

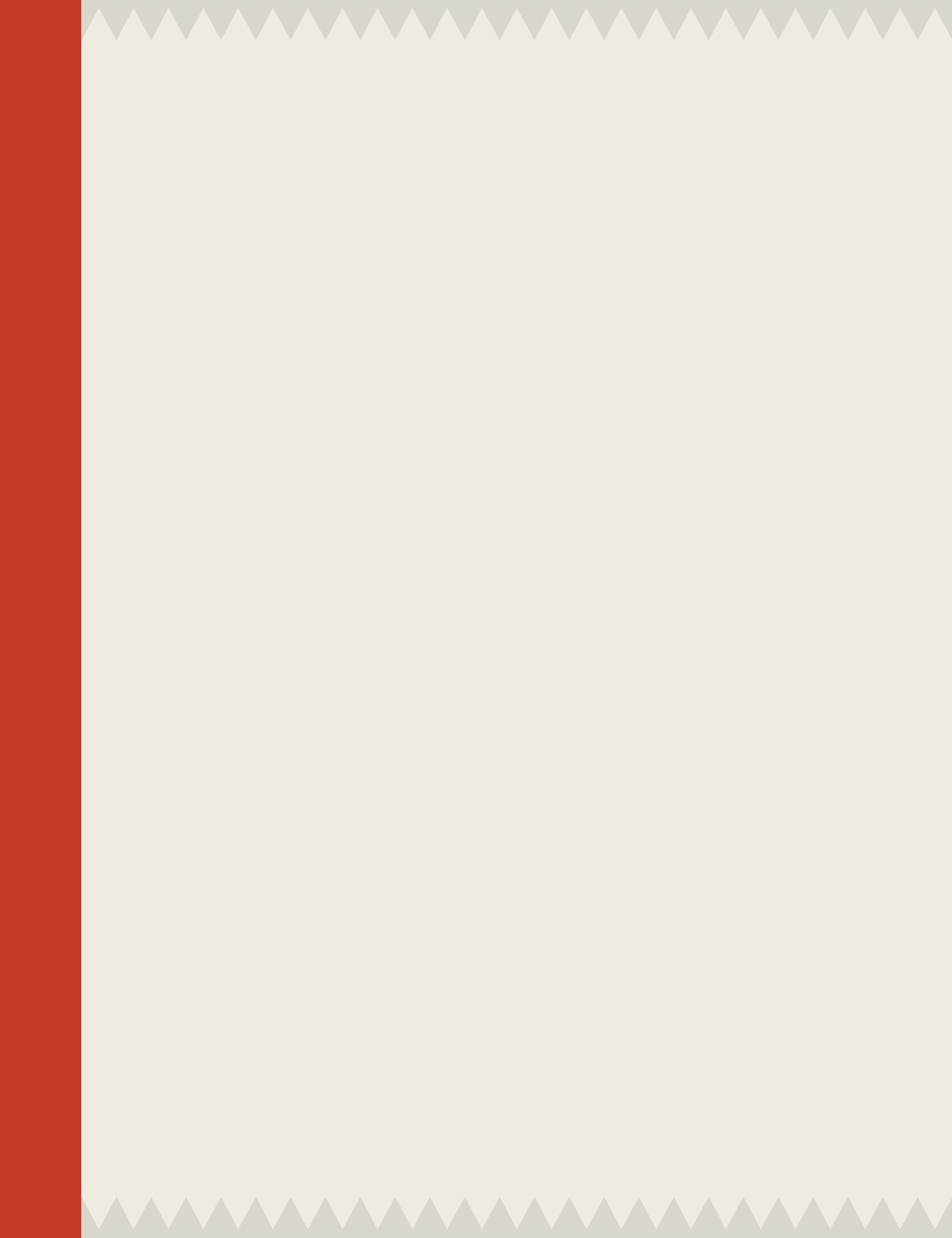
A stylized, folk-art style illustration of several figures in traditional clothing. The figures are rendered with bold black outlines and filled with vibrant colors like red, orange, green, and yellow. The background is a light, textured grey. The overall style is reminiscent of traditional Mexican folk art or 'arte popular'.

Galería

GUMA ZORRILLA
LA BELLEZA DEL VESTUARIO



Ylvis





Gloria

GUMA ZORRILLA
LA BELLEZA DEL VESTUARIO



© 2012

INAE (DNC-MEC)
CIDDAE-TEATRO SOLÍS

REALIZACIÓN

INAE (DNC-MEC)
CIDDAE-TEATRO SOLÍS
COMEDIA NACIONAL
CENTRO DE FOTOGRAFÍA (cdf)
COMISIÓN DE AMIGOS DEL MUSEO ZORRILLA

COORDINACIÓN GENERAL

INAE (DNC-MEC)
CIDDAE-TEATRO SOLÍS

INVESTIGACIÓN

Gonzalo Vicci
Marcelo Sienra
Adriana Juncal
María Girard
CIDDAE-TEATRO SOLÍS

INVESTIGACIÓN BIOGRÁFICA Y SELECCIÓN DE IMÁGENES EN ARCHIVOS INSTITUCIONALES Y PRIVADOS

Olga Larnaudie

CORRECCIÓN

Adriana Arigón

FOTOGRAFÍA DE VESTUARIOS

Carlos Contrera / cdf

REALIZACIÓN EDITORIAL

ZONA EDITORIAL
Renée Ferraro / Editora
Guillermo Giucci / Coordinador editorial
Daniel Villar / Diseño editorial y tratamiento de imágenes

AGRADECIMIENTOS

Ariadna Islas / MUSEO HISTÓRICO NACIONAL • Mariana Percovich • Daniela Bouret • Laura Pouso

Según se indica en cada caso, los bocetos de vestuario, fotografías y dibujos, pertenecen a: CIDDAE, Museo Histórico Nacional, Colección de la familia Zorrilla de San Martín y Colección de Olga Larnaudie.

La digitalización de las placas de vidrio pertenecientes al Museo Histórico Nacional—Colección Juan Zorrilla de San Martín— estuvo a cargo del Centro de Fotografía (cdf).



▲
El Misántropo, de Molière.
Bocetos de vestuario, CIDDAE, A 201/73-08.

www.cultura.mec.gub.uy / www.teatrosolis.org.uy / www.montevideo.gub.uy

ISBN: 978-9974-7690-4-5

Impresión y encuadernación: Mastergraf S.R.L.
Gral. Pagola 1823 / CP 11800 / Te.l: 2 203 47 60*
email: mastergraf@netgate.com.uy
Depósito Legal: 360. 862
Comisión del Papel
Edición amparada al Decreto 218/96

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

MINISTRO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Ricardo Ehrlich
SUBSECRETARIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Oscar Gómez
DIRECTOR GENERAL DE SECRETARÍA
Pablo Álvarez
DIRECTOR NACIONAL DE CULTURA
Hugo Achugar
DIRECTOR DE PROYECTOS CULTURALES
Alejandro Gortázar

INSTITUTO NACIONAL DE ARTES ESCÉNICAS
ASESORAMIENTO DE LA DIRECCIÓN NACIONAL
DE CULTURA
Mary Ríos
DIRECCIÓN INTERINA
Iván Solarich
GESTORES CULTURALES
Valeria Fontán
María Inés García
Daniel Jorysz
Maite Bigi
ADMINISTRACIÓN
Andrea Anaya

INTENDENCIA DE MONTEVIDEO

INTENDENTA DE MONTEVIDEO
Ana Olivera
SECRETARIO GENERAL
Ricardo Prato
DIRECTOR GENERAL DEL
DEPARTAMENTO DE CULTURA
Héctor Guido
DIRECTOR DE LA DIVISIÓN
PROMOCIÓN CULTURAL
Gonzalo Halty

TEATRO SOLÍS

DIRECTOR GENERAL
Gerardo Grieco
DIRECTOR TÉCNICO
Ricardo Mazzarelli
DIRECTORA DE GESTIÓN
DE CONTENIDOS Y PÚBLICOS
Andrea Fantoni
GERENTE ADMINISTRATIVO
Y FINANCIERO
Pablo Andrade

CENTRO DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN Y DIFUSIÓN DE LAS ARTES ESCÉNICAS-CIDDAE

ENCARGADO
Marcelo Sienra
INVESTIGADOR ASISTENTE
Gonzalo Vicci
ARCHIVÓLOGA
Adriana Juncal
ASISTENTES
Santiago Bouzas, Paola Gallardo
PASANTE EUBCA
Leticia Cuadro
PASANTES ITHU-UTU

COMEDIA NACIONAL
DIRECTOR GENERAL Y ARTÍSTICO
Mario Ferreira

CENTRO DE FOTOGRAFÍA

DIRECTOR
Daniel Sosa
FOTOGRAFÍA
Carlos Contrera
Gabriel García
Andrés Cribari
COMUNICACIÓN
Francisco Landro
Andrea López
Mauro Martella
ATENCIÓN AL PÚBLICO
Lilián Hernández
María Noel Ares
Florencia Ponce
María Fernanda Pérez
SECRETARÍA
Natalia Castelgrande
INVESTIGACIÓN Y
DOCUMENTACIÓN
Magdalena Broquetas
Alexandra Nóvoa
Mauricio Bruno
DOCUMENTACIÓN
Ana Laura Cirio
CONSERVACIÓN
Sandra Rodríguez
Valeria Martínez
ADMINISTRACIÓN
Gianni Pece
PRODUCCIÓN
Martina Callaba
Gonzalo Bazerque
GESTIÓN
Gabriela Belo
TÉCNICA
Gonzalo Gramajo
ACTOR
Pablo Tate



▲
Muestra de tela seleccionada por Guma para *Amadeus*.
Tomado del boceto de vestuario, CIDDAE, A 256/83.

**COMISIÓN DE AMIGOS
DEL MUSEO ZORRILLA**

PRESIDENTA

Susana Nunes

VICEPRESIDENTA

Isabel Podestá

SECRETARIO

Hugo Estrázulas

PROSECRETARIO

Raúl Zorrilla de San Martín

TESORERO

Martha Schneeberger

PROTESORERO

Miguel Álvarez

VOCALES

Ana Helena Brito

Enrique Cadenas

Raquel Descalzi

Luis Espalter

Gladys Gareta

Matilde Pisano

Alma Soto

Joaquín Fernández Indarte

Isabel Simoens

Eduardo González Gil

Teresa Carrére

MIEMBRO DE HONOR

Luisa Montero



▲
Muestra de galón de pasamanería de hilado metálico,
seleccionado por Guma para el vestuario de *Hamlet*.
Tomado del boceto de vestuario, CIDDAE, A 32/79-17.



Uruguay - Ministerio de Educación y Cultura - Museo Histórico Nacional
Colección Juan Zorrilla de San Martín

CONTENIDO

PRESENTACIÓN

La excelencia al alcance de la sociedad uruguaya <i>Hugo Achugar</i>	13
Diálogos fecundos <i>Centro de Investigación, documentación y difusión de las artes escénicas (CIDDAE)</i>	15
Una artista inolvidable <i>Mario Ferreira</i>	17
Historia y actualidad <i>Centro de Fotografía (cdF)</i>	19
Un ser humano excepcional <i>Comisión de amigos del Museo Zorrilla</i>	21

CONTEXTOS

La «necesidad del mito» <i>Claudia Pérez</i>	27
Gumita, de frente y de perfil <i>Jorge Abbondanza</i>	33
Una creadora visual en la trasescena <i>Olga Larnaudie</i>	41
Belleza, creatividad y profesionalismo <i>Soledad Capurro</i>	61

CUATRO VESTUARIOS

<i>El burgués gentilhombre</i>	76
<i>Amadeus</i>	88
<i>A pico seco</i>	100
<i>La mujer silenciosa</i>	112

DISEÑOS DE VESTUARIO PARA OBRAS DE LA COMEDIA NACIONAL	123
---	-----

DISEÑO DE VESTUARIO PARA OBRAS TEATRALES ESTRENADAS EN URUGUAY, ENTRE LOS AÑOS 1950 Y 1998	141
---	-----



14 años



Doña Rosita la soltera, de Federico García Lorca.
Bocetos de vestuario, CIDDAE, A 280/87-15.



La excelencia al alcance de la sociedad uruguaya

Para quienes tuvimos la fortuna de formarnos conociendo el movimiento teatral uruguayo de finales de la década del 50 y luego la del 60, la figura de Guma Zorrilla es parte de una época de esplendor de las artes escénicas nacionales. Su arte, la magnificencia de sus vestuarios como el de *Lorenzaccio* o la gracia de *Un enredo y un marqués* —solo para mencionar dos todavía vivos en mi memoria—, fue versátil y ajustado a cada obra. Si bien existió/existe un ‘estilo’ o una ‘marca’ Guma Zorrilla en relación con el vestuario teatral, no es porque se reiterara. Por el contrario, la creatividad de Guma se adaptaba a las necesidades de la obra sin que ello implicara un opacamiento de actores, actrices o de los directores.

Recuerdo el placer y la sorpresa ante cada nueva producción de sus vestuarios; recuerdo además su propia elegancia. Su figura estilizada, su ser ella y no la nieta de, la hija de, la hermana de. Guma fue Guma por mérito propio; no es poco en un medio donde su familia pesaba y pesa tanto.

No quiero cerrar esta breve evocación sin recordar sus trabajos para *Doña Rosita la soltera*, *Los gigantes de la montaña*, *El tobogán* o *Porfiar hasta morir*. Estos espectáculos —y la creatividad de Guma— forman parte de lo mejor de la historia de nuestro teatro. Fueron hitos que hicieron la diferencia. Es cierto que no fue todo mérito de Guma Zorrilla. Otros grandes estuvieron asociados a esas estupendas puestas en escena, pero sin ella, sin su espléndida imaginación, no hubieran alcanzado igual brillo.

Con su arte y su profesión hizo mejores las artes escénicas uruguayas y de ese modo nos hizo mejores a todos nosotros. Nos hizo mejores demostrando que la excelencia estaba al alcance de la sociedad uruguaya. Por lo mismo, recordar a Guma Zorrilla, homenajearla, es, más que necesario, imprescindible. Es tarea del Instituto Nacional de Artes Escénicas de la Dirección Nacional de Cultura/MEC recordar y honrar a quienes contribuyeron a lo mejor de nuestra tradición cultural, especialmente en las Artes Escénicas; por eso asumimos este homenaje a una de las grandes, la inolvidable Guma Zorrilla.

Hugo Achugar
DIRECTOR NACIONAL DE CULTURA
MEC



Estela

SERVICIO DE ARCHIVO HISTÓRICO
A 161/66
ARCHIVO TEATRAL

Hay una falda.
pantallas tipo guiso
de 0,86 cm. en
la lata, cuello.
puiso y pollera
La puntilla está
cosida junto
con una cinta
del mismo
anchura
rosa
fuerte.
En esta misma
cinta está
hecho la
esbata.
Gran capelina
con tul blanco.
y bombillo
antiguo de
caja.



La que lleva el luto.

Diálogos fecundos

El Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE) es testimonio de la vida artística, cultural y edilicia del Teatro Solís, y de las artes escénicas a nivel nacional e internacional. Su acervo está integrado por documentos producidos por el teatro en el transcurso de su historia y por donaciones de particulares.

Con el objetivo central de preservar el patrimonio documental y museístico del Teatro Solís (histórico y contemporáneo), se constituye como un centro de gestión del conocimiento activo para el medio, protegiendo y comunicando el acervo, promoviendo investigaciones sobre la historia y memoria del Teatro Solís en particular y de las artes escénicas en general.

Desde su creación, trabaja en dos grandes líneas específicas. En primer lugar, desarrollando un proceso de rescate, reorganización, limpieza, catalogación, identificación e inventario de piezas documentales; y en segundo lugar, investigando y creando una plataforma para la generación de contenidos en diversas áreas: publicaciones, sala de exposiciones, CIDDAE Virtual, Fotogalería del Solís (gestionada por el Centro de Fotografía), departamento de educación del teatro, página web e historia institucional. Dotado del equipamiento acorde a los requerimientos necesarios de conservación y seguridad, cuenta con áreas de atención al público, sala de consulta, sala de investigación, sala de proyecciones y depósitos. A través de biblioteca, audio-videoteca y hemeroteca especializada, los usuarios pueden acceder a un espacio especialmente diseñado para la investigación de las artes escénicas del Uruguay.

Asimismo, busca conformar un punto de encuentro entre academia, artistas, técnicos, aficionados y artes escénicas, que propicie y estimule la investigación, reflexión, documentación, difusión e innovación y sea capaz de vincular los procesos de los creadores y los artistas.

Este libro es el resultado de uno de estos encuentros. Junto con el Instituto Nacional de Artes Escénicas, la Comedia Nacional, el Museo Zorrilla y el Centro de Fotografía, se propone colocar la mirada en el trabajo que desarrolló Guma Zorrilla durante toda su vida, y en la proyección que sus vestuarios tienen hoy respecto a las formas de hacer y ver teatro nacional.

Claudia Pérez, Jorge Abbondanza, Olga Larnaudie y Soledad Capurro abordan la figura de Gumita desde diversas perspectivas, presentando otras formas de aproximación, dialogando con sus bocetos y realizaciones, sus puestas en escena y sus trabajos personales, íntimos.

