histórico para comprender cómo surge la “Generación Crítica”, y cómo sus antecesores condujeron ese trayecto. Qué movimientos políticos e históricos delinearon el camino del Uruguay para que pudiera surgir este binomio y otros tantos artistas teatrales que enriquecieron las Artes Escénicas nacionales.

## **Podríamos enunciarlos como: la imaginación creadora y la conciencia crítica<sup>1</sup>**

El primer teatro independiente, Teatro del Pueblo, se crea en 1937. Un lugar pensado para el pueblo. Acontecimiento enmarcado en la dictadura de Terra, en tanto que en Europa se gestaba el principio de la segunda guerra mundial y los fascismos.

Uno de los aportes que caracterizó a los artistas de esta época, fue la adquisición de diferentes matrices culturales. En el año 1939 se originaron profundos cambios en la cultura uruguaya e hispanoamérica. Cuenta Rodríguez Monegal (1966):

El mestizo Rubén Darío estaba orgulloso de sus manos de marqués versallesco y aunque reconocía que su esposa era española, su querida venía de París. Hasta el gran Neruda, que se ha buscado presentar despistadamente como el prototipo del poeta arraigado en América, reconoce en sus versos la influencia de los líricos ingleses (de Blake a Eliot,) de los franceses (Baudelaire y Maeterlinck), de los norteamericanos (sobre todo Whitman). El león está hecho de ciervo digerido (p. 58).

Durante el mismo año, nace el semanario *Marcha*, creado y dirigido por Carlos Quijano, un hombre culto y afrancesado como muchos de la generación del 900. Contrata como cronistas, a escritores jóvenes, como Carlos Maggi, Juan Carlos Onetti, Manuel Flores Mora, Emir Rodríguez Monegal, Idea Vilariño, Ida Vitale, Amanda Berenguer, Armonía Sommers, Mario Benedetti, quienes produjeron un “giro copernicano” en las secciones de arte. Fueron introduciendo, con una presencia constante, a autores latinoamericanos como Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato, Juan Rulfo y Nicolás Guillén entre otros (Rodríguez Monegal, 1966). Por otra parte, cambian los lineamientos culturales. Se deja de mirar hacia Europa, particularmente a Francia que había caído en manos de los nazis. En esa coyuntura política, no era sencillo acceder a insumos culturales. La lengua anglosajona, proveniente de Estados Unidos e Inglaterra, ve con buenos ojos poder llegar al mercado de hispanoamérica a través de editoriales, que serán ubicadas en Buenos Aires y en México para lograr traducir sus clásicos o bestsellers a la lengua española.

Al nutrirse de otros autores ya consolidados, como por ejemplo Virginia Woolf, Ernest Hemingway y James Joyce, traducidos en Argentina por Jorge Luis Borges y accesibles en la

---

<sup>1</sup> Frase tomada del texto de Ángel Rama, *La Generación Crítica 1939-1969.1. Panoramas*. Arca (1972, p. 15).

región, provoca que a partir del año cuarenta surja un modernismo hispanoamericano. Y aunque la cultura anglosajona generaba renuencia, estos textos fueron ganando adeptos muchos de ellos los de la “generación del 45”, bautizada así por el crítico literario y ensayista Emir Rodríguez Monegal. Este término, generó cierta contienda con otro crítico literario de la época, Ángel Rama, quien bautizó al movimiento como “generación crítica” porque para él, “las designaciones numéricas poco dicen sobre los procesos socioculturales” (1972, p. 19).

En un pasaje del libro *Literatura uruguaya del medio siglo* (Rodríguez Monegal, 1966) se observa cómo Montevideo, con esfuerzo, aspira a tener un teatro propio. Hasta ese momento, salvo el Teatro Solís que fue comprado por la Intendencia de Montevideo en el año 1937, los teatros eran entidades privadas, que buscaban beneficios económicos. Traían elencos de Buenos Aires para que llenaran los teatros montevideanos y les fuera rentable económicamente. Variaciones políticas de la vecina orilla colaboraron, sin quererlo, a modificar esto.

El triunfo del general Perón y esa cortina de lata ostentadamente arrojada sobre el río, fomentaron indirectamente el desarrollo del teatro uruguayo a partir de 1945. La plaza se libró de las invasiones periódicas de elencos crasamente comerciales, aunque también perdió la oportunidad de ver buen teatro argentino. Es cierto que la rivalidad de Eva Perón con algunos ex-compañeros de trabajo, y la persecución de muchos de los más distinguidos actores y directores por su escasa adhesión al régimen, fomentaron el discreto traslado de algunos hasta esta orilla. Por eso, con elementos locales y con algunos importados (como Orestes Caviglia o Armando Discépolo) el teatro empieza a existir en Montevideo precisamente cuando la generación del 45 inicia su etapa de mayor actividad. Esta es la situación a partir de 1930, la situación que habrá de heredar la generación del 45 y en la que es necesario situar su esfuerzo por la restauración del teatro en el Uruguay. En ese esfuerzo la preceden hombres algo mayores. Uno de los más tenaces fue entonces Manuel Domínguez Santamaría, que con un grupo de compañeros funda Teatro del Pueblo en 1937; de una asociación fugaz de este grupo con otro dedicado sobre todo al teatro infantil (Rodríguez Monegal, 1966, pp. 317- 318).

En el año 1945, luego de finalizar la segunda guerra mundial y en un Uruguay con un aparente período de prosperidad, los poderes públicos deciden invertir en cultura. Rodríguez Monegal cita:

Como los poderes públicos disponen de dinero, hasta sobra para la cultura. La generación anterior aprovecha esa prosperidad para fomentar una alegre connivencia con el oficialismo colorado: se gestionan apoyos a Instituciones como la AUDE (Asociación Uruguaya de Escritores); se busca aumentar los premios estímulo del Ministerio de Instrucción Pública; se prepara la creación de la Facultad de Humanidades (1946) y la fundación de la Comedia Nacional (1947). Desde la Biblioteca Nacional (dirigida a partir de 1948 por un escritor vinculado a la nueva generación aunque algo mayor) se fomenta discretamente el libro nacional por medio de compras que constituyen homeopáticas contribuciones. Casi todas estas iniciativas y realizaciones tienen su origen en hombres de la generación anterior (como Justino Zabala Muniz creador de la Comedia Nacional) o aún más viejos (como Vaz Ferreira, inspirador y orientador de la Facultad de Humanidades) (1966, p. 36).

Paralelamente Rama en su texto *Generación crítica*, toma en cuenta otro hito que continúa el camino del progreso cultural. En 1948 se inaugura, gracias a Antonio Grompone, el Instituto de Profesores Artigas. Una institución pedagógica para la formación de profesores de secundaria donde “tendrá su primera encomienda magistral una parte considerable de la generación crítica” (1972, p. 23). Al mismo tiempo, bajo el rectorado de Cassinoni nace la Escuela Nacional de Bellas Artes, otro lugar fermental para generar cambios culturales.

Aparece una noción clave para la construcción de un teatro nacional: el equipo. Como no se disponía de un teatro estable se veía impedida la existencia de profesionales de la materia. Esto sucedía en el área de la dirección pero también en la técnica.

No hay directores hasta la aparición de extranjeros: Margarita Xirgu, luego Orestes Caviglia, por un corto lapso Armando Discépolo. No hay técnicos.

Es explicable: el Uruguay carecía de teatro estable y el único modo de hacerlo era juntar lo que sabían todos y con eso poner a andar la máquina. Es asombroso en cambio lo muchísimo que se avanzó, testimoniando así la calidad humana y artística de quienes pusieron su empeño en esta tarea y a quienes la cultura del país debe estar agradecida con más fervor del que esta simple palabra puede demostrar. Porque no se trató de un simple trabajo, sino que en él hubo entusiasmo y noble afán, y además se hizo sin la ayuda de los extranjeros que en otros países latinoamericanos fueron indispensables para el surgimiento de este instrumento perdido: el teatro (Rama, 1972, pp. 151-152).

Los teatros independientes vuelven a tomar fuerza a partir de los años cincuenta. Directores

como Laura Escalante y José Estrauch lo vuelven un teatro de mucha valía. La noción de equipo sigue presente y sin importar los roles, todos trabajan en conjunto para lograr el resultado final: la pieza teatral. Ahí no hay jerarquías, todos trabajan a la par. Cito a Rodríguez Monegal (1966),

Hay una época heroica en que se trabaja en la noche, después de abandonar cada integrante sus empleos, hasta las altas horas de la madrugada para preparar minuciosamente un espectáculo que se presentará una o dos veces apenas. Cada miembro de una institución independiente, por más que ambicione llegar a ser divo, barre el escenario, pinta telones, vende entradas a sus familiares, antes de aspirar a un papel, por pequeño que sea (p. 320).

El Teatro del Pueblo, fue un movimiento con conciencia, en el cual, se formaron hombres y mujeres que luego serían pilares fundamentales para la cultura uruguaya. Eran en su mayoría jóvenes y unos cuantos también ejercían de profesores de Educación secundaria. Convergen las ganas de aprender y el compromiso con su época. Obligados a tener un trabajo paralelo, en esa época (y en ésta también) no se podía vivir del teatro. Ejercían la tarea con pasión y compromiso por la cultura y por el pueblo. En el programa de mano de la obra “Woyzeck” (véase anexo 3) de Georg Buchner realizada en el Teatro del Pueblo (1958) se lee:

Primera e inexcusable misión de un conjunto independiente, en nuestro medio y en esta hora: popularizar el teatro. Ello significa antes que nada -y hay que insistir en esto tan simple- hacer teatro al alcance de todos; que todos nos entiendan; no confundir, no desorientar, no desinteresar a ese pueblo nuestro que se está empezando a acercarse al teatro. Convencerlo de que este es un arte suyo, del que jamás se verá excluido ni rechazado.

Uno de los desafíos del teatro independiente era mantenerse atento y evolucionar, renovarse pero también difundir aspectos más especializados de la cultura. Fueron conscientes de que este campo de conocimiento no iba a ser llamativo para todos los públicos. Porque trabajar en aspectos nuevos o con una sensibilidad avanzada, inevitablemente produce una ruptura con los moldes tradicionales. La renovación de temáticas, lenguaje escénico o algunos ciclos culturales podría exigir un previo conocimiento especializado. Entonces ¿cómo resolvió el Teatro del Pueblo este entuerto? Trabajaron con dos repertorios paralelos. Uno eran las funciones de Extensión Teatral (incluidas obras experimentales, de vanguardia o con intereses especializados) que se realizaban los jueves por la noche. Y otras las funciones de Difusión Popular que se desarrollaban los sábados y domingos, días de intenso flujo popular.

Igualmente, las piezas brindadas en las funciones populares no dejaban de tener su propósito cultural. Ese era un bastión para esta asociación “no hay auténtica creación de obras teatrales si no existe una cultura teatral, un funcionamiento regular de los teatros” (Rama, 1971, p. 144).

En una entrevista realizada a Rúben Yañez, en el ciclo llamado A escena con los maestros realizado por el Instituto Nacional de Artes Escénicas (INAE), éste coloca el énfasis en lo mismo que señala Rodríguez Monegal. El teatro independiente se sostenía por socios y cada integrante del elenco realizaba más de una tarea. En su caso, además de director era iluminador. Yañez también recuerda a su maestro y director Atahualpa Del Cioppo quien le enuncia, “el teatro es la universidad del hombre, porque el hombre se enriquece yendo al teatro”.