La posibilidad de investigar en torno a su obra como diseñadora teatral, artista y mujer de teatro permitió volver a mirar sus dibujos y vestuarios¹, proponiendo un recorrido por su trayectoria desde varios enfoques. La dimensión de su trabajo intenta ser reflejada en esta publicación, que busca aportar a la fecunda historia de las artes escénicas de nuestro país.

CENTRO DE INVESTIGACIÓN,
DOCUMENTACIÓN Y DIFUSIÓN DE LAS
ARTES ESCÉNICAS / TEATRO SOLÍS



1 La selección de bocetos publicada pertenece a la serie «Bocetos de vestuario» producida por la Comisión de Teatros Municipales para la puesta en escena de obras representadas por la Comedia Nacional entre los años 1948-1996. Al igual que otros tipos documentales como programas de mano, fotografías, recortes de prensa, borderaux, afiches, bocetos de escenografía y libretos, se encuentra en custodia del CIDDAE. Esta serie permite conocer técnicas y líneas estéticas de artistas que marcaron la primera época, el desarrollo y la consolidación de la Comedia Nacional como primer elenco de teatro nacional. Algunos originales mantienen muestras de tela que los diseñadores seleccionaron para la confección del vestuario, que se realizaba en los talleres del Teatro Solís. El CIDDAE, consciente del valor de estos documentos originales, editó un catálogo digital con 4.600 bocetos de diversos autores, accesible para consultas en sala.

Una artista inolvidable

El nombre de Guma Zorrilla es un referente ineludible en la historia del diseño de vestuario teatral en nuestro país. Al recordar las «épocas de oro» de nuestro teatro no podemos dejar de asociarlas con el buen gusto, refinamiento y vuelo creativo a los que sus creaciones nos transportaban. Pero no solo el placer estético nos cautivaba; toda su obra estaba al servicio de los requerimientos artísticos que cada proyecto proponía. Y si bien es cierto que la belleza de sus resultados era de alto impacto, no se antepone a la historia que se contaba desde el escenario. Guma jamás pretendió obtener lucimiento personal por encima del conjunto; acompañaba los procesos artísticos en silencio, discretamente. Por ser fina observadora de todos los detalles, de las necesidades de la escena y de los actores, el director buscaba en su mirada el apoyo necesario para definir un camino, y en ella encontraba la calma tan necesaria cuando se acercaba el día del estreno.

La historia de la Comedia Nacional se puede contar desde diferentes ángulos, pero nadie puede dudar de que la labor de Guma Zorrilla, desde la perspectiva plástica, ha significado una fuerte marca en el recorrido de la institución a través de los años, acompañando con su arte muchos de los títulos que han hecho a la historia de la Comedia Nacional.

Elegida por los grandes directores para vestir las obras de los grandes autores, con el desafío que esto representa y siempre procurando la perfección, el contacto con su obra no dejaba a ningún espectador indiferente. Sus trabajos eran arte del más noble, y siempre nos sacudían el alma.

Y me permito compartir un recuerdo personal. En 1991 fui invitado a trabajar en el espectáculo *Gigi*, de Colette, que dirigió Sergio Otermin en Teatro del Centro. El vestuario estaba a su cargo y mi personaje debía usar galera en buena parte de la obra. Guma llega a un ensayo, me alcanza una galera al camarín y me pide que la cuide mucho. El día de la última función descubro en su interior las iniciales J. L. Z. de S. M. y me doy cuenta de que durante la extensa temporada había utilizado una galera de su padre. Un verdadero honor para mí, y una muestra clara de la enorme generosidad de una artista inolvidable.

Mario Ferreira
DIRECTOR GENERAL Y ARTÍSTICO
COMEDIA NACIONAL



Colección particular, familia Zorrilla de San Martín



Historia y actualidad

Desde el año 2004 el CdF y el CIDDAE coordinan una línea de producción, difusión y circulación de fotografías relativas a la historia y a la actualidad de las artes escénicas en Uruguay. Entre los productos de ese trabajo en conjunto puede mencionarse el libro *Escenarios. Espacios teatrales de Montevideo y el área metropolitana*, así como numerosas exposiciones realizadas en la Fotogalería del Solís desde el año 2009 en adelante. En esa línea se inscribe este libro, para el cual el CdF realizó las tareas de conservación preventiva y digitalización de las trescientas seis fotografías que componen el fondo fotográfico de Guma Zorrilla, que abarcan aproximadamente el período 1885-1931. Además de su importancia para la historia de las artes escénicas, este fondo posee una relevancia propia para la historia de la fotografía en el Uruguay, dada la conservación de varios ejemplares del primer procedimiento fotográfico capaz de reproducir el color que logró popularizarse a nivel mundial, el autocromo, cuya presencia en los archivos uruguayos es muy rara.

La participación del CdF en este proyecto forma parte de su política de conservación, documentación, generación, investigación y difusión de imágenes fotográficas de interés para uruguayos y latinoamericanos. Creado en el año 2002 —como unidad perteneciente a la División Información y Comunicación de la Intendencia de Montevideo—, entre otras actividades, custodia un acervo en permanente crecimiento, compuesto por aproximadamente treinta mil fotografías contemporáneas y ciento veinte mil fotografías históricas correspondientes al período 1840-1990 que, en constante proceso de digitalización, están a disposición del público para su consulta y reproducción.

Además de fotografías pertenecientes al acervo del Centro, en la Sala del CdF se exhibe la obra de autores contemporáneos de Uruguay y el mundo. Asimismo, el CdF gestiona, además de la Fotogalería del Solís —dedicada en exclusiva a las artes escénicas— tres Fotogalerías a cielo abierto ubicadas en Parque Rodó, Prado y Ciudad Vieja; todos espacios destinados exclusivamente a la exposición de fotografía.

CENTRO DE FOTOGRAFÍA



Guma en brazos de su abuelo, y China en brazos de su madre. Detrás, su padre, el escultor José Luis Zorrilla.

Un ser humano excepcional

Para los miembros de la Comisión de Amigos del Museo Zorrilla es una doble satisfacción la edición de este libro. En primer lugar porque muchos de nosotros tuvimos el privilegio de conocer de cerca a Guma Zorrilla de Estrázulas —Gumita— y disfrutamos de su encantadora personalidad, oscilante entre la timidez llena de femineidad y el especial carisma que irradiaba su charla culta. En segundo lugar porque la casona que alberga al museo —y que nos desvelamos por cuidar y preservar su historia— estuvo estrechamente ligada a su infancia. Algunas viejas fotos en tono sepia testimonian sus correteos de niña bajo la atenta mirada de su abuelo, don Juan Zorrilla de San Martín, forjador de un legado intelectual que en la segunda mitad del siglo xx tuvo a uno de sus pilares precisamente en Gumita.

Su identificación con la casona de don Juan tiene varios lazos tangibles. Uno de ellos, fuerte e imborrable, se remonta a sus 7 años, cuando junto a dos primas de su misma edad —Luisa Montero Zorrilla y Pilar Zorrilla Villegas— recibe la primera comunión en una ceremonia celebrada en el oratorio de la casona, bajo el altar con la imagen de la Virgen del Carmen que el poeta trajo de España y que aún hoy se conserva en idénticas condiciones en la pequeña capilla del museo. Juan Carlos, el jesuita, hijo también de don Juan, presidió la ceremonia que el abuelo de las niñas tomó con entusiasmo, invitando a varios de sus grandes amigos: entre otros, Juana de Ibarbourou, monseñor Aragone y Carlos Vaz Ferreira, habituales visitantes de la casona y, en esa ocasión, testigos acaso inesperados de la primera comunión de sus nietas.

Si el abuelo de Gumita Zorrilla la acercó en su niñez a vivir naturalmente la familiaridad con grandes personajes de la época, en su adolescencia y juventud, su padre —el escultor José Luis Zorrilla de San Martín— enriqueció ese acercamiento intelectual: convertida en una joven dama de particular belleza, solía visitar su atelier y conversar con figuras forjadoras del mejor arte uruguayo. En ese entorno, e impulsada por su hermana menor, China, quien desde niña se orientó hacia la actividad en los escenarios alcanzando un relieve extraordinario, Guma desarrolló una fuerte inclinación hacia el teatro. Posteriormente, su vida registró tres episodios muy traumáticos. Cuando aún no había cumplido 30 años y era madre de cuatro niños, su marido —un joven abogado— tuvo un grave accidente que originó un prolongado coma, varias semanas de cuidados intensivos y meses de recuperación. Superado ese amargo momento, que sin duda debe haberla afectado enormemente, y transcurridos algunos años, luego del nacimiento de su sexta y última hija, una enfermedad puso en riesgo

su vida. Tras un largo y doloroso tratamiento que dejó secuelas, logró reponerse, pero poco tiempo después, a sus 46 años y siendo madre de seis hijos cuyas edades iban de los 13 a los 22 años, enviudó.

Estas adversidades suponen una dura prueba y pueden determinar un condicionamiento negativo en la vida, pero en el caso de Gumita no fue así: mantuvo su pausada manera de ser, su sutil sentido del humor y su gran amor por el trabajo elegido. Tal vez la explicación sea precisamente el teatro, pues no separar en forma tajante la realidad del escenario de la vida la ayudó a relativizar lo cotidiano y encarar sus acontecimientos con un espíritu y ánimo que trascendieron las circunstancias diarias. Así, permanentemente frecuentada por autores, directores, actores, vestuaristas y críticos teatrales que en los hechos formaron parte de su numerosa familia, su casa fue una prolongación del escenario. En el mismo lugar que compartía con sus hijos, algunos de ellos daban detalles y orientaciones para los vestuarios de las obras en que intervenían mientras otros reclamaban alguna merienda tardía.

Este libro, bien ilustrado y necesario, se encarga de resaltar el quehacer artístico de Gumita Zorrilla. Apartándonos de agregar detalles en esa faz, los miembros de la Comisión de Amigos del Museo Zorrilla quisimos destacar los aspectos humanos, los que hacen a su rica personalidad.

En ese sentido, no podemos dejar de señalar dos de sus características más notorias, que quizás en otra persona puedan parecer una contradicción pero en ella se fundieron para una perfecta simbiosis: sofisticación y dulzura. Era dulce al hablar, al decir y al mirar. Y, seguramente sin proponérselo, también era sofisticada, en el mejor sentido de la palabra: sin falsedades, sin poses extravagantes, sin estallidos de diva. Era sofisticada porque lo imponía su belleza de piel blanca que nunca quiso exponer al sol, sus ademanes etéreos, su rostro y porte de efigie griega, su renegrido cabello casi siempre recogido en un moño y sus habituales atavíos oscuros acompañados de vaporosos chales, chalinas y pañoletas.

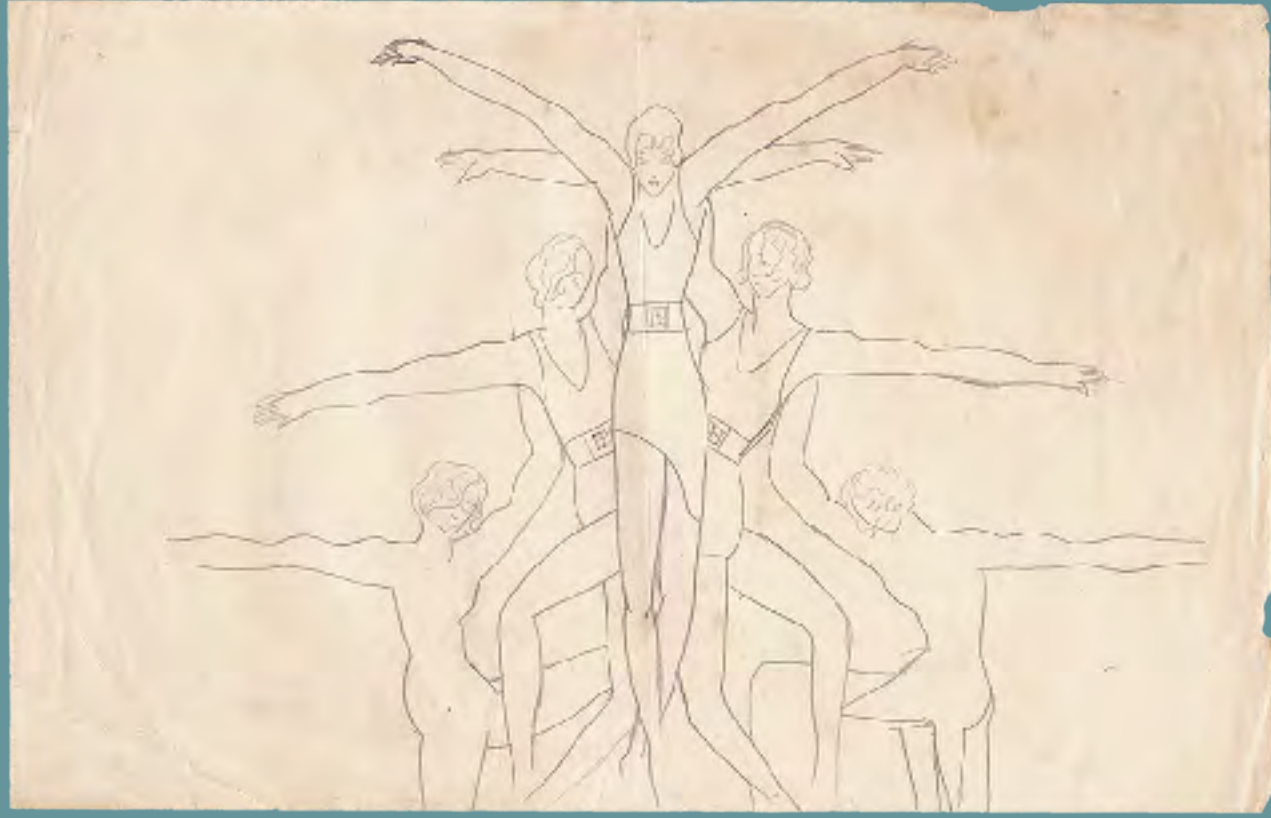
Esa llamativa presencia, empero, contrastaba con una timidez que la impulsaba a querer pasar inadvertida cuando había mucho público alrededor; extraña contradicción que acrecentaba el encanto de su personalidad.

Los miembros de esta Comisión así entendimos a Gumita Zorrilla. Y entendemos la edición de este libro como un justo reconocimiento no solo a una figura artística de extraordinarios valores, sino a un ser humano excepcional.

COMISIÓN DE AMIGOS
DEL MUSEO ZORRILLA

Colección particular, familia Zorrilla de San Martín





Contextos



La «necesidad del mito»

Claudia Pérez¹

La necesidad de establecer figuras modelizantes de nuestro medio teatral comienza a impregnar nuestro presente, como iniciativa metodológica, como vacío consciente del rescate de un pasado, como pago a un acreedor subterráneo. Desde instituciones públicas de índole académica, en centros de investigación o museísticos, y desde instituciones privadas llegan iniciativas de sistematización de un pasado artístico reciente. Luego de tanto silencio escritural en torno a los creadores, en vida y después, las actuales políticas implementadas por los organismos estatales de cultura reconociendo a los «maestros» han traído una búsqueda y reivindicación de los más prestigiosos artistas del arte teatral de nuestro medio. Fugaces, sustentados en la temporalidad, sus obras muchas veces han eludido, y eluden, la transcripción, la sistematización de su expresión; en parte, porque tendrían que recurrir al código de la lengua cuando pertenecen a otros sistemas de signos. Porque también puede pensarse que la presentación de la imagen está ordenada por un relato, como quiera que se estructure, como el que aquí se expone.

Cierto es que algunas autobiografías han salido en su momento de las imprentas; como ejemplo, *Memorándum: El tormento tan querido*,² de Laura Escalante, o *Cada noche es un estreno*,³ de Alberto Candéau. Quizás los artistas teatrales mantienen esa conciencia entrópica de la homogeneización, la lucidez de la condena al pasaje y olvido; como si supieran por intuición de la no perpetuidad evasiva de la obra de arte. Pero parece justo que las siguientes generaciones tengan algo más que una nebulosa de su pasado, o que caigan en cuenta de que el presente se construyó sobre esos cimientos; y estas ideas reeditan aquellas otras de alguien, uno/a, que pasó antes sobre la tierra. La ilusión de la novedad, del osado descubrimiento que cada generación efectúa, oscurece la imagen del mundo como pasaje, como constante aprendizaje. Y aunque la célebre actriz —sanguínea y artísticamente familia de Guma— mencionara en una entrevista aquella frase famosa de que hay que esperar unos cincuenta años como distancia histórica para reconocer a un predecesor, hoy adviene esta necesidad, quizás unificadora, de rescate.

1 Dra. en Letras. FHUCE-IPA-EMAD.

2 Montevideo: Banda Oriental, 1983.

3 Montevideo: Acali, 1980.

Esta revisión de la figura de Guma Zorrilla se fundamenta en la documentación y su necesidad, como bien propugna Olga Larnaudie en su trabajo. El enfoque investigativo requiere ese «hurgar» en los datos, generando información al conectarlos entre sí por medio de un relato explicativo, un discurso crítico que se ocupe de la obra del creador, que reorganice sus signos: relevamiento, contextualización e interpretación. No obstante esta pretensión objetivista, una parte de la memoria colectiva recoge necesariamente relatos e historias privadas que construyen una figura pública que, en sí, funciona como mito estructurante de la mentalidad teatral de una época. Estas fábulas recrean, en forma anecdótica y detallada, instantáneas que se resignifican, que sirven de ejemplo o de gracia de la figura.

En el título retomo el nombre del libro de Rollo May en su traducción al español, *La necesidad del mito*,⁴ si bien el original inglés propone un título más acuciante: *The Cry for Myth*. La necesidad de construcción mítica respondería a la convicción o importancia de dar significado a una existencia mediante el uso de patrones narrativos, especialmente entendido en una sociedad de algún modo vaciada de mitos que determina una ausencia en el plano ético. Los mitos hacen posible el sentido de identidad y de comunidad, permiten una hegemonía mínima de valores. Una nueva era, la posmodernidad, y su actual hipermodernidad, que ha cuestionado, u olvidado, esos mitos fundacionales del teatro, genera una paradoja: por un lado, el abandono de los grandes mitos fundantes del teatro; por otro, la necesidad política de reeditarlos para construir identidad. ¿Qué identidad? Porque el mito apunta a la unidad del sujeto, a la enseñanza y la norma, y la era contemporánea poco atiende ya a esos fenómenos, abandonados en leyendas que repiten los consecuentes. Pero, productivamente, esos mitos colaboran a dar jerarquía a las actuales manifestaciones de algunos artistas. A caballo sobre las leyendas del pasado se extiende el prestigio a nuestro presente, necesario quizás solo en ese punto.

En torno a esos mitos del esfuerzo profesional, del sacrificio, de la disciplina: Margarita Xirgu, Laura Escalante, Eduardo Schinca, Elena Zuasti y Nelly Goitiño —escojo azarosamente entre otros y otras—, crecieron generaciones que hoy tejen, con hilos de esa madeja deshilachada, sus propias carreras artísticas recordando consejos, reeditando actitudes y repitiendo invisibles mandatos; manteniendo en sus cursos los modelos aprendidos. Y también nuevas generaciones que construyen sus carreras en zonas fragmentarias de la creación, donde el mandato jerárquico no influye del mismo modo. Tal vez entre los mitos posmodernos, el de Narciso, que señala Lipovetsky en *La era del vacío* (1983), ha sido sustituido por un hipernarcisista en la actual hipermodernidad para este autor. Un sujeto agobiado por las múltiples exigencias, apresurado en un vértigo salvaje, fragmentado entre la diversidad de mensajes. En ese marco, las anécdotas «modernas» de la entrega ciega al arte —materializadas en el zapato que vuela desde Xirgu y la falta con certificado de defunción, el trajecito

4 Barcelona: Paidós, 1998.

de la célebre profesora y directora Escalante, la pulcritud y reconstruccionismo schinquinianos y el desenfado transgresor y exhaustivamente laborioso de Zuasti— constituyen anécdotas orales que van mutando si existen agentes que las sostienen o instituciones interesadas en hacerlas pervivir, sea a esas u otras facetas. Claro está que están asociadas a modelos de concepción del arte, pulcritudes formales o transgresiones de la práctica que, transmitidas, sirven como ejemplo de una conducta que el teatro montevideano puso en práctica y que la tradición oral necesita recrear para mantener viva una suerte de idealización prometedora del presente.

En definitiva, la reconstrucción de una trayectoria artística se sostiene en una estructura fabulística, un mito autorial que interpreta fragmentos y pasajes, y ordena en ese hilo de la fábula sus producciones, vinculando técnicas escénicas con manifestaciones del yo y su construcción, con estrategias explicativas que deben mucho al imaginario contemporáneo y a una ideología. Enlazar una teoría estética alrededor de las obras de un creador implica tener en mente una cierta cadena explicativa causal que ordene en una línea el conjunto variado de sus intentos.

La semblanza, «memoria a una mujer tan sensitiva, tan fecunda, tan laboriosa y tan encantadora», en el enfoque de Jorge Abbondanza, permite ubicar la producción de Guma Zorrilla en un contexto sociológico, de apogeo y florecimiento de la actividad artística en Uruguay, un «alentador clima cultural», y permite humanizar la figura. Cuáles fueron las influencias nacionales y extranjeras que recibió, cómo accedió desde una familia bien-nombrada a hacerse un espacio en el campo teatral como mujer-creadora, la definición y enumeración de las etapas de su obra, su interrelación con el medio y la crítica y la sistematización de su estilo constituyen caminos para investigar. El desbrozamiento y definición de su «poética», como sostiene Soledad Capurro, su «capacidad de transitar con absoluta soltura entre una propuesta de alto realismo con excelentes reconstrucciones de época hasta una estilización impecable de línea y época» abre camino a un análisis más exhaustivo. Y el método semiótico aporta largamente a la jerarquización del diseño teatral, desde constituir un código subsidiario hasta devenir en un primer plano en las artes escénicas contemporáneas y señalar cómo el cambio de las tecnologías aplicadas a la escena modificó la escena misma, su dramaturgia, sus sistemas de signos.

Sin discutir ni relativizar la utilidad de esta y otras presentaciones de registro, soportes de futuras investigaciones, difundibles en centros educativos, testigos de nuestra mutante capacidad cultural en alejados países, quizás surja la pregunta acerca del énfasis en destacar la autonomía artística justo en tiempos en que el arte ha cambiado su *password*. Como señala Néstor García Canclini,⁵ pasamos de épocas donde el arte constituía y buscaba la transgresión a épocas en que se habla de una posible postautonomía artística. Este término fue

⁵ García Canclini, Néstor. *La sociedad sin relato*. Buenos Aires: Katz, 2010.

empleado por Josefina Ludmer en relación a la literatura contemporánea.⁶ «Con esta palabra me refiero al proceso de las últimas décadas en el cual aumentan los desplazamientos de las prácticas artísticas basadas en objetos a prácticas basadas en contextos hasta llegar a insertar las obras en medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales y formas de participación social donde parece diluirse la experiencia estética» (Canclini, 17).

Lejos de los tiempos en que los artistas discutían qué representar, por qué actuar, en la actualidad «apenas consiguen actuar [...] en la inminencia de lo que puede suceder o en los restos poco explicables de lo que fue desvinculado por la globalización» (Canclini, 22). Es en este escenario, postautónomo, descuidado de manifestaciones artísticas que poblaron otro imaginario cultural y sus tensiones con la alta cultura y la llamada *cultura de masas*, frente a un campo artístico montevideano fragmentado y hedonista, donde el rescate emerge: «algo en este país en algún momento se quebró (y no me refiero a la obiedad de la dictadura, sino a algo interno en el sistema teatral), y ha llegado el momento de que hablemos de ello, al menos eso creo».⁷

Desde esa conciencia de una nueva generación acerca de la profunda escisión entre dos escenarios, uno moderno y otro posmoderno, adscriptos a dos paradigmas, el rescate de una figura emblemática del diseño teatral uruguayo deviene un acto de fundación en un panorama errático, pero instalado. Diseños, explicaciones y comprensión en un marco contextual, sin duda, ayudarán a posicionar ese mundo teatral que ya se perdió en aquel pasado tripartito del campo teatral (teatro comprometido, artístico y comercial) y renace en este, fragmentado, fugaz, escindido, experimental. Por lo menos, se habrá cumplido con la responsabilidad moral de hacerlo aflorar y permitir reafirmar que en el trabajo, en la autoexigencia y en el perfeccionamiento, pero también en la vida cotidiana, se debate la carrera de una artista.



⁶ <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>

⁷ Gabriel Calderón, «Notas sobre nosotros Los Nuevos», p. 35. En *Lo nuevo*. Montevideo: Dirección Nacional de Cultura, 2008.



Colección particular, familia Zurriola de San Martín



Juni Zorrilla

1931

Gumita, de frente y de perfil

Jorge Abbondanza

La cabeza de Gumita tenía un notable cromatismo: la piel muy blanca, los labios muy rojos, el pelo muy negro. Discreta como era, no le habría gustado que se dijeran esas cosas, pero no hay más remedio que intentar un retrato para que quienes no tuvieron la suerte de conocerla la puedan imaginar. Para recordar su estampa hace falta señalar el paso elástico con que se desplazaba y la figura, que parecía más espigada al moverse sobre aquellos tacos altos de los que nunca se bajó. Pero, además, es necesario incorporar el gesto, la cara sonriente con que enfrentaba a los demás, primera pista de su amabilidad aunque estuviera un poco enmascarada por los lentes ahumados que usaba a toda hora, según ella por dos razones: le servían como protección, separándola un poco de la realidad, y le acortaban una nariz que consideraba demasiado larga, negándose a reconocer que le daba verdadero carácter a su perfil. Es que esa señora de trato tan seductor era también una mujer inmovible en el terreno de sus convicciones, su reserva, su inocencia y hasta sus fobias.

Matrona de abundante prole —seis hijos, doce nietos y cuatro hermanas menores con un ramaje de sobrinos—, en algunos aspectos tenía el candor de una colegiala; y en otros, una autoridad sosegada, nada imperiosa, sin el menor rastro del aire tremolante de las mujeres de su familia. En varios sentidos Gumita era el reverso de todas ellas, como si en su caso corriera por dentro lo que en las demás —madre incluida— se desplegaba por fuera. No es que resultara menos locuaz que las otras, porque se embarcaba con entusiasmo en toda conversación que le interesara y solía enredarse en largas llamadas telefónicas con sus amigos, pero era la única capaz de suavizar el dominante tono femenino que resonaba en el primer piso de 21 de Setiembre y Roque Graseras. Y lo hacía con buenas armas: su charla podía ser deliciosa, ubicada a medio camino entre la franqueza y la sagacidad, bañada casi siempre por un tono risueño que no excluía alguna nota de malicia y se manifestaba exteriormente en esa tenue sonrisa que sirve a los tímidos como escudo de sus emociones.

No era impermeable al halago. Claro que ese rasgo asomaba de manera apenas perceptible bajo la elegancia de su conducta y el manto protector de su compostura, pero podía descubrirse al felicitarla por un premio o al detectar algún toque de vanidad contrariada si el trofeo al que aspiraba lo ganaba otra persona.

Ser su amigo abría un acceso a esas áreas de la intimidad afectiva donde se depositan los sentimientos que una mujer prudente no revela casi nunca y donde también se guardan ciertos recuerdos que pueden ser lejanos. Una tarde, contó algo que le había pasado décadas atrás. Mientras cuidaba a sus hijos chicos en la playa, a pocos metros, un señor también vigilaba a sus niños. Enablaron una conversación casual en la que él le confesó que al verla le pareció estar delante de una de las mujeres pintadas por Romero de Torres. Por su perfil, el color de su pelo y de sus ojos, el señor no debió alejarse de la verdad; pero ella, un poco complacida y bastante irónica al evocar el episodio cuarenta años después, explicó que al día siguiente cambió de lugar en la playa para que el desconocido no creyera que podía transformarse en un cortejante.

Con la misma sinceridad, alguna que otra vez estaba dispuesta a reconocer ciertas peculiaridades de su comportamiento, aunque se declaraba incapaz de explicarlas. Por ejemplo, jamás tomaba un ómnibus, y confesaba no saber qué era lo que le impedía subir a uno de ellos como todo el mundo. Se movía siempre en taxi; seguramente, un espacio donde el pudor tiene más amparo que en un transporte colectivo. En su relación con el prójimo eran escasas pero muy vivas las simpatías o la atracción que podía sentir por algunos conocidos, aunque también podía encrespase su antipatía —en pocos casos, es cierto— por razones que le resultaban igualmente enigmáticas y sobre todo invencibles. Algo similar le ocurría al comprobar el esnobismo en la gente, para el que tenía un olfato infalible, porque a pesar de haberse dedicado a una profesión como el diseño de vestuario, que consiste en simular la realidad y en convencer al público —junto a director, escenógrafo y actores— de que el artificio teatral vale tanto como la verdad, era amiga de la autenticidad y no del simulacro.

Como parte de la reconstrucción del mundo que sirve de alojamiento al hecho escénico, la creación de trajes es inseparable de la fantasía, a la que abastece con sus propuestas de color, línea y texturas. Aparte del embellecimiento que puede dar a un espectáculo, el desafío que plantea el vestuario consiste en servir como desembocadura de esa fantasía, en el punto donde las formas de la imaginación se vuelven objetos tangibles, de manera que en ese proceso hace frente a una doble prueba. Pero a todo ello se suman las credenciales que deben confluir en el diseñador, a cuyo conocimiento de épocas y estilos tiene que agregarse la sensibilidad cromática, la noción de volúmenes y formas, la comprensión cabal del texto y de los habitantes que debe engalanar, la elasticidad conceptual para lograr un acuerdo con la puesta en escena, la familiaridad con escuelas pictóricas que pueden ser una guía y el grado en que la ropa puede contribuir a lo que el espectáculo dice o sugiere; al margen de lo cual es deseable que el diseñador disponga de cierto refinamiento para comentar o enriquecer un momento histórico y hasta cierto sentido del humor como antídoto para la solemnidad o la pompa.

Gumita firmó su primer vestuario a nivel profesional para *Cantos rodados*, en el montaje de 1950 por la Comedia Nacional. Pero a esa altura tiene antecedentes



Colección particular, familia Zorrilla de San Martín



Bocetos de vestuario, CIDDAE, A 218/76-01.

que pueden rastrearse hasta su adolescencia, cuando diseñaba para funciones de aficionados o fiestas de beneficencia. Esa inclinación formaba parte de su apego por las artes visuales, que se manifestó precozmente: en 1935, con 14 años, expuso en Amigos del Arte pinturas y dibujos realizados desde sus 4 años. Esa *figlia d'arte* —nieta del poeta, hija del escultor, hermana de la actriz— supo demostrar un apasionamiento que en plena juventud se reveló de diversas maneras, desde la confección a mano de un mazo de naipes franceses hasta la pintura de un telón decorado que inauguró su acceso al gran formato mural. Esos comienzos, y el fervoroso estímulo familiar que nunca escaseó, fueron decisivos para su evolución posterior.

Para comprobar que ciertos aspectos del florecimiento artístico no son hechos aislados ni fenómenos casuales, corresponde señalar que su carrera teatral se inició en un período de apogeo de la actividad escénica montevideana. Al cabo de una década, que había marcado el surgimiento de los grupos independientes y del elenco oficial, el teatro de esta ciudad iba superando algunos pecados juveniles a medida que los primeros bríos y su galope de estrenos daban paso a indicios de mayor aplomo, lenguaje más afinado y creciente solidez expresiva, aproximándose a las muestras de madurez de la década siguiente. Así fue afianzándose la carrera de muchos talentos en el campo de la dirección y la actuación, pero también en el territorio de los rubros técnicos y decorativos, donde comenzaban a emerger iluminadores y compositores de música incidental, además de escenógrafos y figurinistas. El hecho coincidía con un impetuoso movimiento de las artes plásticas locales, y las tendencias innovadoras y experimentales ganaban fuerza conquistando un definitivo prestigio.

Si a esos paralelismos se añade el auge de los cuerpos estables del Sodre, la notable expansión del cineclubismo y la veloz divulgación de las artes aplicadas y las artesanías, se abarca el entorno propicio en que levantaron vuelo trayectorias como la suya, incorporándose al alentador clima cultural que las encarrilaba. Como tantos otros fenómenos capaces de sacudir a una comunidad, esa atmósfera tuvo efecto residual pues su impulso se mantuvo mientras en el país brotaban los síntomas de un deterioro a nivel económico y social que se transmitiría a los planos político e institucional. Pero la presencia de aquellos baluartes culturales permite entender la estabilidad y la duración de algunas carreras emprendidas en la época, entre las cuales el ritmo de actividad y la permanencia de Gumita no fueron excepciones. En una suerte de edad de oro para su oficio, creció profesionalmente en un período donde el diseño de vestuario tuvo figuras muy calificadas: desde Domingo Cavallero hasta Marta Grompone, Amalia Lons o los binomios Carrozzino-Prieto y Vila-Carvalho.

Otros años dorados, los de la Belle Époque europea, fueron manantial inspirador para su tarea. Al ser una romántica, debió deleitarse en el dibujo de las mujeres de talle fino, abultado polizón y sombrero emplumado más que en el abordaje de ninguna otra época. Justamente, en ese crepúsculo del siglo XIX se ubicaba *La casamentera*, pero en el itinerario de la diseñadora habría numerosos



La importancia de llamarse Ernesto, de Oscar Wilde.
Bocetos de vestuario, CIDDAE, A 128/61-07.

reencuentros con el período a través del Teatro de la Ciudad de Montevideo, la Comedia Nacional, la compañía Carmen Ávila-Martínez Mieres, el Teatro Circular, Teatro El Galpón o Teatro del Centro; desde *La parisienne*, *La pulga en la oreja*, *La gaviota* o *El jardín de los cerezos* hasta *La importancia de llamarse Ernesto*, *Ardele* o *El honor no es cosa de mujeres*. Durante largos años resultó inconfundible el esplendor que sus bocetos imprimieron a ese epílogo de una Europa tan opulenta y tan ufana que exhibía su tren mundano a las puertas del desastre de 1914. Pero la versatilidad de esta mujer le permitió volcar otras hermosuras sobre la Italia renacentista de *Lorenzaccio*, otras suntuosidades sobre el siglo XVIII francés (*El amor castigado*) o austríaco (*Amadeus*), circulando con particular felicidad por las comedias de Molière (*El avaro*, *El burgués gentilhombre*) o el universo Chéjoviano (*Tío Vania*, *Tres hermanas*).