Los independientes crecen, fundan salas o rescatan del abandono algunos teatros, se organizan como clubes, practican un agresivo gremialismo, fundan la Federación de Teatros Independientes, obtienen algún apoyo municipal, crean público. Sobre todo, crean público. Esa es la época dorada en que todos trabajan con increíble sentido de equipo y amor a la camiseta; en que hasta las rivalidades y las escisiones (Teatro del Pueblo conoce varias, el Teatro Circular genera un Nuevo Teatro Circular) son casi siempre estímulo para mejores y más audaces empresas; en que va apareciendo toda una constelación de actores, directores, artistas, técnicos. Los une el participar activamente en la misma renovación generacional aunque a veces los separen algunos años; los une el creer en un teatro actual, comprometido con el mundo en que vivimos, experimental en el sentido más ambicioso de la palabra (Rodríguez Monegal, 1966, p. 321).

La mayoría de los integrantes del Teatro del Pueblo además de “llevar la camiseta” en pro de la cultura nacional y su compromiso con las artes escénicas, eran pedagogos. Suscitaban compromiso y reflexión en las nuevas generaciones. Provocan en los estudiantes el pensamiento crítico, siguiendo la tradición de sus maestros. Brindando lo que les había sido heredado. Como dice Rodríguez Monegal “no puede haber transmisión responsable de cultura sin crítica” (1966, p. 53).

Tanto Teresa Vila como Carlos Carvalho fueron “hijos” de ese tiempo, pero a la vez formaron parte activa de esta generación crítica. Persiguiendo siempre como un faro, la búsqueda de un hacer creativo, crítico y responsable. Ambos dejaron numerosa obra creadora.

En muy pocas transformaciones sociales, como la sufrida por la sociedad uruguaya, ha sido tan notoria y rectora la función intelectual, tan rica la contribución del saber, del arte, de las letras, al esclarecimiento de las conciencias, a la explicación de la realidad, a la formación de las nuevas promociones, al adiestramiento para el cambio, a la consecución de valores morales indispensables para enfrentar la degradación política y económica (Rama, 1971, p. 326).

## **El arte de representar**

Las artes escénicas se remontan a la época griega, pero también habitó en las culturas orientales. De la mano de instrumentos, cantos o bailes se contaban historias de héroes y dioses. El período clásico de las artes escénicas, se da a partir del siglo V antes de Cristo, cuyos poetas fundamentales fueron Sófocles y Eurípides.

En el siglo XV con la llegada del Renacimiento, el teatro y las artes en general sufren un resurgimiento, una renovación. En algunas obras se incorpora la danza. A finales del siglo XVI aparece la ópera y durante el siglo XVII Italia introduce elementos que continúan utilizándose hasta el día de hoy. En particular el arco de proscenio, un tipo de abertura que permite que el público tenga una adecuada visión sin importar en qué lugar del teatro esté ubicado.

En su libro Ensayos críticos, Ronald Barthes enuncia:

¿Qué es el teatro? Una especie de máquina cibernética. Cuando descansa, esta máquina está oculta detrás del telón. Pero a partir del momento en que se descubre, empieza a enviarnos un cierto número de mensajes. Estos mensajes tienen una característica peculiar: que son simultáneos, y, sin embargo de ritmo diferente; en un determinado momento del espectáculo, recibimos al “mismo” tiempo seis o siete informaciones (procedentes del decorado, de los trajes, de la iluminación, del lugar de los actores, de sus gestos, de su mímica, de sus palabras), pero algunas informaciones se mantienen (éste es el caso del decorado), mientras que otras cambian (las palabras, los gestos); estamos, pues, ante una verdadera polifonía informacional, y esto es la teatralidad: un espesor de signos (2003, p. 353).

Si hacemos foco en las “informaciones que se mantienen”, el decorado toma un rol presente y fundamental. El vocablo decorado, resulta inseparable del término escenografía. Desde el

punto de vista etimológico el inicio de esta palabra, como la mayoría de nuestro lenguaje, proviene de los griegos. Según Patrice Pavis, en el libro *Diccionario del Teatro*, la *skénographia* era para los griegos:

el arte de adornar el teatro y el decorado pintado que resultaba de esa técnica. Durante el Renacimiento, la escenografía es la técnica que consiste en dibujar y pintar un telón de fondo en perspectiva. En el sentido moderno, es la ciencia y el arte de la organización del escenario y del espacio teatral. También es por metonimia, el decorado en sí mismo, el resultado del trabajo del escenógrafo. Hoy con mayor frecuencia la palabra ocupa el lugar de decorado, para superar la noción de ornamentación y de envoltorio que a menudo todavía se asocia a la concepción antigua del teatro como decoración. La escenografía señala perfectamente su pretensión de ser una escritura en el espacio tridimensional (al que habría que añadir la dimensión temporal) y no aquel arte pictórico de telón pintado que aceptó ser hasta la llegada del naturalismo (2008, p. 164).

Durante la primera mitad del siglo XX los decorados fueron realizados por artistas plásticos, quienes incorporaron su riqueza expresiva al mundo del teatro. Salvador Dalí, fue un prolífico diseñador de vestuario y escenógrafo. En 1927 creó la escenografía y vestuario de la obra de García Lorca, Mariana Pineda “se trata del figurín que realizó para el papel principal de «Mariana Pineda», la obra con la que Lorca se estrenó en el escenario barcelonés del Teatro Goya” (Fernández, 20.09.2022). Más adelante continuó realizando escenografías y vestuario para óperas, ballet y desde luego teatro. Idoia Murga Castro, profesora de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid, da cuenta que Picasso durante la primera guerra mundial,

aprovechó una oportunidad única que se le presentó delante: unirse a la plantilla de los Ballets Russes de Diaghilev como escenógrafo. Se trataba de la compañía más famosa de París desde sus escandalosos estrenos de los primeros años diez, para los que el empresario ruso buscó a los coreógrafos, músicos, literatos y pintores más modernos y vanguardistas. Con él llegaron a trabajar artistas como Henri Matisse, Joan Miró, Georges Braque o Juan Gris y su modelo se convertiría en referencia para cualquier grupo de danza en adelante (Murga Castro, S/F).

Rafael Barradas, pintor y dibujante uruguayo, mientras estuvo radicado en Madrid, realizó vestuarios y escenografías para la compañía española de Martínez Sierra en las primeras décadas del siglo XX (CIDDAE, 2004, p. 34). Esto no sólo ocurrió en el mundo sino también

en Uruguay. Fue Guillermo Laborde, pintor respetado y admirado por Petrona Viera, siendo su profesor de dibujo y de pintura en sus primeros años de la juventud, uno de los pioneros, en dedicarse a hacer visible las distintas escenas de la obra, en teatros municipales e independientes. Tal como lo expresan Sofía Ferreira e Inés Moreira en un material disponible en el repositorio Anáforas y realizado para la Biblioteca Digital de Autores del Uruguay “la muerte lo sorprendió cuando estaba finalizando sus bocetos escenográficos de *La Condenación de Fausto*, ópera que había sido programada para la temporada de 1940 en el Auditorio Nacional del SODRE”.

La escenografía está formada por un conjunto de elementos visuales que transmiten la atmósfera donde se desarrollará la acción. Ese espacio se crea en virtud de una tríada. En un pasaje del libro *El Espacio Vacío*, Peter Brook manifiesta que “la primera relación es director-tema-escenógrafo” (2015, p. 140). El realizador debe ser lo suficientemente plástico para poder conceptualizar una idea pero sin volverla rígida. Debido a que el área de trabajo es un proceso en permanente cambio. Según Peter Brook (2015),

En realidad, lo que se necesita es un boceto incompleto, que tenga claridad sin rigidez, que pueda calificarse de “abierto”. Esta es la esencia del pensamiento teatral, y un verdadero escenógrafo ha de concebir sus bocetos pensando en que deben estar en permanente acción, movimiento y relación con lo que el actor aporta a la escena mientras ésta se desarrolla. En otras palabras, a diferencia del pintor de caballete, que trabaja en dos dimensiones, o del escultor, que lo hace en tres, el escenógrafo concibe en función de la cuarta dimensión, el paso del tiempo, no el cuadro del escenario, sino el cuadro del escenario en movimiento. Al contrario de lo que ocurre en el cine, el escenógrafo parcela en formas el material dinámico antes de que éste haya cobrado cuerpo. Tanto mejor cuanto más tarde tome su decisión (pp. 141-142).

Dentro de la literatura teatral existen varias categorías de escenografía: realista, sugerente, abstracta y funcional. El análisis de los “restos tangibles”, bocetos, fotografías, programas de mano y recortes de prensa permitirán reconocer cuál o cuáles eran los que realizaba el binomio. Por otra parte entiendo importante enfatizar, que no es imperativo que quienes diseñen escenografía sean también los encargados de proyectar el vestuario. Son muy pocos los que desarrollan ambas actividades. En la publicación *la Gumita*, Guma Zorrilla. *La Belleza del Vestuario* hay un pasaje que constata que ambos también eran creadores de

indumentaria, además de numerosos bocetos, “Guma Zorrilla en 1959 compartió un diseño de vestuario con Carlos Carvalho y Teresa Vila, responsables de la escenografía de *Locos de verano*, obra de Gregorio de Laferrère dirigida por Laura Escalante para Club de Teatro, en el Teatro Odeón” (INAE, CIDDAE, 2012, p. 55).

El vestuario, retomando el texto de Pavis (2008), desempeña un papel importante convirtiéndose en la “segunda piel del actor” volviéndose un signo clave del personaje según la verosimilitud de una condición o situación. Por otro lado, lo efímero del uso de materiales que serán utilizados por un tiempo finito pero a la vez necesitan perdurar para la totalidad de las funciones, y en algunos casos reposiciones, obliga a los realizadores a elegir determinado tipo de materiales y no otros. Llevar a cabo esa búsqueda también nos podrá dar un perfil sobre qué materiales había en estos años para este cometido.

Héctor Hugo Barbagelata, quien tuviera una destacada actuación teatral (fue actor, director, fundador del Teatro Universitario y Director de la Escuela Municipal de Arte Dramático) explica:

La totalidad de las experiencias teatrales, (y vamos a limitar ahora nuestra investigación al teatro en sentido estricto) significaron, siempre, tentativas por alcanzar o reencontrar el contacto, y resulta evidente que siendo éste un fenómeno estrictamente social y como tal estrictamente histórico, el éxito o el fracaso de esos esfuerzos estuvo presidido por una contingencia temporal. Individual o conjuntamente todos los elementos intervinientes en la gesta del teatro pueden ser decisivos para el nacimiento del contacto. Desde el texto literario —hasta el público,— sin omitir, naturalmente, al cuerpo de intérpretes, y los accesorios materiales, o las condiciones arquitectónicas del ambiente—, inciden en las eventualidades del triunfo o del fracaso, esto es, del logro o frustración del contacto (1947, p. 55).

El presente proyecto tiene como objetivo analizar la incidencia del binomio en el terreno del vestuario y la escenografía nacional. Si bien dentro de la bibliografía uruguaya existen algunos textos que hacen mención al dueto son pocos y breves. En el libro de Ángel Rama, *La generación crítica* (1972) éste explica la importancia de la puesta en escena:

El punto de partida es el realismo; más exactamente lo que en Italia se llamó el verismo. La escena es un ambiente dado sobre el cual se alza el telón para que descubramos nosotros

espectadores un lugar real que pertenece al mundo conocido; desde allí se nos ofrecen cosas y seres con los cuales teníamos de antemano una especie de conocimiento previo. Los actores parten del principio de la máxima artificiosidad de una interpretación para de este modo conseguir la más aguzada impresión de naturalidad y realismo: el movimiento, la dicción, la entonación, se supeditan al esfuerzo de la ilusión escénica en la que puede ser atrapado cómodamente el espectador a quien solo se le exige el abandono y se le prefiere como un elemento pasivo desde luego sensible pero que no esfuerza sus condiciones intelectuales. El actor no existe solo, ni por sí mismo crea el espacio escénico – típico caso de la invención alemana-; sino que queda sujeto a la trama de artificioso realismo ambiental; de ahí la importancia que el decorado, los trajes, la utilería, las luces, cobran en esta escena, donde juegan un papel considerable para aglutinar el suceder dentro de un clima envolvente. El actor se expresa en el medio tono, aun en los teatros grandes, para permitir el matizado más sutil, el juego de inflexiones más cercanas del habla habitual. El tiempo escénico reconoce una vivacidad y un dinamismo interior que tiende a la conciencia global (p. 158).