Su camino hacia una categoría consagratoria fue meteórico, y en su primera década de actividad obtuvo el premio Florencio en cuatro oportunidades, incluyendo el que recayó en su notable aporte al *Arlequino* del Teatro Circular, en 1970, donde los trajes parecían tan regocijantes como la propia versión. A esa altura tenía una vertiginosa hilera de compromisos laborales, pero esa multiplicidad de trabajos nunca rebajó su exigencia, su dedicación ni su búsqueda de la hermosura, dejando constancia de ello en los jubones isabelinos de *Hamlet* y en las enaguas cisplatinas de *Un enredo y un marqués*.

Su carrera no solo crecía en volumen o en notoriedad. También se ensanchaba el registro de sus posibilidades expresivas, porque junto al minucioso naturalismo que aplicaba en algunos casos fue desarrollando una alternativa de estilización que le permitió jugar con diseños de corte intemporal, algunas veces resueltos con telas nobles (*Padre*), y otras, con un único material rústico bajo tinturas variables (*Rey Lear*), optando por una severísima gama tonal de pardos, rojizos o verdes que alcanzó la plenitud con sus propuestas para el Siglo de Oro en *El burlador de Sevilla* o para un cuadro contemporáneo en *El tobogán*. Sus márgenes de maniobra se redoblaron cuando comenzó a trabajar en Buenos Aires, frecuentando el teatro, el *music-hall* y hasta el cine (*Nunca estuve en Viena*), y sus trajes abrieron un nuevo capítulo de reconocimiento. Sin embargo, no abandonó su domicilio familiar ni su actividad montevideana, donde continuó obteniendo elogios y premios.

Recordarla hoy es un modo de reencontrarse con el Uruguay de ayer, una forma de contar parte de la mejor historia del teatro nacional y, además, de mantener viva en la memoria a una mujer sensitiva, fecunda, laboriosa y encantadora.





Arriba: Bocetos para *El Burlador de Sevilla* y *Convidado de piedra*. Bocetos de vestuario, CIDDAE, A 238/80-27.
Abajo: *Padre*. Bocetos de vestuario, CIDDAE, A 190/71-07 y A 190/71-04.



Colección particular, familia Zorrilla de San Martín

Una creadora visual en la trasescena

Olga Larnaudie

«La realidad en que está inserta una obra, histórica o contemporánea, es tan desmesurada e informe que hace imprescindible sintetizar y condensar las impresiones visuales e intelectuales para poder canalizarlas fructíferamente en el proceso creativo.»¹

María Elena Amos²

GUIÓN CURATORIAL Y AVANCE DE INVESTIGACIÓN. 2003-2005

Pepe Vázquez, que en el año 2003 era el presidente de la Sociedad Uruguaya de Actores, programó una exposición acerca de Guma Zorrilla y su labor de vestuarista. Al año siguiente, el Teatro Solís se hizo cargo de esta iniciativa.³ Se pensó en utilizar las salas de exposición del Solís y el Museo Zorrilla, lugares de vida y trabajo de Guma, y en realizar una publicación; una propuesta ambiciosa que no llegó a concretarse.

La indagación acerca de un pasado reciente, que incluye el tiempo de vida de quien la realiza, puede apoyarse inicialmente en la memoria de los contemporáneos, pero solo crece y se afirma a partir de los documentos que se conservan en archivos familiares, profesionales y/o institucionales. La investigación sobre Guma Zorrilla, comenzada en los últimos meses del año 2004, coincidió con los primeros pasos de lo que sería el Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE) y contó con el apoyo de quienes trabajaban en el ordenamiento de su acervo inicial. Las fuentes de información fueron las habituales y la documentación existente resultó significativa tanto en el caso de esta vestuarista como en el de otros artistas visuales que trabajaron en el área teatral. Los programas de los espectáculos aportaron respuestas acerca de qué y quiénes, dónde y cuándo; y los datos acerca del cómo se rastrearon en diversas publicaciones, en críticas y fotografías, en los apuntes de Eduardo Vernazza y Clarina Vicens (tomados en vivo y publicados en la prensa) y en los bocetos con anotaciones de la diseñadora, que muchas veces incluían retazos de telas. Estos registros llevaron también a interrogarse acerca del vínculo de las propuestas de diseño con el lenguaje escénico de

1 «Escenografía y vestuario». *ARQ*, 61, Santiago de Chile, diciembre 2005.

2 Docente de vestuario teatral en la Universidad de Bellas Artes de Berlín.

3 Que incluía a quien escribe como responsable de la curaduría y sumaba a Soledad Capurro en la investigación y a Osvaldo Reyno en el montaje.

aquellos directores que varias veces optaron por trabajar con ella, y/o la mutua incidencia visual del vestuario y la escenografía en tríos que suelen repetirse.

Entre los temas pendientes de análisis en el Uruguay figura el de la participación de numerosos artistas plásticos en el hacer teatral. El caso de Guma Zorrilla resulta particularmente significativo por el número de sus realizaciones y su diversidad, tanto en las fechas reales en que fueron presentadas (casi cincuenta años de trabajo profesional) como en el tiempo histórico ficticio del espacio escénico.⁴ Al mismo tiempo, se trata de un desplazamiento en mi actividad habitual, al centrarse en una diseñadora que —hasta entonces— conocía exclusivamente por sus realizaciones con soporte actuarial.

UN TEXTO Y ALGUNOS ESCOLLOS. 2010-2011

La ubicación de quienes han sido los responsables, fuera del escenario, de la «visualidad» de un espectáculo teatral lleva a realizar cortes en el «todo» de una comunicación escénica para seguirle los pasos a cada área creativa que se suma para incidir en ese hecho unitario y efímero.⁵ La mención de tal responsabilidad permite entender cuáles fueron las dificultades al pasar de aquel trabajo curatorial en equipo a la tarea de escribir acerca de esta diseñadora de vestuarios, y por lo tanto creadora visual, para una publicación que también incluye textos de destacados especialistas.

PRIMERAS MANIFESTACIONES Y SUSTENTOS DE UNA VOCACIÓN

Conocer los inicios de Guma en el contexto familiar, como precoz dibujante y en ocasiones pintora, y también como realizadora de objetos, permite completar la lectura de su trabajo al ubicar el sustento de sus logros como diseñadora.

Varias decenas de dibujos que se conservan en una gran valija integran hoy el acervo familiar. Utilizando lápices negros y de color, crayolas, pasteles y, excepcionalmente, carbonilla o tinta, la mayoría fueron realizados sobre cartón y algunos sobre papel. Guma Muñoz, su madre, los fue reuniendo y fechando. Los primeros, desde 1927 a 1929, están firmados por *Gumita*; los siguientes, entre 1930 y 1935, por *Guma*. Junto a los dibujos iniciales, cuando viven en París entre 1922 y 1925, un primer cuaderno registra la protesta de una niña de menos de cinco años que escribe *GOUUMA* como forma de rescatar en otro idioma la correcta pronunciación de su nombre.⁶

⁴ Dando por sentada, por supuesto, la reconocida calidad de sus aportes.

⁵ Lo mismo vale para el área de la sonoridad.

⁶ José Luis Zorrilla viajó a Francia con su esposa y sus dos hijas mayores: Guma y *China*. Inés, la tercera, nació durante esa estadía.



Colección particular, familia Zorrilla de San Martín





LE
PETIT
CHAPERON-ROUGE

Janak
—1936

14 años

Lo que fue guardado permite suponer cuáles fueron sus fuentes de información y el proceso de sus intereses, que condicen con su futura actividad. Notoriamente se nutre de temas e imágenes de libros ilustrados y revistas, y es probable que también de su experiencia directa en espectáculos de ballet, cine, teatro, ópera y zarzuela. Dibuja reinas y príncipes, campesinas con miriñaque, a *Bertoldo*, *Bertoldino* y *Cacaseno*,⁷ y a los personajes de *La Bohème*. Motivada por lo que escucha o ve en su entorno inmediato, aparece algún indígena —Tabaré y/o los indios arqueros y las escenas de la conquista retratadas por su padre— y varios piratas inspirados en los personajes de *La isla del tesoro* que José Luis Zorrilla pintó en un biombo y sobre papel. En una etapa posterior, en sintéticos apuntes lineales registra movimientos de danza, se interesa por estrellas del espectáculo como Josefina Baker o Mirna Loy y toma en cuenta los cambios en las costumbres, la moda y el maquillaje.⁸

Recordemos por otra parte que nacida en los últimos días del año 1919, Guma Zorrilla no solo vive su infancia y adolescencia en un contexto familiar singular, sino también en aquel Uruguay que había accedido con impulso, y a su manera, a la modernidad. Entre otras transformaciones, conoció la posibilidad de una «nueva mujer», que cambia sus roles y su vestimenta, y que aparece en imágenes publicitarias y en «sociales» de publicaciones como la difundida *Mundo Uruguayo*.⁹

En 1937 la maestra francesa Marthe Marseille publica en Montevideo y en español los *Cuentos de abuelita*, lecturas para clases primarias con ilustraciones de Gumita Zorrilla de San Martín.¹⁰ A los 14 años Guma expone acuarelas, dibujos y pasteles en Amigos del Arte.¹¹ Más adelante, realizará para Hugo Estrázulas, su novio, un cuaderno manuscrito e ilustrado de poesías de distintas épocas, en español y en francés, y un mazo de cartas francesas pintadas con creativa paciencia en su anverso y reverso.

La dominante cultural y artística en la vida cotidiana de la familia Zorrilla es particularmente conocida. Se sabe que el escultor José Luis Zorrilla de San Martín, también dibujante y pintor con formación académica, no solo dominaba la anatomía humana, sino también la historia de la vestimenta.¹² No se ha

7 Personajes de Giulio Cesare Croce, cantautor italiano del siglo xvi.

8 Con mujeres en pantalones y/o fumando.

9 Ver el catálogo «Los veinte: el proyecto uruguayo. Arte y diseño de un imaginario 1916-1934», en el cual veintisiete especialistas abordan este período, en el marco de la exposición realizada en el Museo Blanes en diciembre de 1999.

10 Los hijos de Guma no conocían esta publicación que estaba en la biblioteca de Paul Larnaudie, autor del prólogo. Mademoiselle Marseille, maestra responsable del Jardín de Infantes del Liceo Francés, se había vinculado a los Zorrilla durante su estadía en Francia.

11 De acuerdo a un currículum elaborado en 1997, cuando se le otorgó una pensión graciable.

12 Jacques Duprey, profesor de Historia e Historia del Arte en el Liceo Francés de Montevideo, en 1942 publica en esta ciudad sus *Propos sur "l'art moderne", suggérés par la vie et par l'œuvre de l'artiste uruguayen José Luis Zorrilla de San Martín* («Palabras sobre el "arte moderno", sugeridas por la vida y la obra del artista uruguayo José Luis Zorrilla de San Martín»). Allí escribe: «Cuando voy a conversar con él, es a menudo



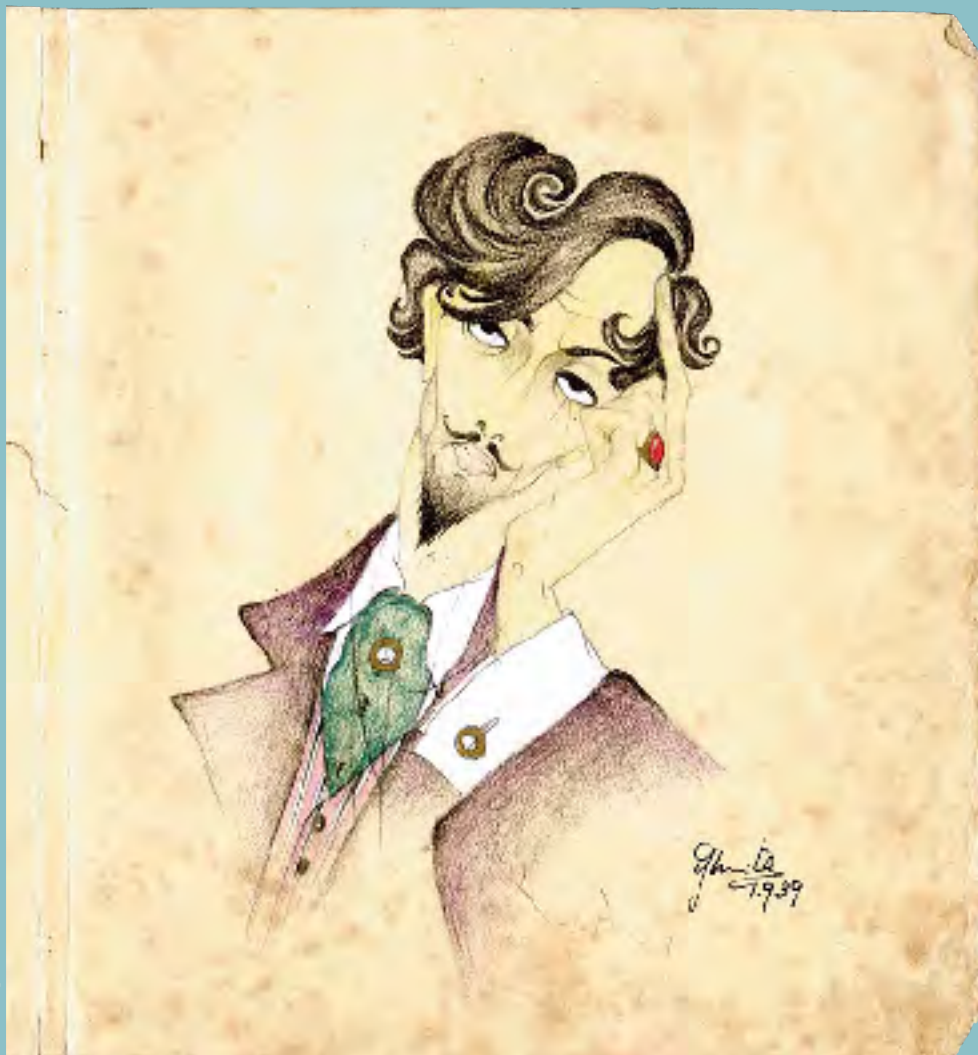
Colección particular, familia Zorrilla de San Martín

Pinturas y dibujos de Guma Zorrilla de San Martín —realizados entre los 4 y los 14 años—, expuestos en *Amigos del Arte*. En el centro de la foto, Guma y China.



«...un cuaderno manuscrito e ilustrado de poesías de distintas épocas, en español y francés...»

Colección particular, familia Zorrilla de San Martín

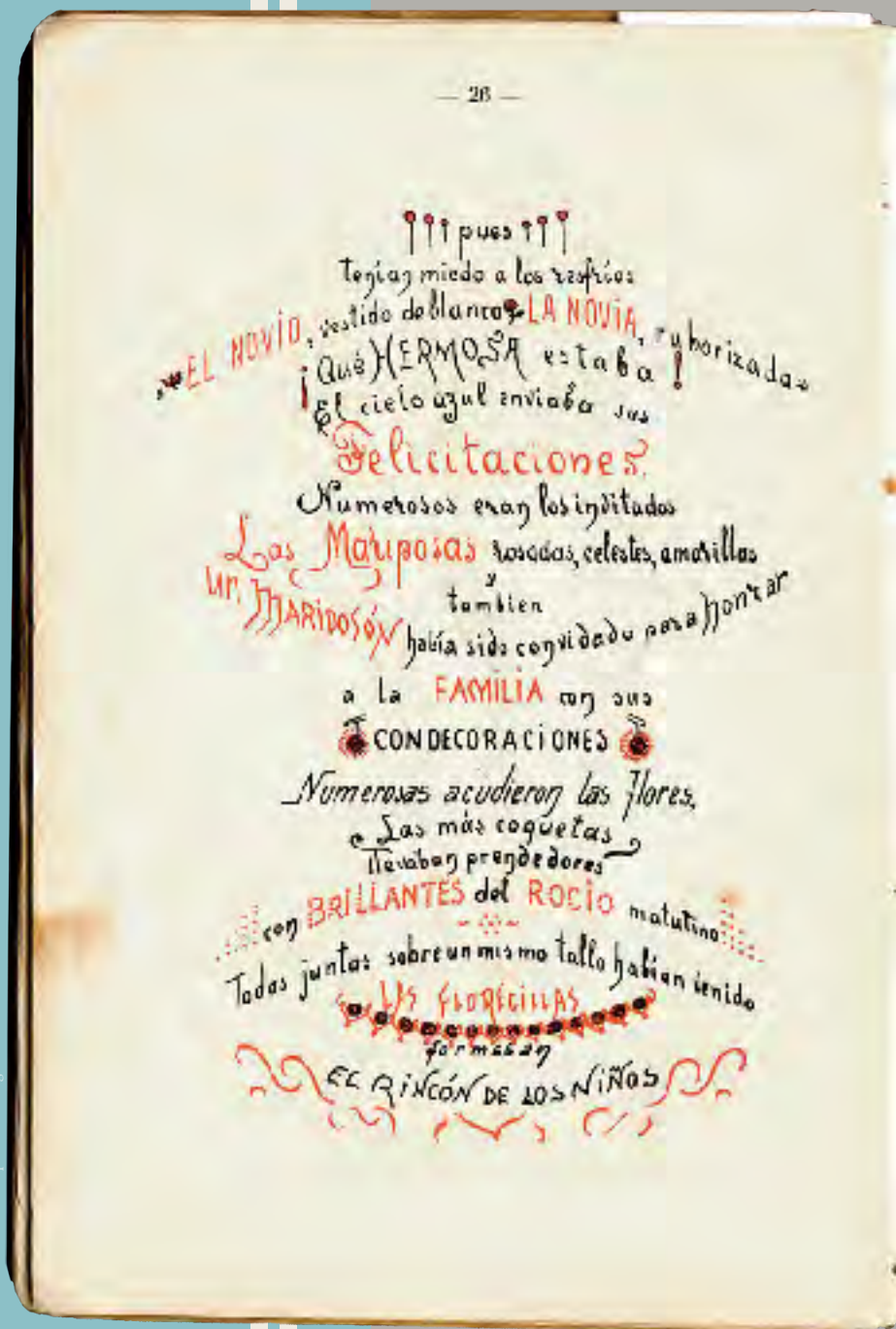


Para el poema *Sonnet*,
de Félix Arvers.



▲ Portada y portadilla de *Los cuentos de la abuelita*, de la maestra francesa Marthe Marseille, 1937.

Colección particular Olga Larraudi



▲ Doble página con lustraciones tipográficas de Guma, para *Los cuentos de la abuelita*.



difundido en cambio que Juan Zorrilla de San Martín —que muere cuando su nieta tiene 10 años— en ocasiones practicó el dibujo y la pintura.

«[...] Taco recordará la tarde en que vio por primera vez a China en un escenario, a fines de los años 30 y en el Sodre, durante una charla que José Luis Zorrilla de San Martín dio sobre el vestuario a través de las épocas. En aquel momento China tenía unos 16 años y circulaba por la escena junto a otras muchachas llevando los trajes que había diseñado Guma Zorrilla, para quien aquella velada también fue un debut como vestuarista, terreno en el que sabría más tarde mantener una actividad admirable [...]», escribe Jorge Abbondanza a propósito de un espectáculo realizado por Antonio Larreta y China Zorrilla poco después de la muerte de Guma.¹³

En un currículum de 1997 se menciona la realización de vestimentas teatrales «en fiestas de beneficencia o sociales» desde los 18 años, pero su actividad profesional se inicia en 1950, en el Teatro Solís, cuando crea para la Comedia Nacional el vestuario de *Cantos rodados*, y se extiende hasta 1998, dentro de la misma institución, como vestuarista para *Las maravillosas*, escrita y dirigida por Antonio Larreta en la Sala Verdi.¹⁴ Los numerosos bocetos conservados en el CIDDAE permiten seguir su proceso expresivo y el pasaje paulatino de la información minuciosa de cada vestimenta a la realización de verdaderas escenas con grupos de personajes.

VARIAS CIFRAS Y ALGUNOS RECUERDOS¹⁵

Durante cuarenta y ocho años Guma Zorrilla participó con sus vestuarios en obras que se presentaron en Montevideo o Buenos Aires, y, en ciertos casos, en ambas orillas. En nuestro avance de investigación registramos ciento veintisiete obras en Uruguay y veinte en Argentina.¹⁶ Diseñó cerca de cincuenta vestuarios para la Comedia Nacional —treinta y cinco para el Solís; doce para

de su padre que me habla. Los dibujos y las pinturas de este último le parecen una suerte de preámbulo a su obra personal». Entre sus ilustraciones, el libro incluye una pintura del poeta, *El Manzanares en Madrid*. Hugo Estrázulas no conocía esa faceta en su bisabuelo, salvo como autor de una caricatura que recuerda haber visto.

13 «Juntos otra vez», *El País*, Montevideo, 5 de octubre de 2003. En una entrevista realizada en los inicios de esta investigación, Larreta había evocado esta anécdota y mencionado algunas pinturas de Guma.

14 *Cantos rodados*, de Francisco Imhof, con dirección de Armando Discépolo, se estrenó en abril de 1950. El currículum conservado por su familia menciona su colaboración para el Solís en *Cuarteto* (1948) y *La patria en armas* (1950).

15 En el caso de las cifras se trata de un conjunto abierto por supuesto a futuras precisiones. Fuentes: Archivo CIDDAE; Archivo Teatro Circular; Archivo Teatro El Galpón, archivos familiares E.Z. y F.L. Pignataro Calero, Jorge; Carbajal, María Rosa: *Diccionario Biográfico del Teatro Uruguayo. actores y técnicos (1940/2010) Tomo II*. Fondos concursables para la cultura MEC, 2010. Jorge Pignataro nos aportó los datos sobre Guma Zorrilla antes de la publicación de este libro.

16 *Canciones para mirar*, un espectáculo para niños sobre textos de María Elena Walsh, con China Zorrilla y Carlos Perciavalle, que contó con su vestuario, en los años sesenta fue presentado en Nueva York antes que en Montevideo y Buenos Aires. Guma Zorrilla también trabajó como vestuarista de cine en Argentina.



Cantos rodados, Comedia Nacional, Teatro Solís, 1950.
Bocetos de vestuario, CIDDAE, A 34/50.



El honor no es cosa de mujeres, Comedia Nacional, Teatro Solís, 1967.
Bocetos de vestuario, CIDDAE, A 170/67-01.

Hamlet, Comedia Nacional, Teatro Solís.
Arriba: Bocetos de vestuario, CIDDAE, A 232/79-13.
Abajo: Bocetos de vestuario, CIDDAE, A 232/79-17.

la Sala Verdi—, donde trabajó con unos veinte directores, por lo menos once escenógrafos y decenas de actores de distintas generaciones.

En los años cincuenta, junto a los escenógrafos José Echave, Martínez Serra y Juan José Severino, intervino en cinco obras de la Comedia; tres dirigidas por Orestes Caviglia y dos, por Discépolo y China Zorrilla. También se encargó de la escenografía de *Helena o la alegría de vivir*, dirigida por su hermana; y 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.

En los años sesenta, de treinta y siete vestuarios realizados, diez fueron para la Comedia Nacional y otros diez, para el Teatro de la Ciudad de Montevideo, grupo formado en 1961 por Enrique Guarnero, Taco Larreta y China Zorrilla.¹⁷ En seis ocasiones trabajó para el Teatro Circular, donde inició su colaboración con el director Omar Grasso y el escenógrafo Osvaldo Reyno; y vistió las obras realizadas por la compañía Martínez Mieres-Margara Williat en una nueva sala, el Teatro del Centro.^{18, 19} En esos años Guma recibió seis nominaciones, en diferentes rubros teatrales, para los premios anuales creados en 1962 por la Asociación de Críticos Teatrales del Uruguay, siendo galardonada con un Florencio en 1968.²⁰

En los años setenta comienza a trabajar en Buenos Aires y diseña cuarenta y tres vestuarios en Montevideo. Entre ellos, el número de trabajos para la Comedia Nacional sigue predominando: catorce en total, con ocho directores.²¹ Siete vestuarios son los que realiza para el Teatro Circular; cinco, en cada

17 Realiza vestuarios para por lo menos siete obras, dirigidas entonces por Taco Larreta en el Teatro Odeón, con escenografías de Hugo Mazza, Carlos Carvalho, Miguel Battagazzore y Jorge Calazzo. En 1964 integra el equipo de Hamlet, dirigida por Laura Escalante para el Teatro de la Ciudad de Montevideo (TCM), con escenografía de Hugo Mazza. En esa década trabaja con esos directores también en otras salas: con Larreta, en el Solís y en el Circular; y con Escalante, en el Solís, Teatro Victoria y Teatro del Círculo. Participa en cuatro obras dirigidas por Ruben Yáñez cuando era director artístico de La Comedia.

18 Que continuará en esa y otras salas en la década posterior, sumando más de diez obras. Muchos de sus vestuarios para Larreta tienen como escenógrafo a Hugo Mazza, con quien trabaja varias veces para otros directores, e incluso con este en el doble papel de director y escenógrafo. En esa década, Yenia Dumnova, Mario Galup, Adolfo Halty, Humberto Tomeo y, en muchas ocasiones, Carlos Carvalho, intervienen junto a ella con las escenografías.

19 Fue inaugurada en parte del espacio utilizado hasta entonces por el Centro de Artes y Letras de *El País*.

20 En 1968 se le otorgó el premio Florencio Sánchez por el vestuario de *Lorenzaccio*, dirigido por Grasso en el Teatro Circular. Recibió entonces el perfil en bronce del escritor, obra del escultor Eduardo Yépez. Las otras nominaciones por sus diseños correspondieron en 1963 a *Un enredo y un marqués* y *En Familia*, dirigidas por Taco Larreta —TCM, Teatro Odeón—, en 1964 a *El diario de un pillastre*, dirigida por Atahualpa Del Cioppo —Club de Teatro, Odeón—, en 1967 a *El honor no es cosa de mujeres*, dirigida por China Zorrilla en el Solís, y en 1969 a *Rey Lear*, dirigida en el Teatro Circular por Omar Grasso. *La señorita Julia* contó dos veces con su trabajo de vestuarista, en 1967 —Mario Morgan, El Tinglado— y en 1973 —Laura Escalante, Comedia Nacional—.

21 Se trata de Carlos Denis, Laura Escalante, Omar Grasso, Wagner Mautone, Mario Morgan, Eduardo Schinca, Federico Wolf y Jaime Yavitz. Cinco de las escenografías son realizadas por Carlos Carvalho; otras cinco, por Osvaldo Reyno; y tres, por Hugo Mazza. Los programas señalan el aporte de otros artistas visuales: las esculturas de Rubens Fernández Tudurí y las máscaras y tapices de Mirta Nadal de Badaró.

caso, para Teatro del Centro, El Galpón y la nueva sala del Notariado; y siete más destinados a otras cinco salas. Junto al joven Nelson Mancebo, en 1974 se encarga del vestuario de *Un curioso accidente*, obra dirigida por Ruben Yáñez en El Galpón. En esos años su trabajo es reconocido con cuatro nominaciones y dos Florencios.²²

Los vestuarios de los años ochenta son veintitrés; entre ellos, trece para la Comedia Nacional y cuatro para el Notariado.²³ En ese período logra cinco nominaciones para el Florencio, obteniendo en 1983 el premio por el vestuario de *Las tres hermanas*, obra dirigida por Eduardo Schinca en el Solís, para la que en 1976 ya había realizado el vestuario, en aquella ocasión con dirección de Omar Grasso en el Teatro Circular.^{24, 25} También en esos años coincide con otros escenógrafos, como Enrique Badaró y Claudio Goeckler; y trabaja con Carlos Perciavalle en dos obras dirigidas por Mario Morgan en el Teatro Stella, como ya lo había hecho en Buenos Aires en varias ocasiones.^{26, 27}

De su última etapa de trabajo, en los años noventa, se ubicaron veinte obras: cinco en la Comedia Nacional, cuatro en Teatro del Centro, tres en Teatro del Anglo, dos en El Galpón y otras dos en el Notariado; los teatros Brussa, del Círculo y El Tinglado completan la lista. En ese período, obtuvo seis nominaciones al Florencio.²⁸

22 En 1970 recibe un Florencio por *Arlecchino, servidor de dos patrones*, dirigido por Villanueva Cosse en el Circular, y una nominación por *El amor castigado*, con dirección de Sergio Otermin en el Teatro del Centro para la Compañía Martínez Mieres-Margara Williat. En 1971 una nominación destaca su trabajo para la misma compañía y sala en *Viaje de un largo día hacia la noche*, con dirección de Villanueva Cosse, y le entregan la estatuilla por *Padre*, dirigida por Omar Grasso en la sala Verdi para la Comedia Nacional.

23 Las otras salas son: Teatro del Centro, Teatro Alianza, Alianza Francesa, El Galpón y Teatro Stella.

24 Las otras nominaciones fueron para *El burgués gentilbombre*, en 1981, con dirección de Schinca; *Ardele o la margarita*, en 1982, dirigida por Sergio Otermin; y *Los gigantes de la montaña*, en 1987 con dirección de Larreta. En 1989 fue nominada por el vestuario de *La marquesa de Sade*, dirigida por Schinca en la Alianza Francesa.

25 A lo largo de su extenso período de trabajo, viste dos e incluso tres veces a la misma obra. *A pico seco*, en 1964 dirigida por Larreta para el TCM, y en 1994 por Eduardo Schinca para la Comedia Nacional, cuando es nominada al Florencio. *La Parisienne*, en 1964 para la compañía Carmen Ávila-Martínez Mieres, con dirección de Taco Larreta en el Teatro Circular, y en 1977, dirigida por Eduardo Schinca para Teatro del Centro. *Hamlet*, dirigida en 1964 por Laura Escalante para el TCM, y en 1979, por Jaime Yavitz para la Comedia Nacional. *El jardín de los cerezos*, en 1967 —Grasso, Circular— y en 1991 —Juver Salcedo, Comedia Nacional—. Con *Rey Lear* alcanza dos nominaciones, una en 1969 —Grasso, Circular— y otra en 1997 —Schinca, Teatro del Anglo—. *Arlecchino, servidor de dos patrones* en 1970 —Villanueva Cosse, Teatro Circular— le vale un Florencio, y en 1993 la retoma para Carlos Varela e Italia Fausta en Teatro del Anglo. *La señorita Julia* la incluye como vestuarista en tres oportunidades: en 1967 en El Tinglado, con dirección de Mario Morgan; en 1973 para la Comedia Nacional, dirigida por Laura Escalante; y en 1995 en el Teatro del Anglo, con dirección de Carlos Aguilera.

26 Las telas para los trajes de la ceremonia turca en *El burgués gentilbombre* fueron diseñadas y realizadas por Mirta Nadal de Badaró.

27 «Guma, recuerda su hermana, trabajó mucho también en Buenos Aires en donde realizó los vestuarios de varios musicales de Susana Giménez, y los de *La jaula de las locas*, realizada por Carlos Perciavalle. En Uruguay realizó vestuarios para agrupaciones carnavales, ganando en 1986 el Premio a Mejor Vestuario con Los Walkers, parodistas que fueran los mejores de ese año.» *La República*, 21 de julio de 2001.

28 Por tres obras en Teatro Del Centro: *Invitación al castillo*, dirigida por Otermin en 1990; *Gigi*, en 1991; y *No hagas teatro, por favor*, codirigida por Larreta y Dumas Lerena en 1992. También por una obra en el



Las tres hermanas, de Antón Chéjov.

Arriba: Bocetos de vestuario, CIDDAE, A 254/83-04.

Abajo: Bocetos de vestuario, CIDDAE, A 254/83-25.



El Diablo y el buen Dios, de Jean-Paul Sartre.
 Dirección de Federico Wolf, Teatro Solís, 1971.
 Arriba: Bocetos de vestuario, CIDDAE, A 186/71-10.
 Abajo: Bocetos de vestuario, CIDDAE, A 186/71-08.

Terminaré este recorrido, en el que sin duda hay mucho para agregar,²⁹ reafirmando la diversidad de los textos y de los grupos teatrales que la convocaron a lo largo de su vida profesional, incluso en tiempos muy polarizados. Un amplio espectro que incluía al Teatro del Centro y al elenco encabezado por Martínez Mieres-Margara Williat, así como a El Galpón y al Circular.³⁰

Al comienzo de este texto señalé el aporte indispensable de la memoria de los contemporáneos, y esto incluye a quien escribe y a algunos de sus recuerdos visuales más fuertes en relación a los vestuarios de Guma.³¹ Como ejemplo, opto por unas pocas imágenes: las de *Lorenzaccio* y su fastuoso despliegue, con el recuerdo especial de la medida y la elegancia de una escena íntima entre la Marquesa de Cibo (Nelly Goitíño) y Alejandro de Médicis (Villanueva Cosse) vestidos de blanco;³² la puesta de *Rey Lear* y el efecto unificador del espacio escenográfico que los actores bordean con sus pesadas y sombrías prendas tejidas; las escenas entre Arlecchino (Humbolt Ribeiro) y Pantaleón (Walter Reyno), y el contraste de sus vestimentas; y finalmente, la fiesta de fantasía y color de *Canciones para mirar*, esa obra para niños que muchos, ya grandes, fuimos a ver.



Notariado: *Noches blancas*, con dirección de Aguilera en 1993; y por otra en el Solís: *A pico seco*, con dirección de Eduardo Schinca. La última nominación fue para su segundo *Rey Lear*, que Schinca dirigió en 1996 en Teatro del Anglo.