El trabajo del escenógrafo y vestuarista es meticuloso e intervienen varias etapas pero la principal es la investigación. Se inicia con el exhaustivo análisis del texto, para determinar el mensaje de la obra y lo que se busca transmitir. Luego se visualiza el espacio escénico y lo que va a ser necesario para la puesta en escena. Crea signos y símbolos. “La representación teatral consta de signos verbales y no verbales, como la escenografía” (Vera, A. Sciascia, G., Fertitta, S., 2014, p. 10). Aunque la obra sea antigua, la creación de la imagen será contemporánea y se adaptará a su tiempo. También es fundamental para el técnico conocer el espacio escénico, de eso depende las decisiones creativas. No es lo mismo un escenario semicircular que uno circular. Debe analizar sus posibilidades, recursos y limitaciones. También tener en cuenta el espacio escénico donde transcurre la acción dramática con diferentes elementos (actores, escenografía, luces, vestuario, maquillaje) todos ellos se transforman en signos.

Un escenógrafo y vestuarista debe también investigar la relación del texto con su época, la política, la sociedad. Contextualizar. Esto dará elementos visuales de la época, como la arquitectura, el mobiliario, textiles, materialidades y diseños característicos de cada tiempo. Esas referencias visuales serán herramientas para dar origen a su propia creación. A posteriori viene la creación de bocetos, planimetría, maquetas y el desarrollo de cada elemento para su construcción favoreciendo su durabilidad y el montaje. Seguidamente comienza el camino hacia la materialización de la idea, del diseño. Los diseñadores teatrales para concretar el

proyecto necesitan contar con un equipo de recursos humanos, carpinteros, maquinistas, plásticos y costureras. Algo fundamental es recordar que debe jugar e invitar al espectador a sumergirse en ese espacio creado. Para eso su creación requiere verosimilitud, de lo contrario el hechizo se rompe.

En el texto *El signo en el teatro*, Kowzan analiza:

En varios teóricos y directores de teatro, y también escenógrafos emplean el término «signo» al hablar de elementos artísticos o de medios de expresión teatral, lo que demuestra que la consciencia o la subconsciencia semiológica constituye algo real para quienes se ocupan del espectáculo. Todo esto confirma al mismo tiempo la conveniencia de una apertura semiológica hacia el arte teatral, y la necesidad de considerar el espectáculo desde el punto de vista de la semiología. El arte del espectáculo es, entre todas las artes, y acaso entre todos los dominios de la actividad humana, aquel donde el signo se manifiesta con más riqueza, variedad y densidad (1997, pp. 125-126).

Kowzan delimita los principales sistemas de signos de los que hace uso una representación teatral. Y propone clasificarlos, arbitrariamente, en trece sistemas de signos: la palabra, el tono, la mímica del rostro, el gesto, el movimiento escénico del actor, el maquillaje, el peinado, el vestuario, los accesorios, el decorado, la iluminación, la música y los efectos sonoros. Proporcionando un material para el análisis científico del espectáculo teatral. Tomaré tres elementos de su clasificación.

El vestuario para Kowzan (1997, p. 139) “es el medio más externo, el más convencional, de definir al individuo humano. La indumentaria expresa el sexo, la edad, la pertenencia a una clase social o jerárquica particular (rey, papa), la nacionalidad, la religión; determina, con frecuencia, una personalidad histórica o contemporánea”. Expone también que la semántica del vestuario no sólo define al que lo lleva. La indumentaria también puede ser signo del clima, una época histórica, del tiempo, lugar y hora del día. Detalla de igual modo, que esta disciplina logra convertirse en máscara, como signo inmutable que se repite. Además de que pueden operar a la inversa ocultando el verdadero sexo del actor o la posición social.

Respecto a los accesorios indica que “todo elemento del vestuario puede convertirse en accesorio, siempre que desempeñe un papel especial, independientemente de las funciones semiológicas del vestido” (1997, pp. 139-140). Y dependiendo del uso puede asimismo

volverse un elemento esencial volviendo dificultoso decretar los límites entre decorado y los accesorios. Sumado a esto el autor indica que estos accesorios:

“si no significan más que objetos presentes en la vida son signos artificiales de tales objetos, signos en primer grado. Además de esta función elemental, pueden, sin embargo, expresar el lugar, el momento, una circunstancia cualquiera en relación a los personajes que los usan (profesión, gusto, intención), y este sería su significado en segundo grado (...) No obstante, hay casos en que los accesorios puede alcanzar un valor semiológico de grado más elevado. La gaviota disecada, accesorio en la obra de Chéjov es el signo, en primer grado, de una gaviota muerta recientemente; la misma gaviota es el signo, en segundo grado (o símbolo, en el lenguaje más corriente) de una idea abstracta (aspiración frustrada de libertad), que es a la vez el signo del estado de ánimo de los personajes de la obra. Para ser más exactos, diremos que el significado del signo en primer grado se vincula al significado del signo en segundo grado, y este se vincula al significado en tercer grado, y así sucesivamente (fenómeno de connotación)” (1997, pp. 139-140)

Respecto al decorado, “o sistema de signos que puede llamarse también dispositivo escénico” (1997, p. 140), se basa en la representación de un lugar. Que puede ser geográfico, social o ambos. También puede revelar un tiempo y espacio. Nos ubica en época y al mismo tiempo si es de día o de noche.

El campo semiológico del decorado teatral es casi tan amplio como el de todas las artes plásticas: pintura, escultura, arquitectura, artes decorativas. Los medios que usa el decorador son de una gran diversidad. Su elección depende de la tradición teatral, de la época, de las corrientes artísticas, de los gustos personales, de las condiciones materiales del espectáculo. Hay decorados ricos en detalles y decorados que se limitan a algunos elementos esenciales, incluso a un solo elemento. En un interior burgués recargado, cada mueble y cada objeto (tridimensional, pintado en cartón piedra) es el signo en primer grado de un objeto real, pero la mayor parte de ellos, no tienen significación individual en segundo grado; suelen ser la combinación de varios signos de primer grado, y a veces su totalidad, lo que constituye un signo en segundo grado, signo de un interior burgués. En el caso de que un decorado teatral se limite a un solo elemento, a un solo signo, este se convierte automáticamente en signo de segundo grado, o incluso de tercer grado. El valor semiológico de un decorado no depende, pues, directamente de la cantidad de signos de primer grado que tenga. Un signo aislado puede tener un contenido semántico más rico y más denso que todo un conjunto de signos. La

función semiológica del decorado no queda limitada a los signos implicados en sus elementos. El movimiento de los decorados, la forma de colocarlos, o de cambiarlos, pueden aportar valores complementarios o autónomos (1997, p. 141).

## 6. Objetivos

### Objetivo general

- Indagar la incidencia del binomio Vila-Carvalho en el ámbito de la escenografía y vestuario a nivel nacional en el período comprendido entre 1958 y 1960.

### Objetivos específicos

- Relevar qué instituciones culturales poseen en su acervo huellas tangibles del binomio Vila-Carvalho.
- Identificar las obras y producciones del binomio.
- Analizar el aporte al teatro nacional.

## 7. Metodología

El tema a investigar no ha sido estudiado en profundidad en el ámbito académico. La estrategia metodológica que se utilizará será cualitativa, a través del análisis de documentos, entrevistas y material audiovisual. Como explica Valles (1999) “los tres ingredientes metodológicos principales de la investigación social son la *documentación*, la *observación* y la *conversación*” (p. 119).

Según Ruth Sautu:

No existe una relación lineal entre teorías, metodologías cuantitativas o cualitativas y uso de

la biografía, pero su selección no es aleatoria, ya que en la práctica los ejes temáticos e intereses disciplinarios han creado procedimientos de aplicación propios de cada uno de ellos. Todos los enfoques comparten, sin embargo, por lo menos un núcleo: la existencia de un “yo” (self) que ha participado de los sucesos o experiencias recogidas de un texto, es una "biografía, auto-biografía, historia de vida o relato de vida, testimonio, trayectoria, narración, carta, diarios personales, etc., que comienza por ubicar al sujeto-protagonista en su contexto histórico y social y despliega el tema o historia que constituye el argumento de la narración (1999, pp. 22-23).

## **Documentos**

Existe un extenso acervo familiar con material documental al que se tendrá acceso permanente (véase anexo). Pero conjuntamente se trabajará con instituciones como el CIDDAE y el SODRE que poseen insumos significativos para esta investigación (véase anexo).

Los documentos a analizar son material visual del binomio como bocetos, planimetría, programas, maquetas, fotografías e ilustraciones. “Las colecciones de un acervo se valoran por la calidad de su material, por la información que contienen, por su origen, por el momento histórico, por las condiciones de producción” (Vicci et al. 2011, p. 24). Algunos se ubican en el acervo personal del artista y otros en instituciones donde las obras fueron representadas. Por ejemplo, la Comedia Nacional cuenta con un acervo de vestuario de numerosas obras. Dentro de él, existe un conjunto de prendas que denominan: “Colección Tesoro” prendas que no se reutilizan ni se modifican, sino que son consideradas piezas con valor patrimonial. Los trajes tienen etiquetas identificatorias con los títulos de las obras y los actores o actrices. Muchos de los vestuarios realizados por el binomio pertenecen a esta colección.

Asimismo se dispone de archivos periodísticos. Algunos materiales están digitalizados y los que no, serán digitalizados. También se registrará qué instituciones tienen piezas y en qué estado se encuentran. Se trabajará utilizando la clasificación de documentos que propone MacDonald y Tipton (Valles, 1999, p. 121):

A. *Documentos Escritos.*

A1. *Documentos Oficiales públicos:* actas, llamados, concursos y premios.

A2. *Prensa escrita:* Diarios, revistas y sitios web.

A3. *Papeles privados:* cartas, memorias, escritos, material biográfico o autobiográfico

B. *Documentos Visuales.*

B1. *Bocetos de vestuario y escenografía*

B2. *Maquetas*

B3. *Vestuario*

B4. *Programas de mano*

B5. *Fotografías*

B5. *Material audiovisual*

Todos estos documentos que serán examinados, clasificados y analizados, aportaran conocimiento y varias narrativas para el trabajo.

De la investigación del hecho escénico, la fotografía constituye una herramienta de análisis indispensable, una huella más para el estudio hermenéutico; constituye un documento que puesto en relación con otros (programas, borderaux, fichas técnicas, críticas, comentarios de prensa, entrevistas a elencos o técnicos, bocetos de escenografía y vestuario), dan cuenta de la producción artística (Vicci et al. 2011, p. 54).

## **Entrevistas**

“Hacer historia oral es más que un conocimiento de los hechos:  
es la lucha tenaz por la supervivencia de lo condenado a muerte”<sup>2</sup>

Este trabajo se complementará con la realización de entrevistas a personas que conocieron o protagonizaron hechos relevantes de la historia de este dueto. Esta investigación tendrá en cuenta la historia oral porque permite dar respuesta a cuestionamientos que surgen por la ausencia de fuentes escritas que refieran a un tiempo o temática determinada (Folguera, 1994, p. 6).

---

<sup>2</sup> Historia Oral. Claves de la entrevista para trabajar recuerdos y olvidos (Bermúdez, 2017, p. 100).

Los testimonios serán de colegas, artistas plásticos, actores y funcionarios de las instituciones ya conocidas, quienes constituyen “la posibilidad de recuperar el testimonio de aquellos sujetos que vivieron y protagonizaron un hecho histórico” (Folguera, 1994, pg.7). Cuando se investiga sobre la historia reciente, los protagonistas pueden narrar a través de sus recuerdos lo que pasó y de la manera que ocurrió el hecho. Correspondiendo al investigador la lucidez y escucha para capturar las “memorias vivas” antes de que se esfumen. Bermúdez hace hincapié en lo fundamental de las “memorias vivas” para testimoniar los hechos vivenciados. Así como también, una vez obtenidas las fuentes orales estas deben compararse con fuentes escritas, iconográficas, y sonoras (2017, pp. 53-54).

No debemos perder de vista la crítica habitual que se les hace a las entrevistas, por los condicionamientos fisiológicos de los informantes (edad, enfermedad, o pérdida de memoria) que pueden estimar en una escasa fiabilidad de los hechos narrados, por esto para dar respuesta al inconveniente de la veracidad y la validez se debe tener en cuenta que:

Una forma de contrastar la veracidad de las fuentes orales es la de situarlas en un relato histórico de carácter más amplio, en el que se haya utilizado toda suerte de fuentes historiográficas existentes: fuentes primarias, censos, fuentes bibliográficas, fuentes hemerográficas, biografías y en fin todas las posibles fuentes historiográficas a las que debe recurrir el investigador. En este sentido, la labor previa de documentación y análisis del marco contextual donde se desarrollan los hechos que se desean analizar permite verificar en gran medida las ocultaciones o tergiversaciones de la realidad histórica (...) Paralelamente la labor de documentación y obtención de información complementaria a partir de la consulta de las fuentes escritas permite constatar, ratificar o invalidar los testimonios obtenidos en la entrevista (Folguera, 1994, pp. 20-21).

La entrevista será del tipo “*no estructurada o parcialmente estructurada*” dando la posibilidad de que las personas entrevistadas se expresen con libertad. Se utilizará un cuestionario base sobre los temas principales a tratar. Será una conversación dirigida para centrar la atención en un hecho concreto y formulado a partir de la definición del objeto de investigación y del conocimiento y experiencia de la persona entrevistada. El guión de la entrevista constituye una guía base para la entrevista (Folguera, 1994, pp. 41- 43).

Sautu comenta,

El método biográfico se caracteriza por su objetivo de reconstruir desde él actor situaciones, contextos, comportamientos, así como percepciones y evaluaciones. El eje es reconstruir un proceso ubicado históricamente, es decir está constituido por una o varias personas ubicadas históricamente, que tienen en común haber sido actores en los sucesos que narran (Sautu, 1999, pp. 30-31).

Las personas seleccionadas para esta instancia son:

**Enrique Badaró:** escenógrafo, artista plástico, gestor cultural y docente.

**Gerardo Bugarin:** diseñador teatral y docente actual en la EMAD.

**Miguel Battagazzore:** pintor y escenógrafo. Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes con Miguel Ángel Pareja.

**Levón:** destacado actor, director y docente.

**Felipe Maqueira:** artista textil y docente en la EMAD.

**Estela Medina:** destacada actriz.

**Sara Nieto:** bailarina, maestra, coreógrafa y directora de ballet.

**Octavio Podestá:** escultor y compañero en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Vila y Carvalho.

**Oswaldo Reyno:** escenógrafo y colega.

Para finalizar apunto esta referencia de Bermúdez,

El objetivo principal de la historia oral consiste en preservar esos relatos resultantes de la entrevista, transformándolos en fuentes orales para que no se desvanezcan junto con la vida de las personas, y continúen vivos, útiles para el trabajo histórico, reafirmando la identidad de quienes los construyeron y de quienes lo reciben (2017, p. 47).

## 8. Actividades

<b>Detalle</b>
Visualizar el material que pueda ser relevante para la investigación. Los que fueron preservados por los artistas e instituciones (SODRE, CIDDAE, SOLIS)
Organizar los materiales y clasificarlos. Explorar y ordenar los contenidos visuales, escenográficos, gráficos y técnicos del dúo.
Examinar las prendas. Clasificarlas. Advertir materiales textiles y explorar intervenciones en los trajes.
Revisar y analizar: fotografías, programas de mano y material audiovisual.
Lectura y análisis de prensa.
Elaboración del cuestionario para la entrevista. Aplicación de las entrevistas. Transcripción y análisis.
Escritura del informe de la investigación

## 9. Cronograma

La investigación se llevará adelante en el lapso de dos años.

PRIMER SEMESTRE	Selección y clasificación del material. Exploración y ordenación de los contenidos visuales, escenográficos, gráficos y técnicos del dúo.
-----------------	--

SEGUNDO SEMESTRE	Examinación, selección y clasificación de las prendas. Advertir materiales textiles y explorar intervenciones en los trajes.  Revisión y análisis del material fotográfico, audiovisual y programas de mano.
TERCER SEMESTRE	Selección y clasificación de archivos de prensa. Análisis.  Elaboración del cuestionario y aplicación de las entrevistas. Transcripción y análisis.
CUARTO SEMESTRE	Escritura del informe de la investigación

## 10. Resultados Esperados

Con este proyecto de investigación, se espera divulgar el trabajo del binomio, quienes fueron pioneros de una época. De igual forma, dar valor al proceso artístico que involucra la creación, producción y expresión visual. Tener información sobre cuántas obras realizaron, para qué instituciones y con qué directores trabajaron, algunos destacados de la “generación del 45”.

La memoria oral será relevante porque es “la huella es aquello que subsiste de lo que ha pasado, de lo que no es más. La huella es como una materia prima sin la que no hay Historia” (Bermudez, 2017, p. 143). De igual forma para entrelazar el conocimiento,

la operación necesaria requiere el cruzamiento de las fotografías con otras fuentes éditas e inéditas y con el recurso de la entrevista; la memoria oral se constituye —en los casos que existan informantes calificados— como fuente de conocimiento sobre ese pasado, no tal como fue, sino como se recuerda y el valor que tuvo para el entrevistado (Vicci et al. 2011, p. 24).

Dar cuenta de la trayectoria del dúo y su aporte al teatro nacional, proporcionando información accesible que visibilice aspectos y estilos estéticos, así como tendencias, característicos de un tiempo y espacio creativo.

Se aspira compartir los bocetos del acervo personal de los artistas con el CIDDAE para que quién lo desee, pueda disponer de estos documentos.

La fundación del CIDDAE persiguió, desde entonces, la obsesión de constituirse en plataforma de encuentro entre investigadores y artistas; una “caja de herramientas” con fuentes imprescindibles para la investigación histórica, la gestión cultural y el proceso creativo (Vicci et al. 2011, p. 78).

El acceso de todo este material podrá contribuir a los estudiantes de bellas artes, de diseño teatral o de diseño textil, con el fin de que éste, sea un elemento más de información para profundizar en sus conocimientos técnicos. También a investigadores de diferentes ámbitos de la cultura así como personas vinculadas a la ilustración gráfica, dibujantes, pintores e historiadores. Con esta investigación se busca aportar al área del diseño teatral, al teatro uruguayo y a la cultura nacional.

“...fuentes que habilitan distintos abordajes interdisciplinarios ya sea para la comprensión crítica de la escena contemporánea, para realizar análisis de consumos culturales, para historiar esas diversas artes, para detectar nueva tendencias y sus cambios, para brindar apoyo a los programadores y, fundamentalmente, como herramienta para los creadores” (Vicci et al. 2011, p. 54).

De igual modo,

las imágenes construyen conocimiento y, a partir de experiencias personales, de pequeñas narrativas y del intercambio de estos elementos con personalidades que hayan estado vinculadas al teatro, se puede lograr entretejer elementos de análisis que recojan varios relatos para la re-construcción de las diversas historias institucionales (Vicci et al. 2011, p. 23).

## 11. Referencias Bibliográficas

Abbondanza, J. (2012). Gumita, de frente y de perfil. En INAE, CIDDAE (comp.) *Gumita. Guma Zorrilla. La belleza del vestuario*. (pp.33-38). Zona editorial.

Barbagelata, H. (1947). Teatro la teoría del contacto (Reflexiones sobre los fundamentos sociológicos del teatro). *Escritura*, (2), 54-60.

Barthes, R. (2003). *Ensayos Críticos*. Seix Barral.

Bermúdez, L. (2017). *Historia Oral. Claves de la entrevista para trabajar recuerdos y olvidos*. Tradinco.

Brook, P. (2015). *El espacio vacío*. Península.

CIDDAE (2004). *Plásticos en escena: artes plásticas y artes escénicas del Teatro Solís 1947-1970*. Graphis Ltda.

CIDDAE, Bouret, D.& Vicci, G. (2010) *Dibujar el escenario. Miradas en torno a bocetos de escenografías de la Comedia Nacional 1948-1965*. Intendencia de Montevideo.

De los Santos, M. (2021). Atrapar lo efímero: un viaje iconográfico. Patrimonio y documentos. La doble vida del vestuario de la Comedia Nacional: del escenario al archivo. *Sinfónica*, 54-60.

Di Maggio, N. (2004). *Los olvidados (9): Vanguardista Teresa Vila*. La República, Lunes, 26 de julio, 2004 - AÑO 10 - Nro.1544.

<https://agendarteboletindigital.blogspot.com/2009/07/maria-teresa-vila-1931-2-de-julio-2009.html>

Di Maggio, N. (2013). *Artes Visuales en Uruguay: diccionario crítico*. Zonalibro.

Escalante, L. (1983). *MEMORANDUM el tormento tan querido*. Ediciones de la Banda Oriental.

Escuela Municipal de Arte Dramático (2014). *Docentes*.

<https://www.emad.edu.uy/docentes-emad/1146-enrique-badaro.html>

Fernández, V. (20.09.2022). Reaparece la «Mariana Pineda» que Dalí pensó para Lorca. *La*

Razón. <https://www.larazon.es/cataluna/20220920/2atzn5fcvreube7fqhw5nzmoy.html>

Ferreira, S. Moreira, I. (s.f). Guillermo Laborde. *Anáforas*.

<https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/4261>

Folguera, P. (1994). *Cómo se hace historia oral*. Eudema.

INAE, CIDDAE (2012). *Gumita. Guma Zorrilla. La belleza del vestuario*. Zona editorial.

INAE Cultura Mec (2014, junio 26). A escena con los maestros- Ciclo 2008 - Ruben Yañez.

INAE, CIDDAE, Solís & MEC. (2016). *Diseño teatral en Uruguay: la escenografía desde la experiencia*. INAE, CIDDAE.

Kowzan, T. (1997). El signo en el teatro. En Bobes, M. (comp.) *Teoría del Teatro* (pp.121-153). Madrid: Arco

MEC & AECID. (2015). *Colección de bocetos de vestuario y escenografía del SODRE (1974-1989)*. Autoedición.

Mirza, R. (2018). *Cronología de estrenos teatrales en Uruguay 1945-1994*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UDELAR.

Murga Castro, I. (s.f.). Arlequines y bailarinas: Picasso en el escenario. *El Mundo*.

<https://unpaseoporelprado.elmundo.es/picasso/arlequines-y-bailarinas-picasso-en-el-escenario>

Museo Juan Manuel Blanes, (2019). *Teresa Vila, arte y tiempo*. S/N

[https://blanes.montevideo.gub.uy/sites/blanes.montevideo.gub.uy/files/articulos/descargas/catalogo\\_teresa\\_vila.pdf](https://blanes.montevideo.gub.uy/sites/blanes.montevideo.gub.uy/files/articulos/descargas/catalogo_teresa_vila.pdf)

Pavis, P. (2008). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.

Pignataro, J. Carbajal, M. (2010). *Diccionario Biográfico del Teatro Uruguayo. Actores y técnicos (1940-2010) Tomo II y Tomo III*. MEC.

Porley, C. (20 de enero de 2017). La esquina en escena. *Brecha*

<https://brecha.com.uy/la-esquina-escena/>

Rama, A. (1972). *La generación crítica 1939-1969.1. Panoramas*. Arca.