29 En particular los nombres de ambientadores y coreógrafos, para limitarse al área visual.

30 En «Casos y cosas», una crítica escrita por Gerardo Fernández en *Marcha* el 5 de setiembre de 1969, se elogia la representación de *El caso Winslow*, dirigida por Ruben Yáñez, por parte de «una compañía netamente comercial» como la de Margara Williat-Martínez Mieres.

31 Cuando tenía diez años fui con mi madre al Teatro Solís para ver *Nuestra gente*, vestida por Guma en 1951. Después asistí a decenas de obras que contaron con sus vestuarios, incluido el de 1998 para *Las maravillosas*, en Sala Verdi.

32 Omar Grasso y Guma Zorrilla fueron nada menos que a Acle, en busca de algunas telas.

Colección particular, familia Zorrilla de San Martín



Belleza, creatividad y profesionalismo

Soledad Capurro

No tuve la oportunidad de conocer a Guma Zorrilla personalmente, pero sí a través de varias de sus producciones, que me deslumbraron y alentaron a seguir su misma profesión.

Hablar de Guma Zorrilla es hablar de una prolífica carrera, de una gran densidad de realizaciones a lo largo de muchos años en el teatro nacional. La lista de sus éxitos y la cantidad y variedad de producciones tanto en Montevideo como en el exterior hablan de un gran talento, una completa maestría. Pero solo la devoción de Guma a su profesión podía generar una continuidad en cantidad y calidad como la que queremos mostrar.

Cuando estudiamos su obra, nos estamos refiriendo a un período histórico del teatro en nuestro país desde el ángulo de la producción visual para el teatro. No hablamos de espectáculos aislados, sino de una sucesión ininterrumpida e intensa que abarcó un largo período y en uno de los mejores momentos de efervescencia y transformaciones en el teatro nacional.

En este artículo quisiera destacar los puntos más importantes de su trabajo: su creatividad, su profesionalismo y su mirada innovadora en el teatro nacional. Recuerdo la frase de una famosa vestuarista inglesa que recomienda que para serlo «hay que tener la piel del proverbial rinoceronte, el corazón de un león y la tenacidad de un bulldog». Seguramente, esta es la contracara de una sensibilidad muy especial que acompañó a Guma durante su larga carrera. Pero antes me gustaría dar un panorama sobre esta profesión para que quien lea este libro tenga la ajustada dimensión de lo que significó el trabajo y la dedicación de Guma al arte teatral, de qué es un vestuario para teatro y de los conceptos de diseño de vestuario y creatividad dentro del vestuario, dos nociones que se incorporan al hacer teatral uruguayo a partir de su aparición en las tablas, su lugar como creadora.

VARIEDAD DE ESTILOS

Su trabajo como vestuarista se relaciona con las características en que se enmarcó su producción. Guma fue una innovadora para el teatro nacional. Supo destacarse y adaptarse con gran maestría tanto al gran teatro «a la italiana» como a salas «no convencionales» y mostrar su riqueza como profesional al resolver un repertorio muy clásico o muy contemporáneo con un profundo sentido de la variedad de estilos; su mirada como innovadora.

El gusto y las preferencias del medio artístico local, de los directores, de las instituciones teatrales y de los nuevos autores posibilitan o habilitan, directa e indirectamente con sus decisiones sobre los repertorios, las variaciones que se fueron dando en las concepciones del vestuario.

Guma se destaca como profesional a partir de los años sesenta y setenta, período de grandes cambios, modernización y territorio fértil en todos los aspectos mencionados anteriormente en la escena teatral nacional; su lugar como profesional.

SU POÉTICA

Los años que dedicó a la profesión de vestuarista teatral han marcado una poética Gumita: su capacidad de transitar con absoluta soltura entre una propuesta de alto realismo con excelentes reconstrucciones de época y una estilización impecable de línea.

Sus técnicas de expresión muy personales en los bocetos, su gráfica y su pericia y exigencia en la técnica utilizada para la confección de los trajes la destacan como pionera en un nivel de calidad de vestuario. La poética en la utilización de los materiales y el conocimiento de sus cualidades, así como su habilidad para la elección de la paleta de colores en cada caso, todo se conjuga para que los espectáculos en los que participó tuvieran el sello Gumita, su impronta, la influencia en sus contemporáneos y sucesores; aspectos que siguen siendo un puente a las generaciones de profesionales más jóvenes. La memoria, su legado y la negociación que todos los creadores ejercemos con él; juego de aceptación o de rechazo.

Todo lo que nos precede nos influencia, y así como no podemos dar marcha atrás, no podemos desconocerlo. Este reconocimiento de su memoria significa, para las nuevas generaciones, el descubrimiento y reconstrucción desde su subjetividad como creadores.

QUÉ ES UN VESTUARIO TEATRAL

Entendemos por vestuario teatral a la indumentaria que cubre el cuerpo del actor produciendo su modificación, transformación, metamorfosis en un per-

sonaje a través del vestido, maquillaje, peinado, sombreros; sus «máscaras o segunda piel».

«El vestuario transforma al señor Martínez (personaje principal) o al señor Pérez (personaje secundario) en marajá indio o en pordiosero parisino, en patricio de la Roma clásica o en capitán de navío, en cura o en cocinero».¹ Al aparecer el personaje en escena, el espectador, en una milésima de segundo, tendrá que decodificar mucha información. Y esta depende de la selección que hace el vestuarista, de las variables que privilegia para mostrar la obra, el estilo, la época y el concepto central del espectáculo.

Los datos a mostrar en el vestuario pueden ser: sexo, edad, clase social o jerarquía particular (rey o papa), nacionalidad, religión, profesión, personalidad histórica o contemporánea. Y pueden funcionar exactamente al revés: ocultar sexo del personaje, edad, posición social, profesión. Asimismo, los personajes pueden tener todo tipo de matices: características psicológicas, rasgos de carácter, gustos y preferencias; y los datos también: época histórica, estación del año, estado del tiempo (llueve-impermeable), lugar (traje de baño o traje de alpinista), hora del día. De esta forma, los datos se transforman en signos que van dirigidos al espectador, previamente organizados, para proponer una comunicación particular a través del vestuario. Cada personaje es portador de su propio sistema de signos que se relaciona con el resto de los personajes de la obra, una pequeña narración visual que el espectador tiene que decodificar para entender la historia; la comunicación visual del hecho dramático.

Se entiende el cuento, se entiende la expresividad del actor, se entiende por qué está vestido así y se entiende su lugar en el espacio. Pero los componentes a través de los cuales se expresa un vestuarista son las formas, los materiales, los cortes, colores y texturas que, en su lógica interna, nos hablan de las interacciones de los personajes dentro de la obra y, en su lógica externa, son una referencia a nuestro mundo, donde los vestuarios tienen sentido (el contexto).

LA MIRADA DESDE LA RENOVACIÓN

Para profundizar en su hacer como renovadora tendríamos que extendernos en la información histórica. En cada género y época sobre las que trabajó, Guma tuvo que tomar decisiones desde su mirada como creadora, y sabía muy bien que no significa lo mismo estilizar, sintetizar o documentar. Una mirada sobre la historia del teatro para entender el calado de la mirada particular de Guma, aclararía estas diferencias.

Podemos rotar la mirada tradicional del teatro desde la literatura dramática, y enfocarla desde sus condiciones de representación y, más específicamente, desde el medio técnico donde se produce; tarea enriquecedora que nos permite comprender los débitos de la práctica de la teoría teatral.

¹ Pavis, Patrice: *Diccionario del Teatro*.

Fueron muchos los momentos en la historia del teatro donde los cambios en las condiciones técnicas o las intervenciones de disciplinas ajenas generaron modificaciones en el resto de los sistemas teatrales. Este tejido de sistemas que lo componen tiene pulsos diferentes que, empujando y alentando desde diversos ángulos, nos permiten llegar a las múltiples visiones que tenemos hoy en día y nos ayudan a comprender el significado del vestuario como un signo más en ese entramado global. Y esos pulsos se traducen en personas que, a partir de su hacer y del pensamiento sobre este, tejen la trama histórica de las renovaciones en el teatro; entre ellas, las de Guma.

«El vestuario no hace más que seguir —expuesto como ‘la tarjeta de visita del actor y del personaje’— la evolución de la puesta en escena.»²

Para aclarar la evolución del vestuario podríamos referirnos al sistema de convenciones históricas de los clásicos, al de los grandes renovadores de los siglos XIX y XX, a las variaciones que le sucedieron en la historia a través de las vanguardias, pero no es el objetivo de este artículo. Lo que nos importa es encontrarnos con los cambios que generó Guma, cambios que la transformaron en el referente de la profesionalización en el vestuario para la historia del teatro nacional.

CREADORA Y DISEÑADORA

Cuando pienso en Guma Zorrilla, tres palabras me vienen a la mente: belleza, creatividad y profesionalismo. Cualquiera de estos aspectos deberá ser contextualizado para comprender cómo se destacó Guma en cada uno de ellos.

Cuando hablo de belleza en sus vestuarios me refiero a metáforas visuales, al apoyo de los significados, a que se desprenda un concepto dramático, y también a la manera en que el público lo incorpora a sí mismo como fenómeno sensible, pues en el acontecimiento teatral participan tanto el público como los actores. La aceptación de los signos que el espectáculo lanza al público dependerá en cada momento histórico de los gustos y del concepto de lo «bello teatral», que cambia según las épocas, pero que hoy en día pasa a integrarse como un código interno del vestuario en su adecuación a la puesta y deja de ser una noción absoluta. Lo bello es una adecuación conceptual, es la consecuencia de lo coherente; pero hasta no hace mucho tiempo esto no era así. Citemos al conocido León Bakst, vestuarista de los Ballets Rusos de Diaghilev que en 1920 se manifestaba preocupado por los cambios de este siglo, por las posiciones radicales que tomaban como punto de partida el renunciamiento a la belleza y el amenazante abandono del gusto por el lujo y lo suntuoso. Esta preocupación de ornamentar y embellecer es un concepto perimido que pertenece al pasado del teatro, carente de sentido dramático, pero que aún hoy no deja de tener sus adeptos.

² Pavis, Patrice: *Diccionario del Teatro*.

Una de las características más importantes que se destaca en Guma es la nueva forma de pensar lo bello, el elevado sentido estético en el diseño, donde su criterio no es la belleza de la ropa en sí, sino la adecuación del traje a la escena. Y se ve claramente cuando en sus estilizaciones desrealiza el vestuario, lo aleja de lo real; cuando a través de sus síntesis a partir de un detalle o un color expresa inequívocamente el lugar dramático del personaje en la obra.

El principio básico que se desprendía de sus manos como vestuarista teatral, el saber de la seducción para que su público pudiera entrar en ese mundo de sueño, de utopía, de ilusión, de comicidad o de tragedia, era un don que con precisa medida, muy sutil, siempre encontraba lo que necesitaba la puesta, agudizando o no la ya existente dramaticidad del lenguaje y la acción de los personajes. Don y verdadera adecuación, precisa y preciosa, entre los componentes del vestuario; sabiduría que logró una feliz boda entre ilusión y realidad.

CREATIVIDAD Y PROFESIONALISMO

Cuando hablamos de creatividad nos referimos a un modo de pensar y a la conciencia de por qué se aplica una propuesta a un determinado proyecto; y cuando hablamos de profesionalismo nos referimos al modo de hacer, al dominio de la técnica, al manejo de un arte y no simplemente a una artesanía.

A partir del trabajo que desarrolla Guma Zorrilla en sus primeras producciones para la Comedia Nacional, junto con Mingo Caballero en el Club de Teatro, se puede empezar a hablar de la aparición de una corriente que parte del diseño y la creatividad para los vestuarios de teatro. En los inicios de la Comedia Nacional, los bocetos y los trajes se resolvían recurriendo a reproducciones de época, y eran muy bien desarrollados por los talleres de costura que trabajaban para la institución, por ejemplo, los de UTU. No existía todavía un concepto de diseño sino una reproducción de la moda del período que trataba la obra. Esto lo confirman los registros de autor de la Biblioteca Nacional, que no incluían los vestuarios teatrales pues no eran considerados creación de autor sino réplicas de figurines de época.

Como mencionábamos anteriormente, el diseño de vestuario es un lenguaje con sus propios códigos de comunicación, que se articula en diferentes sintaxis de acuerdo a las necesidades que propone la obra y su director. Y el diseñador de vestuario se incorpora como un interpretador y un imaginador visual que expande la mirada sobre el conjunto de la puesta en escena.

Desde esta mirada del diseño es que Guma se incorpora al vestuario para la puesta en escena teatral. Al diseñar, va trabajando sobre sus componentes, forma, materia, textiles, cortes, colores y texturas; va moldeando su discurso en el cuerpo del actor tomando opciones para combinar o privilegiar uno sobre otro, encontrando siempre nuevas propuestas que se adecuaban a la puesta

en escena. Una larga cadena de decisiones que supo integrar magistralmente junto con los otros lenguajes del espectáculo, hasta llegar a un proyecto final.

La variedad del repertorio con su multiplicidad de códigos muestra la maestría con que Guma supo tomar opciones buscando la precisión de la idea dramaturgica y su traducción visual, donde las soluciones al vestuario son una aplicación lógica de estos conceptos, desarrollados hasta sus últimos detalles en su realización. Trabajó siempre con un criterio muy profesional, sabiendo que su tarea termina recién en el momento en que el traje es habitado por los personajes, planificando cuidadosamente el cómo hacer y teniendo claro, como buena profesional, que el vestuario se crea en la escena, en los ensayos, y no termina con la presentación de unos bellos bocetos. Tanto es así, que en algunas ocasiones encontramos que tienen más el carácter de apuntes de escena que de bocetos terminados; un material riquísimo para seguir sus pasos. En este discurso, en esta sintaxis organizadora de la composición, no solo supo combinar, también supo sorprender a través de su juego de formas y significados en sus nuevas propuestas creativas, sus organizaciones personales, hasta formar su propio sello; una suerte de combinación mágica y admirable de la intuición y el método.

Los comentarios anteriores tratan de informarnos acerca del compromiso que significó para Guma su profesión y de hacernos ver que el hacer del vestuarista implica una gran preparación, formación, permanente investigación y, por qué no, sacrificio; resaltando que esta tarea fue un verdadero disfrute y una gran pasión en su vida.

RIQUEZA DE REPERTORIO

Pocos vestuaristas lograron como Guma dar respuesta a la enorme variedad de estilos que convivían en ese momento. A través del uso de diversas formas, materiales y colores fue haciéndolos confluír para crear un lenguaje plástico para cada estilo de obra teatral. Su registro pasa de un Shakespeare para la sala del Solís y del Circular, con la dirección de Eduardo Schinca o de Omar Grasso, a un Molière, Tirso de Molina y Lope de Vega, Pirandello y García Lorca, Feydeau, Joe Orton, Ionesco, Strindberg, Ibsen, Tennessee Williams y Thornton Wilder, Jacobo Langsner y muchísimos autores más, como Brecht y Chéjov, que pertenecen a épocas y estilos muy diferentes.

Ha trabajado prácticamente para todos los espacios teatrales de Montevideo: Teatro del Centro, Circular, El Galpón, Alianza Francesa, Odeón, Notariado, Solís, Sala Verdi, TCM³ y El Tinglado, y también para muchos teatros de Buenos Aires; pero la mayor parte de su producción corresponde a las características de un espacio «a la italiana».

3 Teatro de la Ciudad de Montevideo.

Su trabajo comienza a partir de los años sesenta y setenta, momento de cambios muy importantes para el teatro nacional. Junto con Restuccia y Omar Grasso, fue pionera en la renovación del teatro nacional; una etapa de ruptura en todos los componentes del espectáculo: nuevos estilos, nuevos espacios, nuevos conceptos de hacer teatro, nuevos desafíos, y el surgimiento de personalidades artísticas fuertes e innovadoras que asumieron la responsabilidad de los tiempos con un alto nivel de profesionalismo, entre las que se destaca como una de las grandes innovadoras en su *metier*.

Especialmente vinculada a la Comedia Nacional, la riqueza de repertorio que le tocó vivir colaboró con la aspiración de esta institución de darle un renovado aliento a los textos antiguos sobre las tablas del Teatro Solís. Esto la estimuló en su investigación para abordar autores tan lejanos en la historia y en su dramaturgia y encontrar un amplio abanico de significados y nomenclaturas para responder a estas formas teatrales denominadas «los clásicos».

Pensar desde los clásicos fue una responsabilidad que supo resolver con admirable solvencia y creatividad tanto en los teatros a la italiana como en otros espacios teatrales no frontales. Junto con las visiones de los directores, en sus diseños Guma fue creando puentes que permitieran al público comprender la obra como una metáfora de su universalidad y evocar el imaginario colectivo de la época y la sociedad en que se inscribía. Nace así la «visión Gumita», referente hasta el día de hoy a la hora de pensar los clásicos y patrimonio desde el cual reconstruir aquellas épocas y autores en nuestro teatro.