Rodríguez Monegal, E. (1966). *Literatura uruguaya del medio siglo*. Alfa.

Sautu, R. (1999). *El método biográfico: la reconstrucción de la sociedad a partir del testimonio de los actores*. Belgrano.

Sistema Nacional de Museos, ArteActivo

<https://museos.gub.uy/artectivo/item/vila-teresa.html>

SODRE. Nuestro Sodre. <https://sodre.gub.uy/institucional/>

Valles, M. S. (1999). *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Síntesis.

Vera, A., Sciascia, G., Fertitta, S. (2014). *La investigación en escenografía. Cuaderno de Investigación*. Instituto Universitario Nacional del Arte.

Vicci, G., Miranda, F. & Marroig, S. (2011). *Cité Solis*. Universidad de la República.

## **12. Anexos**

### Indice de anexos

1. Sembradores
2. Marta Gruni
3. Woyzeck
4. Casa de Viudos
5. El juglar del Mundo Occidental
6. Cascanueces
7. Los Caprichos de Mariana
8. Maese, Conejin y Blancanieves
9. Mavra y La Hora Española
10. Un tal Servando Gomez
11. Los Muertos
12. La noche de los ángeles Inciertos

1. Los Sembradores (1958 - Comedia Nacional) Autor: Jean Giono / Director: José Strauch<sup>3</sup>

Bocetos

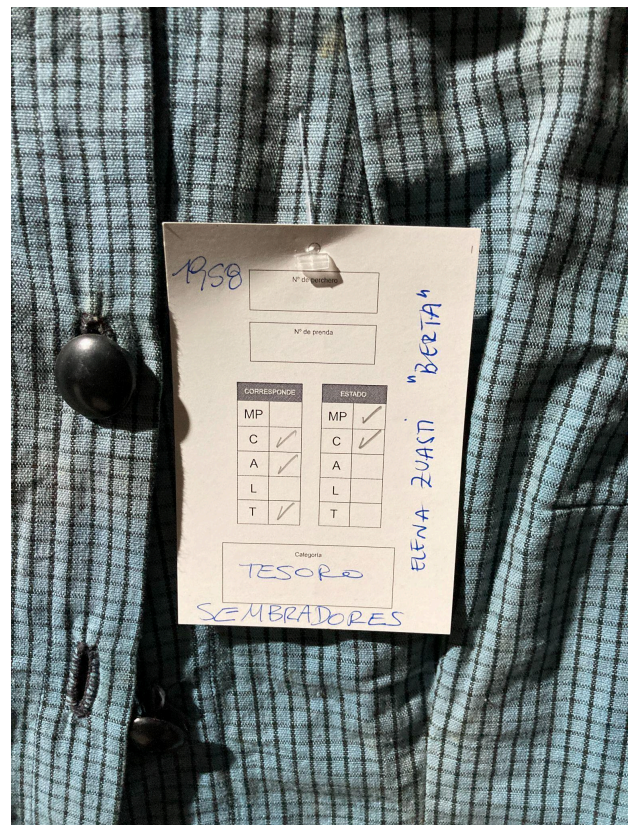


3

Cronología de estrenos teatrales en Uruguay 1945-1958 (Mirza, R. et al. 2018).



## Vestuario



## Fotografías





Prensa



Acta

**ULTIMO TITULO DE TEMPORADA DE LA COMEDIA NACIONAL**

Con la obra de Jean Giono "Los sembradores", la Comedia Nacional estrenó en el Teatro Solís, el último título de su actual temporada.

Los tres largos actos de la pieza de Giono son la antítesis de la centralidad; sin ninguna acción escénica, el tema gira en torno a los valores de la tierra, la permanencia de su naturaleza primitiva frente al avasallamiento del sembrador, que intenta cultivarla. No sería un agravante fundamental el repartido semántico, pero si la afilzante forma de exponerlo.

Los diálogos floridos y empujados en boca de simples campesinos, con una retórica abusiva, resultan completamente fuera de lugar y además la traducción de Augusto A. Grimmás académicas e inconducentes del lenguaje.

Con un material tan ingrato, con un grueso error de principio, el director José Estruch solamente podía esquivar, con su oficio, el ridículo, aunque no el aburrimiento. Pese a los notorios esfuerzos que hizo para darle un sentido escénico a la obra, no logró superar el largo y sostenido hastío.

Hubo un esmero en el rubro iluminación, un cuidado en el detalle escenográfico y, particularmente cabe felicitar a Carlos Carvalho y Teresa Vila por su escenografía sólida y que en cierta medida implica una afirmación de sus talentos.

Los actores se desempeñaron con visible esfuerzo, sin aportar nada nuevo. Se notó que Eduardo Prous, exageró su habitual exaltación de voz, poniendo un tono involuntariamente terrorífico en una obra ciertamente aterradora; un título totalmente infeliz para culminar la temporada, una temporada desapareja pero con alguna obra realmente valiosa.

**DESDE EL DIA 27**

6º.- CONCURSO DE...

7º.- CONCURSO DE BOCETOS DE ESCENOGRAFIA PARA LA OBRA "LOS SEMBRADORES".-

En Montevideo, a los diez y nueve días del mes de mayo del año mil novecientos cincuenta y ocho, se reúne en su Sala de Sesiones del Teatro Solís, la Comisión de Teatros Municipales, bajo la presidencia de su titular Don Luis Hierro Gambardella y con asistencia de los Sres. Vice-Presidente, Don Andrés Percivale, Secretario, Don Ulises Pivel Devoto y Vocales, Dr. Juan C. López Gutiérrez y Don Juan C. Onetti.

Asiste el Sr. Director Gerente General, Don Orlando J. Casiraghi y actúa en Secretaría la Sra. Ursula W. de

2. **Marta Gruni** (1958 - Teatro del Pueblo) Autor: Florencio Sanchez / Director: Ruben Yañez<sup>4</sup>

Bocetos



<sup>4</sup>

Cronología de estrenos teatrales en Uruguay 1945-1958 (Mirza, R. et al. 2018).

BUQUES POSTALES Y DE CARGA DE LINEA REGULAR AL RIO DE LA PLATA

Table with multiple columns listing shipping schedules for various companies like MARIANA, MARIANA S.A., and others, including ship names and destinations.

EN "LA MASCARA"

En "La Mascara" se ha estrenado el nuevo espectáculo de teatro de variedades...

Mecha Ortiz en el Odeon

Mecha Ortiz en el Odeon. El espectáculo que se está representando en este teatro...

Alejandro Goenaga

Alejandro Goenaga. El miércoles 10 de diciembre, a las 10 horas...

BANCO COMERCIAL AUMENTO DE CAPITAL

PROGRAMA ESPECIAL PARA HOY EN EL HIPOD. DE LAS PIEDRAS

Table listing horse racing programs for various tracks including Hipódromo de las Piedras, Hipódromo de Palermo, and others.

Dos sainetes y un contraste

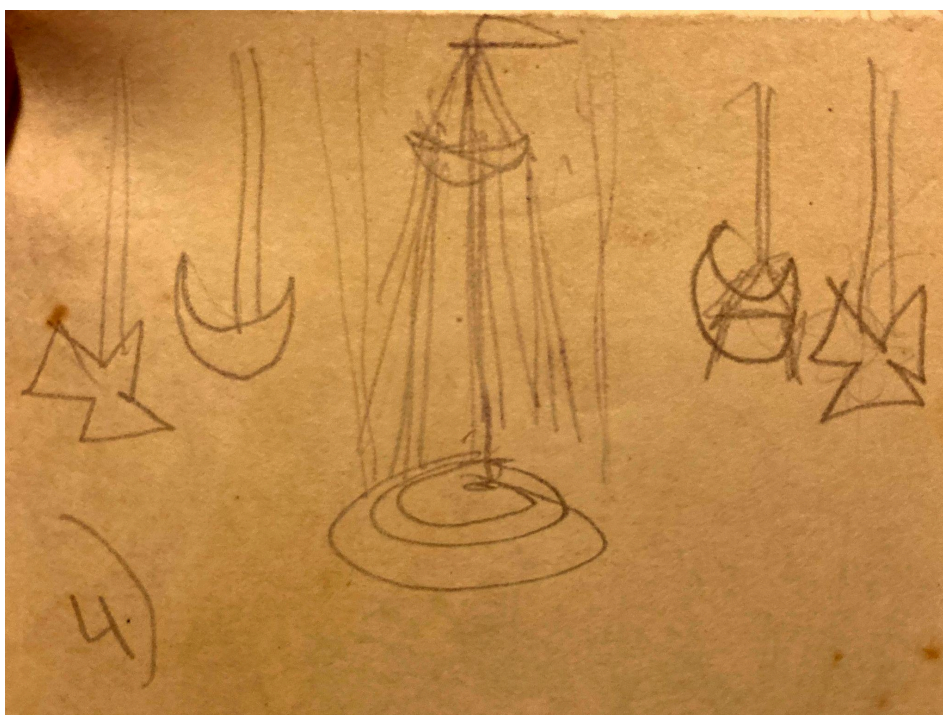
Teatro del Pueblo estrenó el sábado 6, "Parrillada" de Andrés Castillo y "Marta Gruni" de Florencio Sánchez...

Al pasar a "Marta Gruni" se produce un contraste: todo lo que hablamos anotado en "Parrillada" se cambia a favor del elenco...

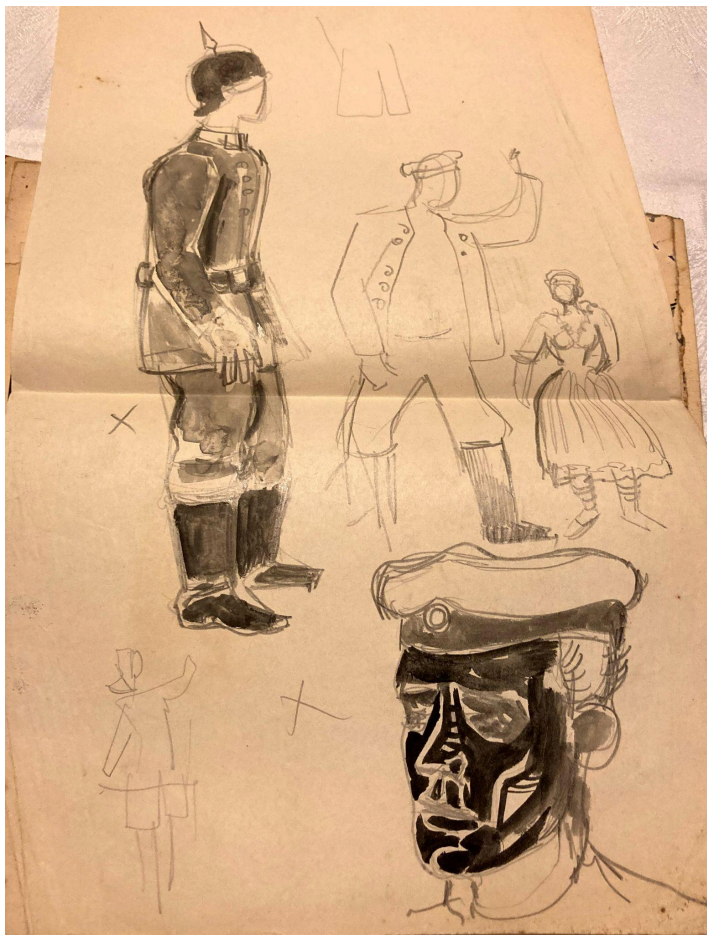
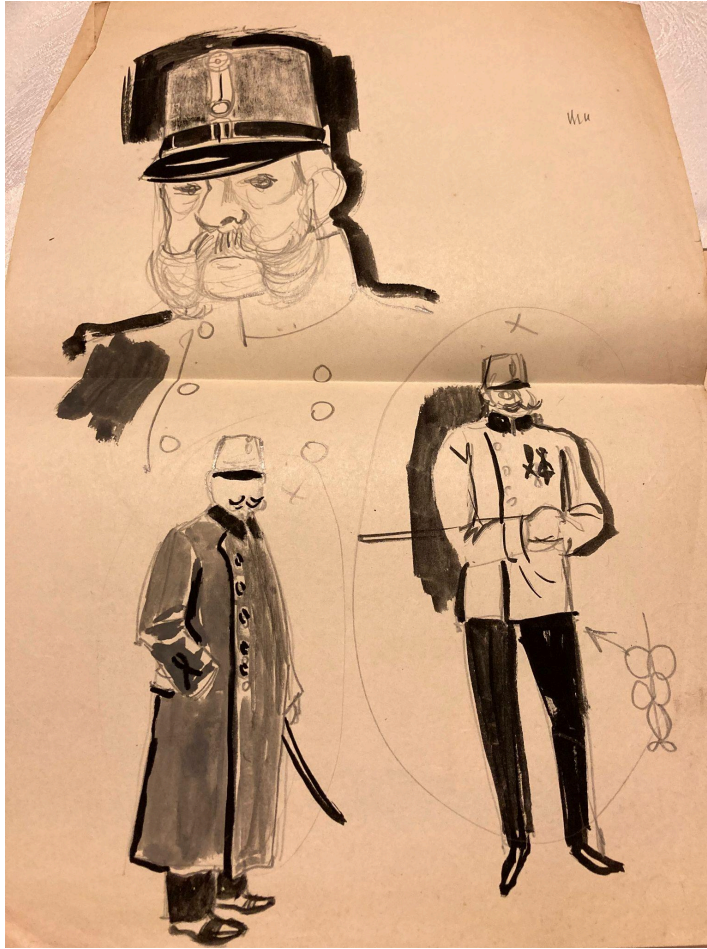
Toda propaganda debe estar basada en la verdad. Compruebe Ud., personalmente lo que es la obra de la Asociación Uruguaya de Protección a la Infancia visitando sus establecimientos

3. Woyzeck (1958 - Teatro del Pueblo) Autor: Georg Büchner / Director: Ruben Yañez

Bocetos



<sup>5</sup> Cronología de estrenos teatrales en Uruguay 1945-1958 (Mirza, R. et al. 2018).



Fotografías





Woyzeck " G. BÜCHNER  
TEATRO DEL PUEBLO





## Programa de mano

FUNCIONES DE EXTENSION TEATRAL  
Jueves hora 22

# WOZZECK

Tragedia inconclusa en un acto de GEORG BUCHNER - Traducción: Luis Novas Terra

reparto por orden de aparicion:

Imbécil -----	Hugo Ramos	Mono -----	Enrique Labat
Capitán -----	Alberto Carmona	Caballo -----	Augusto Roldán
Wozzeck -----	Juan Carlos Carrasco	Doctor -----	Gustavo A. Castro
Andrés -----	Héctor Spinelli	Posadero -----	Enrique Labat
María -----	Leonor Alvarez Morteo	Obrero 1 -----	Fernando Ruiz
Cristian -----	Fernando Gabriel	Obrero 2 -----	Germán Bocage
Margarita -----	Sombra Rein	Estudiante 1 -----	Ruben Torres
Catita -----	Laura Ney	Estudiante 2 -----	Augusto Roldán
Tambor Mayor -----	Omar Scarone	Estudiante 3 -----	Mario Bellomusto
Anciano -----	Fernando Ruiz	Estudiante 4 -----	Germán Bocage
Niño 1 -----	Luis H. Sambucetti	Judío -----	Fernando Ruiz
Niño 2 -----	Pablo D'Eri	Abuela -----	Beatriz Pereda
Hombre 1 -----	Mario Bellomusto	Niña 1 -----	Elsa González
Hombre 2 -----	Germán Bocage	Niña 2 -----	María Cristina Rodríguez
Sub Oficial -----	Humberto Esquivel	Niña 3 -----	Susana Marchand
Charlatán -----	Ruben Torres	Alguacil -----	Héctor Spinelli
Su mujer -----	Julia Alonso		

DIRECCION: RUBEN YAÑEZ

APUNTE: Enrique Labat y Zulma Méndez - TRASPUNTE: Mario Bellomusto - MUSICA: Canciones seleccionadas por Luis Novas Terra. Sonidos y música argumental de Carlos Ferreiro Freire. Fragmentos de la ópera "Wozzeck" de Alban Berg. ILUMINACION: Ruben Yáñez. ESCENOGRAFIA Y VESTUARIO: Teresa Vila y Carlos Carvalho. Realización: Talleres del Teatro del Pueblo. REALIZACION: del telón corto: Teresa Vila.

Plateas \$ 1.50

Tertulias \$ 1.00

Disposiciones Municipales - Por orden del Concejo Municipal de Montevideo, queda terminantemente prohibida en todas las localidades del Teatro, la permanencia con sombrero puesto, una vez comenzado el acto.

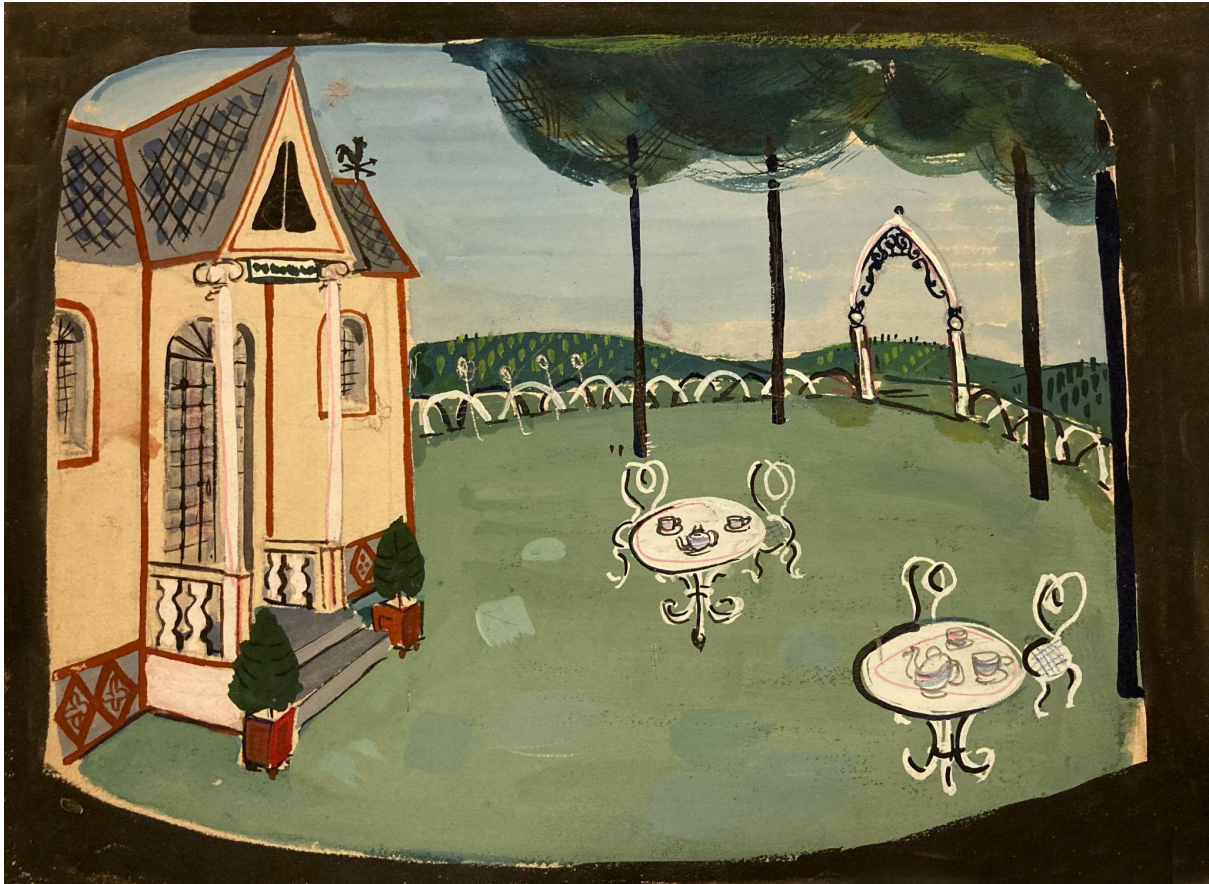


4. **Casa de Viudos** (1958 - Teatro del Pueblo) Autor: George Bernard Shaw /  
Director: Juan José Brenta<sup>6</sup>

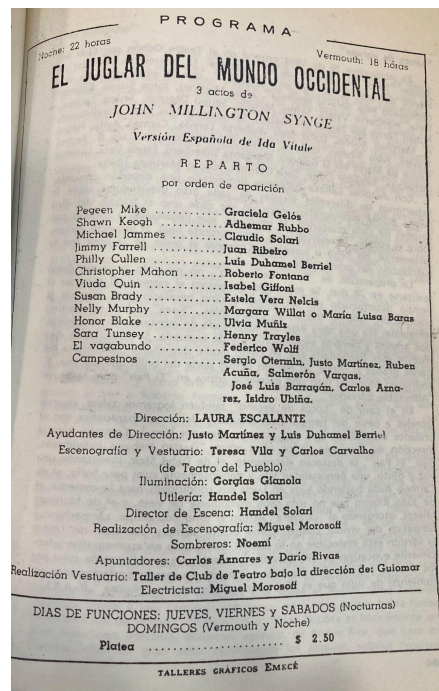
Bocetos



<sup>6</sup> Cronología de estrenos teatrales en Uruguay 1945-1958 (Mirza, R. et al. 2018).



**5. El Juglar del Mundo Occidental (1958 - Club del Teatro) Autor: John Millington Synge / Director: Laura Escalante<sup>7</sup>**

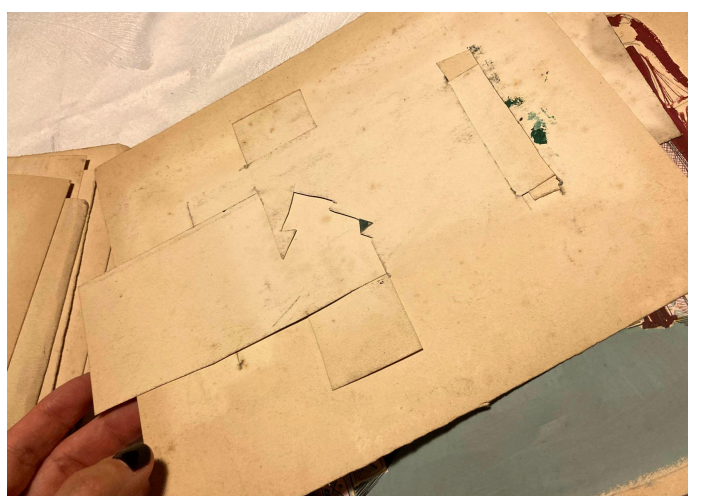
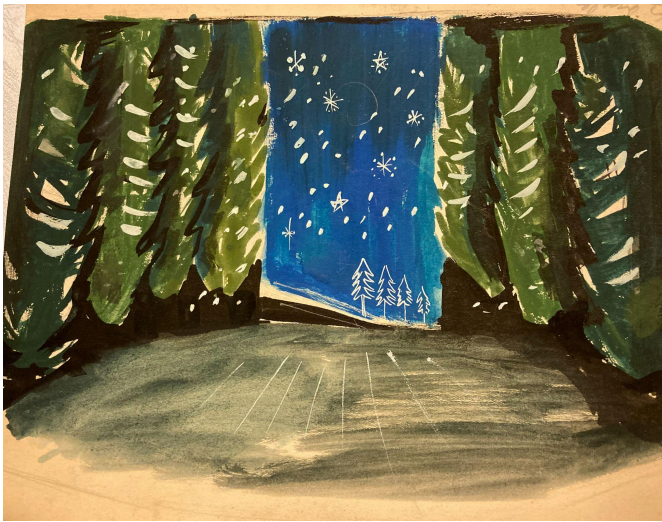


<sup>7</sup> Cronología de estrenos teatrales en Uruguay 1945-1958 (Mirza, R. et al. 2018).