En estas reconstrucciones supo encontrar lo específico del teatro haciendo una doble investigación: sobre la época y sobre el lenguaje a utilizar al tratar esa época. Apoyándose en las fuerzas internas de los personajes y en sus relaciones, a través de los vestidos de los personajes —que se desplazan y que los justifican— transforma la falta de fidelidad y de contextualización de los personajes —que venía pautada por décadas anteriores en la historia del vestuario— en una traducción visual del significado, los conflictos, los temas y el contenido dramático de la obra, cambiando las convenciones que se manejaban en el teatro.

LA DISTANCIA Y LA CERCANÍA

Su trabajo en salas a la italiana, como la del Teatro Solís, o modernas, como la del Teatro Circular, presenta condicionantes al abordar el vestuario. Son espacios contenedores diferentes que ordenan y amoldan *a priori* las decisiones a tomar sobre el tipo de vestuario a utilizar. Es en el Teatro Solís, con un escenario especialmente grande y difícil para los diseñadores, donde Guma desarrolla un gran oficio, haciendo jugar sus figurines con una gracia y destreza que pocos igualan. Podríamos decir que estos espacios la caracterizan como artista y es en ellos donde encontramos fuertemente desarrollado su estilo.

Trabajó con muchos directores de escena que tenían formas diferentes de acercamiento al hecho escénico. Algunos destacaban una reconstrucción pormenorizada del momento histórico en que se desarrollaba la obra; otros lo planteaban solo como base de apoyo librando el resto a la imaginación de Guma, quien tenía muy claras las necesidades que presentaba el espacio para resaltar los vestuarios: la forma y el volumen son las reglas favoritas de este tipo de teatralidad.

En sus bocetos expresa claramente que la silueta generada por el vestuario es un signo preferencial que marca época y carácter del personaje, y que la arquitectura en la construcción de los trajes es esencial para modelar el cuerpo del actor, agrandándolo o achicándolo de acuerdo a la forma deseada. A través de la silueta se rediseña el cuerpo, cambiando las proporciones de la anatomía corporal, variando la escala real. Estas reglas las aplicaba al cuerpo de los actores, pero particularmente a los accesorios que portaban. Un ejemplo lo podemos ver en *A pico seco* de Feydeau, donde, para seguir el tono farsesco de la puesta, utiliza grandes y bellísimos sombreros haciendo que el ojo del espectador se detenga en ellos para encontrar los rasgos fundamentales de los personajes. Así, trabajó sobre el volumen con protuberancias y con relieves metafóricamente alusivos y bien equilibrados, generando el carácter poético del espectáculo. Guma sabía cómo resolver estos problemas, pues una vez que se empieza a realizar los trajes solo se pueden lograr por relleno, encorsetado y un corte correcto, demandando gran pericia en el equipo de trabajo, plasmada en algunos de sus dibujos donde aparecen marcados los cortes necesarios e incluso instrucciones de construcción.

Mirando sus bocetos podemos deducir algunos sistemas de pensamiento aplicados en sus vestuarios, ver qué recursos utilizaba en las diferentes obras. Uno consistía en seleccionar el material de la realidad de la época, diseñando y sintetizando a partir de algunos detalles que quería resaltar, creando un mundo escénico diferente. Al hacerlo eliminaba los atributos secundarios de los personajes logrando que los detalles a desarrollar tuvieran tanta presencia como para alcanzar el carácter de signos que permitieran entender los personajes y sus relaciones en forma directa, precisa y armoniosa.⁴ Otro se basaba en estilizar en extremo los trajes, alejarlos de la realidad manteniendo la silueta de época y crear un distanciamiento en el que se entendía el período histórico, pero descarnando los personajes para acercarlos a la idea más abstracta que necesitaba la obra.⁵ En una línea de pensamiento más ajustada a una reconstrucción histórica, más realista, donde importa mostrar con mucho detalle la época en que aparecen sus personajes, pero sin llegar a ser una visión documentalista, podemos nombrar a *Amadeus*, de Peter Shaffer.

En cualquiera de estos casos, la selección de los materiales forma parte integral del esquema de vestuario, así como la idea de colores y de línea. Es el

4 *Doña Rosita la soltera.*

5 *Bodas de Sangre.*

gran secreto del artista y muy difícil de comunicar. Me contaron que por más asistentes que tuviera a su disposición, Guma salía personalmente a hacer la selección de las telas y colores a utilizar. Tenía muy claros todos los personajes en su cabeza y la ausencia de un color o una calidad de tela podía resultar una catástrofe y el replanteo de todo el esquema de trabajo.

Maestra en la distancia y en el efecto de simulación —característica que supo aprender en estos teatros frontales y distantes—, elegía materiales sustitutos que a través de un tratamiento pudieran dar un efecto de realidad de época; maestra en el «engaña ojo». En este sentido debemos resaltar su audacia y modernidad en el vestuario de *La mujer silenciosa* de Ben Jonson, donde gran parte de los materiales eran el jean y el brin, elementos modernos y con significado propio que ella combinó de tal forma que se disimulaban a la distancia. También aprovechó la frisa que aparentaba terciopelo para trabajar la época isabelina, con colores muy brillantes propios de la comedia de época, importándole en este caso la textura como símil, el peso del material.

Lo que cuenta al tomar estas decisiones es la experiencia del artista. Al trabajar la textura en la distancia demuestra su conocimiento de la efectividad de un componente que fácilmente puede llevar al fracaso, haciendo perder la veracidad del personaje. Esta destreza en el manejo de la textura le facilita mucho las soluciones para un espacio de cercanía.

En las nuevas salas teatrales, como el Teatro Circular, todo el esquema del espectáculo es alterado a partir de búsquedas de nuevos sistemas de significantes apropiados a la cercanía con el público. Para Guma la desaparición de la distancia fue un nuevo desafío. Sabía perfectamente que no es lo mismo pensar en tocados, colas de trajes, amplitud y arquitectura de cortes para la distancia que para la cercanía, y también que la estrecha correspondencia entre la luz y el vestuario cambiaba las reglas de composición. En estos espacios los cambios de actos tenían cada vez menos importancia y el transcurso del tiempo y lugar se empezó a resolver de manera más sintética. Por tanto, los cambios de vestuario para lugares o tiempos distintos ya no eran necesarios para la comprensión.

Un escenario rodeado de público por tres lados nos obliga, como público, a voltear, a enfocar por secciones a los actores, a agruparlos y a componer nuestras propias imágenes individuales como si fuéramos camarógrafos. Allí no existe ningún secreto, no hay nada oculto. Todo queda expuesto a la mirada del espectador, que puede observar la puesta desde todos los ángulos, por lo que hay que concebir un vestuario que se adapte desde varios puntos de vista. Acentuando la importancia de la elección de la tela, Guma hace primar la textura y el color, pues las texturas se aproximan mucho al ojo del espectador y la paleta va a trabajar muy cercanamente a la luz. De este modo, a partir del atractivo de lo próximo, trabaja la textura tanto en el espacio como en el tiempo, dejando reminiscencias de nuestro cotidiano que nos llevan a disfrutar a través del detalle.



Muestra de tela para el personaje Constanza, de *Amadeus*. Comedia Nacional, 1983. Tomado de boceto de vestuario, CIDDAE, A 256/83-02.

EL SELLO GUMITA

En la mente del diseñador se concreta la idea sobre la que va a desarrollar su trabajo en los cuerpos-personajes. Este «acierto» en la imaginación es producto de un proceso que en cada proyecto tiene una larga historia subjetiva. Se realiza una nueva organización del material simbólico que se fue tejiendo misteriosamente en su mente, y así, de diversas combinaciones aparece una imagen nueva «original».

En este juego de formas y significados reside el discurso del diseño. En la organización de un amplio abanico de posibilidades, en la creación de nuevas sintaxis a utilizar en las diversas proposiciones estilísticas y en saber tomar decisiones. Decisiones que Guma buscaba con profunda intuición y método hasta encontrar una selección inteligente entre diferentes caminos y estrategias. Siempre trabajando desde la especificidad del teatro, en confluencia singular e íntima con el director de escena, los actores, el escenógrafo y el iluminador, elaboraba minuciosamente las opciones a utilizar para cada obra, apoyándose en el pasado para proyectarlo hacia el hoy. Es parte de la impronta de Guma: un enorme registro en los caminos del diseño y la noción de diseño aplicada al teatro.

LA PALETA DE GUMA O LA GAMA GUMITA

En las generaciones que la siguieron, la paleta Gumita es famosa por el sentido dramático del color, la simplicidad con la que traducía cromáticamente los personajes principales y secundarios, la claridad con que expresaba la interacción entre ellos, su organización interna en el diseño por jerarquías, condición social y situación emocional, la visión de las «familias» de personajes a través de los colores y la coherencia formal.

Los colores que tanto amaba nunca fueron elegidos en exceso; más bien al contrario, una selección reducida para cada obra. Sus esquemas de color se basaban en gradaciones, uso de tonalidades y armonía más por analogía, que subraya las similitudes; y de ser necesario, por contraste, para marcar las diferencias. Maestra en las sensaciones cálidas o frías a través del tono y de su comportamiento en el espacio, generando cercanía o sensación de distancia, los mezclaba de manera de encontrar el matiz justo para un vestuario de comedia o resolver impecablemente el naturalismo en *La señorita Julia*, haciéndonos viajar con el color a través de la obra. Intuición y método, rigor y simplicidad al servicio del corazón y la pasión, y siempre una visión inseparable de la puesta en escena y el vestuario.



La señorita Julia, Comedia Nacional, Teatro Solís, 1973.
Bocetos de vestuario, CIDDAE, A 205/73-02.

POÉTICA DE LOS MATERIALES

Gran concedora del comportamiento de los materiales en escena —cualidad poco usual en los diseñadores que trabajan para los grandes escenarios—, nos muestra cómo la complejidad que presentan estas puestas, en muchos casos multitudinarias, se puede resolver con simplicidad y coherencia. En su concepto plástico de los materiales, pone la fuerza menos en la ornamentación de los tejidos que en su cualidad o calidad; es decir, si es pobre o suntuoso, natural o trabajado.

Como método, se propone que los materiales estén en armonía con la razón de ser de cada gesto y movimiento del actor, investigando sobre texturas, colores, tinturas, corte y drapeado y morfología de las telas; así como sobre el brillo, la transparencia, lo aterciopelado, el color pleno, el dibujo o la estampa y lo rústico. Busca siempre el valor metafórico de las composiciones, colores y materiales, los efectos de simulación y la calidez de la textura para que acompañen el sentido del drama y el desplazamiento del actor.

POÉTICA DEL ESPECTÁCULO

Para encontrar la precisión de la idea dramática y su traducción visual, Guma amaba el trazo simple y ligero, el color armonioso, la puesta en valor de la textura, la elegancia de la línea.

Vive y crea una realidad artística habitada por personajes llenos de resonancias que dicen siempre más de lo que muestran, suspendidos entre lo real y lo irreal, entre la pertinencia y el anacronismo, entre lo natural y la estilización, entre la denotación y la metáfora. Un estilo gráfico cercano a la simplicidad de los viejos cómics, donde el detalle en un sombrero o la particularidad de un lazo contiene la fuerza de esos personajes; fuerza tal que parece haber convivido con ella de igual forma que aquellos que acunaron su infancia.

Hechos de equilibrios y de contrastes, sus vestuarios se apoyan en un estudio elaborado y sutil de armonías formales, tanto sobre la propuesta de cortes y líneas fundamentales como sobre la densidad emocional de tonalidades cromáticas. Se constituyen de signos muy diversos, siempre vibrantes, de una perfección soñada y mostrada por la vestuarista —poeta—, que trasciende la realidad cotidiana en todo lo que muestra.

Según el caso, trataba de encontrar los elementos visuales que pudieran explicar, materializar, sugerir o hacer contrapunto; reduciendo al mínimo los elementos plásticos pero, en contrapartida, muy depurados. Reemplaza la cantidad, la prodigalidad, por un cierto laconismo, encontrando la parquedad, solo lo imprescindible a utilizar.

IMPACTO SOBRE LOS VESTUARISTAS ACTUALES

El rol actual del vestuario debe tener una intención desde hoy y desde una perspectiva crítica. En tanto objeto de estudio y en tanto tradición, el vestuario conserva un valor del cual nos podemos apropiar para establecer un juego dialéctico de aceptación y rechazo, según si el trabajo se apoya sobre la negociación o sobre la afirmación de una posición.

Todo lo que nos precede, nos influencia; eso es una evidencia. No habrá un vestuario de hoy en día si no hay una historia anterior que lo sustente. Pero no podemos dar marcha atrás. Debemos avanzar hacia el pasado, reutilizar los procedimientos haciéndolos jugar un rol diferente del que jugaron anteriormente. Ese retorno implica el descubrimiento de una parcela subjetiva, una visión que hace que no se desarrolle más en el pasado.



Cuatro vestuarios

El burgués gentilhomme

1



AUTOR: Molière
DIRECCIÓN: Eduardo Schinca
ESTRENO: 23 de Abril, 1981
ELENCO: Comedia Nacional
SALA: Teatro Solís
Bocetos de vestuario, CIDDAE, A 241/81

BURGUES
TURCO



BURGUES + TURCO
ZAFORA



El vestido es
femenino y elegante
y cómodo.

J. G. 15



PERSONAJES

- Señor Jourdain, burgués
- Señora Jourdain, su esposa
- Lucila, hija de Jourdain
- Nicolasa, criada
- Cleonte, enamorado de Lucila
- Covielle, criado de Cleonte
- La marquesa Dorimene
- El Conde Dorante, amante de Dorimene
- Maestro de música
- Discípulo del profesor de música
- Maestro de baile
- Maestro de armas
- Maestro de filosofía
- Maestro sastre
- Mozo del sastre
- Dos lacayos
- Varios músicos, cantantes de ambos sexos, bailarines, cocineros, mozos de sastre y otros personajes.

La acción se desarrolla en París.



Maestro de filosofía: ¿Queréis aprender moral?

Jourdain: ¿Moral?

Maestro de filosofía: Sí.

Jourdain: ¿Y qué dice la moral?

Maestro de filosofía: Trata de la felicidad, enseña al hombre a moderar sus pasiones y...

Jourdain: No; dejemos eso. Soy bilioso como un diablo, no me atengo a ninguna moral y quiero montar en cólera a mi satisfacción siempre que tenga deseos de ello.





Jourdain: ¿Qué es esto? ¿Habéis puesto las flores con la corola hacia abajo?

Sastre: No me dijisteis que las quisieseis hacia arriba.

Jourdain: ¿Era menester decirlo?

Sastre: Sí, señor. Todas las personas de calidad las llevan así.

Jourdain: ¿Llevan las personas de calidad las flores al revés?

Sastre: Sí, señor.

Jourdain: Entonces, está bien.

Sastre: Si queréis, las volveré.

Jourdain: No, no.

Sastre: No tenéis más que decirlo.

Jourdain: Os digo que no; habéis acertado. ¿Creéis que me sentará bien el traje?

Sastre: ¡Oh, qué pregunta! Desafío al pincel de un pintor a que lo haga más justo. Tengo en casa un mancebo que es el mayor talento del mundo para montar unos calzones a lo rhingrave y otro que en punto a acomodar un jubón es el héroe de nuestros tiempos.





Puesta en escena de la obra en el Teatro Solís.
Arriba a la derecha, fotografía Colección Sauchenco, CIDDAE.
Las restantes fotografías Colección Schinca, CIDDAE.



Puesta en escena de la obra en el Teatro Solís.
Arriba, fotografía Colección Sauchenco, CIDDAE.
Abajo, fotografía Colección Schinca, CIDDAE.



Accesorios de vestuario diseñados por Guma.

molière

el burgués

documental de cine



Portada e interior del Programa de mano, CIDDAE.

EL BURGUES GENTILHOMBRE

COMPAÑIA BALLET

MOLIÈRE

Traducción: EDUARDO BICHINCO

EL SR. JOURDAIN, BURLES	JOSÉ TRIADOR
LA S.A. JOURDAIN, SU MUJER	ESTELA CASTRO
LUCILA, Hija del Sr. Jourdain	CRISTINA MALCALLEO
NICOLE, SERVANTA	SONIA REBETTO
CLEANTE, EMANUÉL DE LUCILA	JUAN CARLOS MONTEGROSSO
COMTE GORCE, EMANUÉL DE GLEANTE	LEON
DONDEÑA, MAQUERA	JULIO BATTELA
MARTÍN DE LA RITA	FABRICA SELIGENCO
EL CASCABULO	OMAR GIOBANO
MARTÍN DE PASSE	OMAR UAHN A
MAESTRO DE ESCOLINA	CLAUDIO SOLARI
MAESTRO DE FLOSCIA	CARLOS BENTANOUR
UN SIRVIENTE	DUMAS BERTHA
OFICIAL DE CASTRE	MARIO PALUDEA
LAGAYOS	RICHARDI KRIST

BAILARINES	JOSÉ YAGUEZ	OSVALDO MENDONCERY
DANCERS	JOSE VAZQUEZ	YAMANDU DELGADO
CORISTAS	CARLOS CRIDA	OSVALDO MENDONCERY
ASISTENTES DE CASTRE	CARLOS CRIDA	YAMANDU DELGADO
OTONO	CARLOS CRIDA	YAMANDU DELGADO
MATEO	CARLOS CRIDA	YAMANDU DELGADO
PINAZO	CARLOS CRIDA	YAMANDU DELGADO
VIEGO	CARLOS CRIDA	YAMANDU DELGADO
CARLOS CR	CARLOS CRIDA	YAMANDU DELGADO

Directión y Acreditación en Casaca
EDUARDO BICHINCO

LEVÓN
FRANCIS PABARO
GURIA ZAMILLA
MICHÉ GILLES
MARGARET EDENHAM
MARLENE LEHR
TEL. 6561 CAROLINO DOMINGUEZ
CARLOS TORRES
ALEXIS BERARDI - JACINTO VILLANUYA
RAUL BEYA - BODO JANA
CHRISTINE BROGSTEIN - MANUEL GONZALEZ

Las fotos de los trabajos de los actores fueron diseñadas y realizadas por María Nodel de Sudaró.