6. Cascanueces (1958 - SODRE) Autor: Piotr Ilich Tchaikovski / Director: Jurek Shabelewski

Bocetos







Vestuario

Fotografía tomada del libro Colección de bocetos de vestuario y escenografía del SODRE (1974-1989)



## PROGRAMA

### "Cascanueces"

Ballet en dos actos y tres escenas de Marius PETIPA  
Música de Peter Ilyich TSCHAIKOVSKY  
Dirección Artística y Coreografía: Jurek SHABELEWSKI  
Escenografía y Vestuario: Teresa VILA y Carlos CARVALHO

#### ACTO PRIMERO

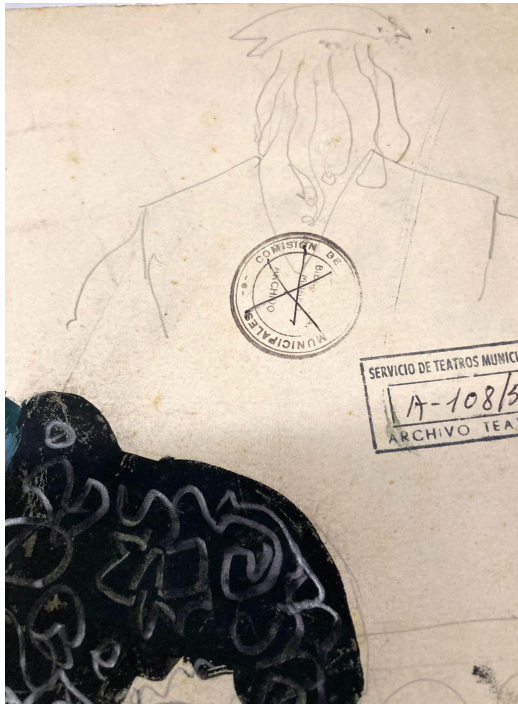
##### PERSONAJES

EL ALCALDE .....	Werther Glück.
SU SEÑORA .....	María Luisa Balbi.
SUS HIJOS { Clara .....	niña Graciela Martínez.
{ Franz .....	Sonia Corte.
INVITADOS .....	Olga Banegas, Cecil Padé, Marta Ternández, María Minetti, Ramón Venezuela, Angel De Negri, Ernes- to Teixeira, Eduardo Lynch.
SUS HIJOS .....	Sara Nieto, Carmen Figueroa, Mirta Prai- no, Cristina Negrón. Niñas: Angela So- lange, Mabel Montesano, Marilena Mine- lli, Lilián Esponda.
TIA MARIANNA .....	Edith Muth.
DROSSELMAYER .....	René Gerard.
MUÑECOS MECANICOS:	
Vivandiere .....	Rosina Poggi.
Colombina .....	Nelly Gubitosi.
Arlequín .....	Alfredo Balcón.
Soldadito .....	RAUL SEVERO.
Mayordomo .....	Tito Loureiro.
Mucama .....	Irma Bazán.
Lacayos .....	Diego Alberto, Eduardo Prunell.

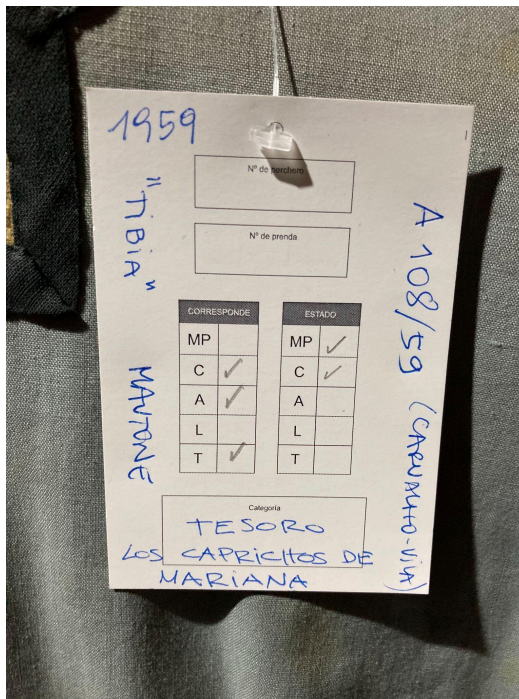
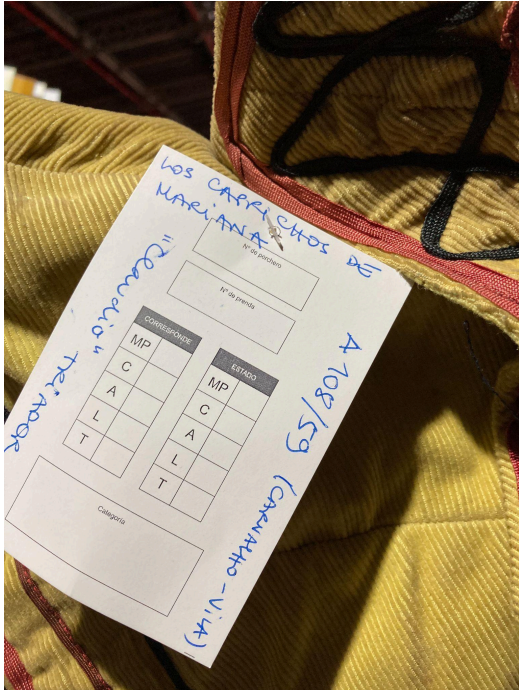
**7. Los caprichos de Mariana (1959 - Comedia Nacional) Autor: Alfred de Musset / Director: Antonio Larreta**

Bocetos





Vestuario





LOS CAPRICHOS DE MARIANA

"MOTO de la vasteria"  
CARCENIO

A 108/59 (CARCENIO-VIN)

Nº de pedido

Nº de prenda

CORRESPONDENCIA		ESTADO	
MP		MP	
C		C	
A		A	
L		L	
T		T	

Categoría



## Programa de mano

**ALFRED DE MUSSET**

ALFRED DE MUSSET (1810-1857) es uno de los más grandes poetas franceses del romanticismo. Dentro de esa escuela literaria, su obra personalísima se caracteriza por la reacción contra las tendencias dominantes, y corporizadas en la poesía y en el teatro de Víctor Hugo, de exasperación sentimental, efectismo retórico, dimensión heroica. La melancolía y el humor, una sensibilidad aguda que coexiste con una lúcida comprensión del hombre, dan el tono a su obra; y un exquisito don de lenguaje, en que se dan a un tiempo la extrema sencillez y el vuelo lírico, es el instrumento con que se expresa ese peculiar mundo romántico.

Musset tenía veinte años cuando vió estrenada su primer obra teatral —"La noche veneciana"— pero un fracaso rotundo, debido a causas accidentales, lo hizo renunciar a la escena por el espacio de diecisiete años. No dejó, sin embargo, de escribir obras dramáticas, que se limitaba a publicar con el resignado título de "Espectáculo desde un sillón". Entre los veintitrés y los veintiséis años escribió así "Los caprichos de Mariana", "Fantasio", «No se juega con el amor», «Lorenzaccio», «Barberine», «El candelero», «No hay que abjurar de nada», una serie de dramas y comedias admirables que le significarían, más que su obra propiamente lírica, la perdurabilidad como poeta. En 1847, el inesperado estreno y el extraordinario éxito de una de sus obras breves —«Un capricho»— tuvo como consecuencia la reconciliación de Musset con el escenario y la representación de aquellas comedias destinadas a la lectura.

"Los Caprichos de Mariana" es, pese a su título ligero y a la comicidad de algunos personajes y algunas escenas, una trágica historia de amor. (Musset, como Shakespeare, que es su evidente maestro, mezcla comedia y tragedia), pero el humor está en ella velando constantemente los rasgos más sombríos de su patetismo. En los dos personajes masculinos centrales, Octavio y Celio, el poeta desdobra su contradictoria naturaleza. Celio es apasionado y grave en sus sentimientos; Octavio, frívolo y juguetón en su postura ante la vida; uno y otro comparten un fondo común de melancolía. Uno y otro no son más que un solo hombre y esa es la clave poética del drama.

Hay dos versiones, del propio Musset, de "Los Caprichos de Mariana". La primera, de 1833, fragmenta la acción en muchos cuadros, con constantes cambios de lugar y acción discontinua en el tiempo. La segunda («para la escena») es de 1851, y concentra toda la peripecia en una plaza de Nápoles y en un solo día. Cada una de ellas tiene sus ventajas y sus desventajas, y en los últimos años suelen ser representadas indistintamente. La presente versión castellana intenta parcialmente conciliar ambas. Parte de la edición definitiva de 1851, pero reincorpora un personaje —el de Ciuta— algunas breves escenas y varios parlamentos de la versión original, entendiendo que al simplificar y depurar su obra, no siempre actuó Musset como un buen crítico de sí mismo.

XIII TEMPORADA OFICIAL DE LA  
**1947 - COMEDIA NACIONAL - 1959**  
Bajo la dirección de la  
COMISION DE TEATROS MUNICIPALES

VIERNES 22 DE MAYO — 21 Y 15 HORAS  
ESTRENO

## Los Caprichos de Mariana

Comedia en dos actos de ALFRED DE MUSSET  
Versión castellana de Antonio Larreta

REPARTO  
Por orden de aparición

Celio .....	Juan Jones
Mariana .....	Estela Medina
Ciuta .....	Elena Zañati
Claudio .....	Jorge Triador
Tibia .....	Wagner Mautone
Octavio .....	Horacio Preve
Hermia .....	Blanca Abirad
Melvalto .....	Jaime Yavitz
Mezo de la hosteria .....	Julio Calcagno

Máscaras, criados, cortejo, espadachines: Gloria Balzano, Pilar Gabete, Glauco González, Saúl Gigovie, Mario Palisca, Jaime Yavitz y Julio Calcagno

---

**Dirección y Puesta en Escena: ANTONIO LARRETA**

Ayudantes de dirección: Eduardo Schinea y Juan Jones  
Escenografía y trajes: TERESA VILA y CARLOS CARVALHO  
Realización: Iván Correa y Taller de la C. de T. M. respectivamente  
Música: SILVIO ALADJEM  
Sonido: Jorge Escardó  
Jefe de Escenotecnia: JOSE ECHAVE

Apuntador: Hernán Paig	Jefe de Maquinistas: Oscar Pimiento
Traspuente: Aquiles Gilbert	Jefe de Electricistas: Juan Carlos García
Utilería: Germán Arteaga	Peluquería Teatral: Cepellini

## 8. Maese, Conejín y Blancanieves (1959 - Teatro del Pueblo) Autor: Arturo Sofferman/ Director: Ruben Yañez

### Programa de mano



TEATRO DEL PUEBLO (afiliado a la Federación de Teatros Independientes)  
sábados y domingos hora 15.

## "Maese Conejín y Blancanieves"

Adaptación del cuento de los hermanos Grimm por Arturo Sofferman

Reparto (por orden de aparición):	
MAESE PERRO - - - - -	Ruben Torres
MAESE CONEJIN - - - - -	Juan Carlos Carrasco
HADA MADRINA - - - - -	Miriam Ocampo
REY - - - - -	Fernando Ruiz
CHAMBELAN - - - - -	Ruben Yañez
REINA - - - - -	Yuki Valdés y Margarita Muñoz
OSVALDO - - - - -	Alberto Machado
BLANCANIEVES - - - - -	Jacqueline Lamote

ENANO 1 - - - - -	Ermelindo Perdono
" 2 - - - - -	-Ruben Carabel
" 3 - - - - -	Eduardo Quiñeros
" 4 - - - - -	Fernando Gabriel
" 5 - - - - -	Mario Naborro Roldán
" 6 - - - - -	Luis César Milber
" 7 - - - - -	Ariel del Aguila
PRINCIPE - - - - -	Weimar Rodríguez

Escenografía y vestuario: Teresa Vila y Carlos Carvalho - Realización de vestuario: Talleres del teatro bajo la dirección de Ligia da Silveira - Iluminación: Germán Bocage - Música: Enrique Almada - Apunte: Elda Fredz - Traspuente: Ruben Sosa.

DIRECCION: RUBEN YAÑEZ

Ayudante de dirección: Fernando Ruiz

Platós \$ 2,20 - Tertulios \$ 1,10 (incluido el impuesto de ayuda a los damnificados)

Disposiciones Municipales - Por orden del Consejo Municipal de Montevideo, queda terminantemente prohibido en todas las localidades del Teatro, la permanencia con sombrero puesto, una vez comenzado el acto.

9. **Mavra y La Hora Española** (1959 -SODRE) Autor: Igor Stravinsky - Maurice Ravel / Director: Carlos Strada

Bocetos



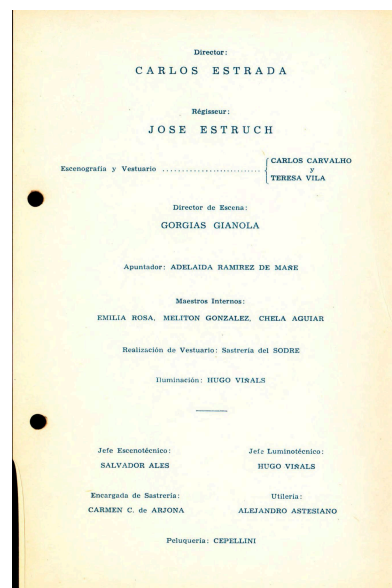
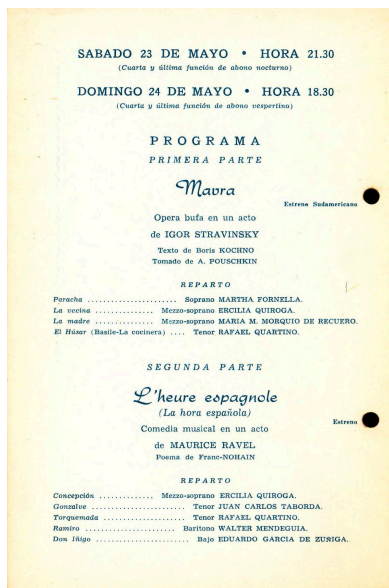


## Vestuario

Fotografía tomada del libro Colección de bocetos de vestuario y escenografía del SODRE (1974-1989)

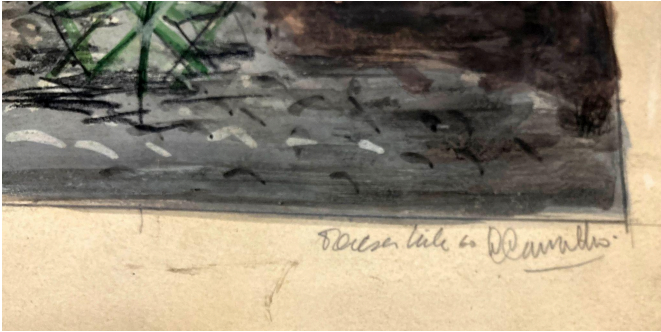


## Programa de mano



**10. Un tal Servando Gomez (1960 -Comedia Nacional) Autor: Samuel Eichelbaum / Director: Ruben Yañez**

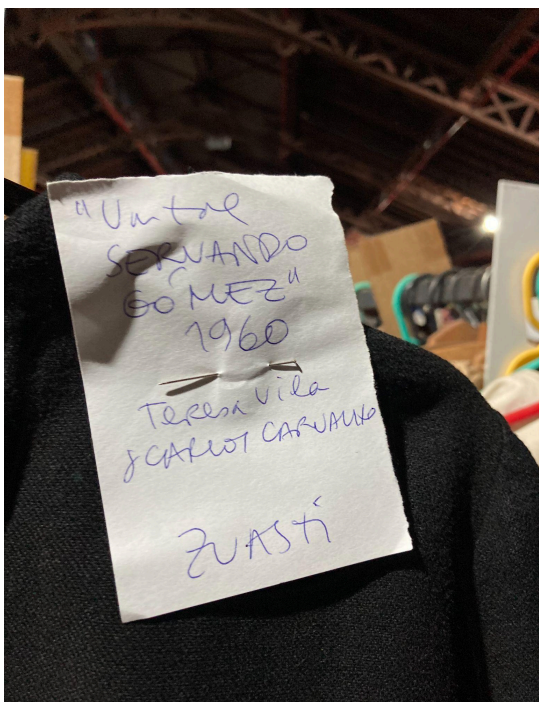
Bocetos







Vestuario



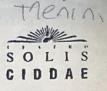
Fotografías





Foto NAPOLI

Programa de mano

  
**SÓLIS**  
**CIDDAE**

OPINIONES SOBRE SAMUEL EICHELBAUM

De WALDO FRANK: "...me impresionó hondamente; por su poesía, su pureza, su lengua de sugerencias profundas. Si, ya hay un teatro argentino".

De ALFREDO DE LA GUARDIA: "El teatro de Eichelbaum tiene volumen continental, quedará en nuestros anales dramáticos como el creador en la escena argentina del drama del espíritu".

De ALBERTO GERCHUNOFF: "El drama de Eichelbaum entraña habitualmente una fatalidad histórica. ( pocas obras en el presente con más nudosa realidad dramática y más dilatado fondo poético".

De EDUARDO MALLEA: "Confieso que ante la obra de Samuel Eichelbaum he experimentado la sensación clara de hallarse ante un teatro tan auténticamente argentino y tan insólito aquí de calidad como puede serlo el teatro de Gogol para los rusos, o el teatro de Strindberg para los suecos, o el teatro de O'Neill para los norteamericanos".

TEATRO SOLIS  
XIV Temporada Oficial

XIV TEMPORADA OFICIAL DE LA  
**1947 - COMEDIA NACIONAL - 1960**  
*Bajo la Dirección de La*  
**COMISION DE TEATROS MUNICIPALES**

Funciones vermouth: Sábados y Domingos, 18.15 horas.  
 Funciones nocturnas: Todos los días, 22 horas.  
 Descanso de la compañía: Día lunes.

**«UN TAL SERVANDO GOMEZ»**

3 actos, un prólogo y 7 cuadros de SAMUEL EICHELBAUM

REPARTO  
 Por orden de aparición

Servando Gómez .....	Alberto Candean
Felisa .....	Maruja Santullo
Arsenio .....	César Sesane
Peretti .....	Berch Balemián
Gallito .....	Domingo Pistoni
Doña Margarita .....	Elena Zuasti
Romano .....	García Barca
Nunciata .....	Nelly Antúnez
Batista .....	Wagner Mautone
Invitado .....	Saul Gigovic
Domingo Cardoso .....	Eduardo Prons
Minguito (6 años) .....	Fernando Gabriel
Voz de amigo .....	Artigas Modernell
Jugador I .....	Oscar Pedemonti
Jugador II .....	Saul Gigovic
Jugador III .....	Artigas Modernell
Mozo .....	Berch Balemián
Minguito (17 años) .....	Julio Calagnò
Cabo .....	Domingo Pistoni

Apuatador: Hernán Puig — Traspunte: Aquiles Gilbert

Música en guitarra de Carlos Freire Freire, ejecutada por el autor

---

Dirección: RUBEN YAÑEZ

---

Bocetos de escenografía y vestuario: Teresa Vila y Carlos Carvalho  
 Realización de escenografía y vestuario: Talleres de la C. de T. M.

Jefe de escenotecnia: José Echave	Peluquería: Raúl Cepellini
Iluminación: Juan Carlos García	Jefe de electricistas: Juan C. García
Sonidos: Lia Schauer	Jefe maquinista: Oscar Pimenta
Utillería: Germán Arteaga	Jefe de escenario: Santiago Parodi

**11. Los Muertos (1960 - Comedia Nacional) Autor: Florencio Sánchez / Director: Humberto Nazzari.**

Bocetos





Fotografías





**12. La Noche de los Ángeles Inciertos (1960 - Teatro del Pueblo) Autor: Carlos Maggi / Director: Ruben Yañez.**

Planimetría



Programa de mano



TEATRO DEL PUEBLO - (Afiliado a la Federación Uruguaya de Teatros Independientes)

presenta

Viernes, sábados y domingos 22 hs. - domingos vermouth 18 y 30 hs.

# la noche de los ángeles inciertos

de CARLOS MAGGI

Reparto (por orden de aparición):

FANNY - - - - - Pina Criscuolo	LA MADRE - - - Leonor Alvarez Morteo
HUGO - - - - - Omar Scarone	DON MARTIN
ESTEBAN - - - - - Juan C. Carrasco	EL USURERO
SILVIA - - - - - Laura Ney	EL PATRON Gustavo A. Castro
ESTER - - - - - Beatriz Pereda	EL LLORON
ALFONSO - - - - - Enrique Labat	EL MENDIGO
PAULA - - - - - Herita Stern	DOÑA SARA - - - - - Laura Ney
BERACOCHEA - - - - - Héctor Espósito	CELIA - - - - - Myriam Ocampo
BORRACHO - - - - - Hugo Ramos	ONOFRE - - - - - Jorge Besga
CAMACHO - - - - - Ruben Torres	VOZ DE ADETRRO - - - Olga Pucurull
POCHO - - - - - Jorge Besga	UN SOLITARIO - - - - - Omar Scarone
DORIA - - - - - Mari Vázquez	LOS COMENSALES - - - Cristina Mendy,
PARROQUIANOS - - - - - Zulma Méndez,	Zulma Méndez, Lita Trevellini, Al-
Omar Di Lorenzo, Heber Castagnet,	berto Machado, Omar Di Lorenzo, Ol-
Myriam Ocampo, Alberto Macha-	ga Pucurull, Enrique Labat.
do, Olga Pucurull, Lita Trevelli-	MUCAMA - - - - - Elsa Francia
ni, Cristina Mendy, Elsa Francia.	BORELLO - - - - - Ruben Torres
REFLECTORISTA - - - Guillermo Berriel	LA MUCHACHA - - - - - Olga Pucurull

REYES MAGOS - Ruben Torres  
Alberto Machado  
Heber Castagnet

LA VACA - - - - Cristina Mendy  
PASTOR I - Gustavo A. Castro  
PASTOR II - - - Héctor Espósito  
ANGEL - - - - Myriam Ocampo

Escenografía y vestuario: Teresa Vila y Carlos Carvalho - Máscaras: Ana María Vila - Iluminación: Ruben Yáñez - Música: Jaurés Lamarque Pons - Danzas: Elsa Vallarino - Realización de vestuario: Ligia Da Silveira y Yolanda Markic - Traspunte: Ruben Sosa - Apunte: Elsa Francia - Grabaciones: Estudios "Eco" - Ejecutantes: Roberto Cora (pistón), Héctor Bingert (saxo y clarinete), Jorge Bingert (flauta), Carlos Ferreiro Freire (guitarra), José Bingert (percusión), Néstor Casco (bajo), Jaurés Lamarque Pons (piano) - Maquinaria: Hugo Ramos - Electricidad: Germán Bocage.

DIRECCION: RUBEN YAÑEZ

Platea \$ 4.40 - Tertulia \$ 3.30

MAYO y JUNIO - 1960