SOPRANOS	ELIDA ACOSTA
APLIZADO	WALTER BLANCO
TENOR	DAVID MORENO - JUAN ROCAVADO
BOCA DE ESCENA	MARTA LEINO
BOCA DE ESCENARIOS	DORAMINGO PISTONI
BOCA DE VESTIARIO	YEN JAMIA WANKIO
ACTRIZ	CECELIA

VESTUARIO ORIGINAL, PERTENECIENTE AL ACERVO DE LA COMEDIA NACIONAL



MARQUESA DORIMENE

VESTUARIO ORIGINAL, PERTENECIENTE AL ACERVO DE LA COMEDIA NACIONAL



JOURDAIN

Amadeus



2





Emperador: Hemos de encontrarle un empleo a Mozart.

Salieri: No hay nada disponible.

Emperador: Quizás el puesto de compositor de cámara, ahora que ha muerto Gluck.

Salieri: (escandalizado) ¿Mozart remplazar a Gluck?

Emperador: No quiero que ande diciendo que me lo quitó de encima. Ya sabe que lengua tiene.

Salieri: Entonces, otórguele el puesto que tenía Gluck, majestad, pero no su salario. Eso sería un error.

Emperador: Gluck recibía 2.000 florines al año. ¿Cuántos debe recibir Mozart?

Salieri: 200. Una paga pequeña, sí, pero por tareas pequeñas.

Emperador: Perfectamente justo. Le estoy agradecido, compositor de corte.

Salieri: (inclinándose) Majestad. (se dirige al público). Fácil... como muchos hombres obsesionados en parecer generosos, el Emperador es un perfecto tacaño.





Puesta en escena de la obra en el Teatro Solís.

Arriba, Ricardo Beiro y Susana Bres. Fotografía Colección Sauchenco, CIDDAE

Abajo, puesta en escena de Jaime Yavitz. Fotografía Colección Sauchenco, CIDDAE.



Marina Sauchenco, como Teresa Salieri. Colección Sauchenco, CIDDAE.



Boceto de escenografía, por Claudio Goeckler, CIDDAE.

AMADEUS

2 acts de PETER SHAFFER
 Traducción: ANA CALAMONTE
 La acción transcurre en Viena en Noviembre de 1785 y
 simultáneamente en la década de 1761-1781

REPARTO POR ORDEN DE APARICION

PERSONAJES	ACTORES
Verónica I	LEON
Verónica II	JULIO BASTIEN
Crabbe de Solter	CARLO BENTANAMEN
Christina de Salsburg	JUAN CARLOS NICRODINO
Antonio Solter	ARMANDO RALTY
Cyrene Solter	MARINA SAUCHENCO
Konradin Fawceter	CLAUDIA BRES
Guillermo Barro - Primer	DAVID PALMERA
Nuestro de Capilla Real	CLAUDIO MELARI
Jose II, Emperador de Austria	RODRIGO PEREZ SOTO
John von Sack	DOMINGO PERAZA
Claudia Real	EDUARDO SCIENCA
Baron Oskar Rosenzweig	SUSANA BRES
Director de la Opera	RICARDO BRES
Baron Van Swieten, Medico	FEDERICO ALFONSO
de la Emperatriz Imperial	CRISTINA MACHADO
Eleonora, mujer, mujer	ELISA COMBIBLAS
de Mozart	SILVIA CASARSA
Wolfgang Amadeus Mozart	CLAUDIA BRES
Padre	MARINA SAUCHENCO
Leopoldo y estudiantes de Viena	SERGIO HERRERO
	MARCO BASTIEN
	CARLOS BENTANAMEN
	IVAN CARLOS NICRODINO
	NELSON LENGE
	DANIEL TORO LARA
	FRANKLIN RODRIGUEZ
	JOSE VIANA
	MOQUEL FINO

FICHA TECNICA

Dirección y Puesta en Escena
 JAIRO YAVIZA

Asistente de Dirección	MOQUEL FINO
Escenografía	CLAUDIO COMBIBLAS
Vestuario	ELISA COMBIBLAS
Iluminación	CARLOS TORRES
Felipeora Teatral	LEONARDO
Trasfondo	KERSTIN TORRE
Apuntes	WALTER BLANCO
Textos	ALFREDO COBO
Regista de Escena	MARINA SAUCHENCO
Jefe de Orquesta	JUAN BOGGIARDO
Fuente	TOLANDA MARQUEZ
Asistente	MARTA LARRO



Portada e interior del Programa de mano, CIDDAE.

VESTUARIO ORIGINAL, PERTENECIENTE AL ACERVO DE LA COMEDIA NACIONAL



TERESA SALIERI

El Genio Creador y su Envoltura

El vestuario de Guma Zorrilla es de una hermosa sin fallas, preciosamente entonado, gracioso de diseño, suntuosamente realizado. Quien no sepa que se hizo utilizando todos los materiales posibles existentes en la ropería de la Comedia, creería con fundamento que aquí se han gastado fortunas [...].»



HERNÁNDO ORTIZ, VESTUARIO DELA...

El vestuario de Guma Zorrilla es de una hermosa sin fallas, preciosamente entonado, gracioso de diseño, suntuosamente realizado. Quien no sepa que se hizo utilizando todos los materiales posibles existentes en la ropería de la Comedia, creería con fundamento que aquí se han gastado fortunas [...].»

El vestuario de Guma Zorrilla es de una hermosa sin fallas, preciosamente entonado, gracioso de diseño, suntuosamente realizado. Quien no sepa que se hizo utilizando todos los materiales posibles existentes en la ropería de la Comedia, creería con fundamento que aquí se han gastado fortunas [...].»

El vestuario de Guma Zorrilla es de una hermosa sin fallas, preciosamente entonado, gracioso de diseño, suntuosamente realizado. Quien no sepa que se hizo utilizando todos los materiales posibles existentes en la ropería de la Comedia, creería con fundamento que aquí se han gastado fortunas [...].»

El vestuario de Guma Zorrilla es de una hermosa sin fallas, preciosamente entonado, gracioso de diseño, suntuosamente realizado. Quien no sepa que se hizo utilizando todos los materiales posibles existentes en la ropería de la Comedia, creería con fundamento que aquí se han gastado fortunas [...].»



«[...] El Vestuario de Guma Zorrilla es de una hermosa sin fallas, preciosamente entonado, gracioso de diseño, suntuosamente realizado. Quien no sepa que se hizo utilizando todos los materiales posibles existentes en la ropería de la Comedia, creería con fundamento que aquí se han gastado fortunas [...].»

Washington Roldán
El País, 6 de setiembre de 1983

VESTUARIO ORIGINAL, PERTENECIENTE AL ACERVO DE LA COMEDIA NACIONAL



AMADEUS



EMPERADOR

VESTUARIO ORIGINAL, PERTENECIENTE AL ACERVO DE LA COMEDIA NACIONAL



CATERINA

A pico seco



PERSONAJES

Pontagnac
Vatelin
Rédillon
Soldignac
Pinchard
Gérome
Jean
Victor
Le Gérant
Premier Commissaire
Deuxième Commissaire
Lucienne Vatelin
Clotilde Pontagnac
Maggy Soldignac
Mme Pinchard
Armandine
Clara

Policías, viajeros y viajeras



3

100

AUTOR: Georges Feydeau
DIRECCIÓN: Eduardo Schinca
ESTRENO: 9 de Abril, 1994
ELENCO: Comedia Nacional
SALA: Teatro Solís
Bocetos de vestuario, CIDDAE, A 308/94



















Puesta en escena de la obra en el Teatro Solís.
Fotografías Colección Sauchenco, CIDDAE.



MAGGY SOLDIGNAC

VESTUARIO ORIGINAL, PERTENECIENTE AL ACERVO DE LA COMEDIA NACIONAL



CLOTILDE

La mujer silenciosa





PERSONAJES

- Moroso
- Sir Delfin
- Clermont
- Truewit
- Sir John Daw
- Sir Primoroso La-Foole
- Otter
- Rapabarbas
- Sacerdote
- Lady Altanera
- Lady Centauro
- Señora Otter
- Señora Dol Mavis
- Señora Confianza
- Mute
- Parson
- Epicena
- Sirvientes











Puesta en escena de la obra, en el Teatro Solís.
Fotografías Colección Schinca, CIDDAE.

SALA VERDI

1947 - COMEDIA NACIONAL - 1977

XXXI TEMPORADA OFICIAL



"LA MUJER SILENCIOSA"

obra de

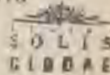
BEN JONSON

Traducción en dos partes de 1945

JOSE P. BLIXEN HAZLETT y ANGEL GURROTTA

Revisión de 1977

EDUARDO SCHINCA



PERSONAJES

MURRES, un caballero que se oprime a sí mismo	BOZACIO PERVM
Dr. DELFID, un médico	JULIO DANIELA
CLEMONT, un amigo	CARLOS INSTANILLA
CRUCIUM (hombre)	FRAN GALHARZI
Dr. JOHN DAW	ERNESTO GUERRERO
Dr. PALMORCO T.A. FICOR	EDUARDO SCHINCA
CITES, esposa de John D. Ficus	ALEJANDRO GONZALEZ
RAPARREAS, un barbero	NAJIB TALBECA
SACERDOTE	DOMINGO GUSTONI
LADY ALTAMIRA	CLAUDIO SOLARI
LADY CRISTINA	OSCAR CRODANO
Señor CITES	JOSÉ TRIADOR
Señora COL MAUS	CESAR INTARTE
Señora HUNTIANZA	LALO COMTE
MITE, secretario de Mamas	ARTURO MUDERNIELLO
TAMON, padre de Mamas	GUSTAVO LUSCHINI
EPICENA, mujer silenciosa	DOMINGO LAHU
SERVIENTES	ELIZABETH CAMERON
	ALVARO GARRER
	HILSON TRENK
	OSCAR FANAL

Escenografía: EDUARDO SCHINCA

Ayudante de Dirección: Camilo Tumbador

Diagrama: RINGO NAZZA

Vestuario: GUMA TORRILLA

Iluminación: CARLOS TUMBADOR

Música incidental: NYLIA FERRERA LIZASO

Escenografía: Gaudy Magagnoli - Jorge Abella - Saul Sosa

Propietario: Rodolfo Martínez

Ayudante: Walter Basso

Soñolito: Rildo Acosta

IMP. PALERMO (S.M.) - 1977 DE 10.000 EJEMPLARES

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES	
Plaza	1.00
Anteplaza	1.00
Palco	2.00
Boxes	3.00
Reserva	4.00
Entradas	5.00
Reserva	6.00
Entradas	7.00

LA MUJER SILENCIOSA

Ben Jonson



Portada e interior del Programa de mano, CIDDAE.

VESTUARIO ORIGINAL, PERTENECIENTE AL ACERVO DE LA COMEDIA NACIONAL



VESTUARIO ORIGINAL, PERTENECIENTE AL ACERVO DE LA COMEDIA NACIONAL



LADY CENTAURO



DISEÑOS DE VESTUARIO PARA OBRAS DE
LA COMEDIA NACIONAL

A 34/50 • CANTOS RODADOS
AUTOR: Francisco Imhof
DIRECCIÓN: Armando Discépolo
ESTRENO: 19500408*, Teatro Solís
(Bocetos en página 53)

A 44/51 • LA RONDALLA
AUTOR: Víctor Pérez Petit
DIRECCIÓN: Armando Discépolo
ESTRENO: 19510511, Teatro Solís



A 44/51-12

*N. del E.: el formato de fecha utilizado en el Archivo CDDAE es «año, mes, día».



A 45/51-07



A 87/56-01



A 111/59-03

A 45/51 • NUESTRO PUEBLO
 AUTOR: Thornton Wilder
 DIRECCIÓN: Orestes Caviglia
 ESTRENO: 19510525, Teatro Solís

A 87/56 • HELENA O LA
 ALEGRÍA DE VIVIR
 AUTOR: André Roussin
 DIRECCIÓN: Concepción China
 Zorrilla
 ESTRENO: 19560810, Sala Verdi

A 111/59 • LA CASAMENTERA
 AUTOR: Thornton Wilder
 DIRECCIÓN: Concepción China
 Zorrilla
 ESTRENO: 19591016, Teatro Solís

A 117/60 • BOLÍVAR

AUTOR: Jules Supervielle

DIRECCIÓN: Antonio Larreta

ESTRENO: 19600324, Teatro Solís



A 117/60-53

A 128/61 • LA IMPORTANCIA
DE LLAMARSE ERNESTO

AUTOR: Oscar Wilde

DIRECCIÓN: Concepción China
Zorrilla

ESTRENO: 19610616, Teatro Solís

A 131/61 • LAS ALMAS
MUERTAS

AUTOR: Nicolás Gogol

DIRECCIÓN: Laura Escalante

ESTRENO: 19611028, Teatro Solís



A 131/61-39



A 150/63-25



A 150/63-35

A 150/63 • KEAN

AUTOR: Alejandro Dumas

(adaptación de Jean-Paul Sartre)

DIRECCIÓN: Laura Escalante

ESTRENO: 19631100, Teatro Solís

A 155/65 • ANA EN BLANCO Y NEGRO

AUTOR: Ruben Deugenio

DIRECCIÓN: Ruben Yáñez

ESTRENO: 19650410, Teatro Solís

A 161/66 • LA QUE LLEVA
EL LUTO

AUTOR: Juan León Bengoa

DIRECCIÓN: Ruben Yáñez

ESTRENO: 19660825, Teatro Solís

(Boceto en página 14)

A 170/67 • EL HONOR NO ES
COSA DE MUJERES

AUTOR: G. A. de Caillavet y

Robert de Flers

DIRECCIÓN: Concepción China
Zorrilla

ESTRENO: 19670922, Teatro Solís

(Boceto en página 52)

A 186/71 • EL DIABLO Y EL
BUEN DIOS

AUTOR: Jean-Paul Sartre

DIRECCIÓN: Federico Wolff

ESTRENO: 19711008, Teatro Solís

(Otros bocetos en página 58)



A 186/71-08
(fragmento)



A 186/71-01

A 190/71 • PADRE

AUTOR: August Strindberg

DIRECCIÓN: Omar Grasso

ESTRENO: 19711003, Sala Verdi

(Bocetos en página 39)

A 201/73 • EL MISÁNTROPO

AUTOR: Molière

DIRECCIÓN: Mario Morgan

ESTRENO: 19730802, Teatro Solís /
Sala Verdi

(Boceto en página 6 y 138)

A 205/73 • LA SEÑORITA JULIA

AUTOR: August Strindberg

DIRECCIÓN: Laura Escalante

ESTRENO: 19731005, Teatro Solís

(Boceto en página 71)



A 217/76-17

A 218/76 • LOS NOVIOS DE
LOCHES

AUTOR: Georges Feydeau

DIRECCIÓN: Walter Mautone

ESTRENO: 19760618, Teatro Solís

(Otro boceto en página 35)



A 218/76-35

A 43/76 • BODAS DE SANGRE

AUTOR: Federico García Lorca

DIRECCIÓN: Carlos Denis Molina

ESTRENO: 19761030, Teatro Solís



A 43/76-01

A 224/77 • LA MUJER
SILENCIOSA

AUTOR: Ben Jonson
DIRECCIÓN: Eduardo Schinca
ESTRENO: 1977, Sala Verdi



A 226/77-09

A 226/77 • RASHOMON

AUTOR: Fay y Michael Kanin,
sobre cuentos de R. Akutagawa
DIRECCIÓN: Dumas Lerena
ESTRENO: 19770421, Teatro Solís



A 226/77-04



A 228/78-03

A 228/78 • EL ZOO DE
CRISTAL

AUTOR: Tennessee Williams
DIRECCIÓN: Laura Escalante
ESTRENO: 19780527, Sala Verdi

A 231/78 • EL MERCADER DE VENECIA

AUTOR: William Shakespeare
DIRECCIÓN: Eduardo Schinca
ESTRENO: 19781006, Teatro Solís

A 232/79 • HAMLET

AUTOR: William Shakespeare
DIRECCIÓN: Jaime Yavitz
ESTRENO: 1979, Teatro Solís
(Bocetos en página 52)

A 233/79 • HEDDA GABLER

AUTOR: Henrik Ibsen
DIRECCIÓN: Laura Escalante
ESTRENO: 19790929, Sala Verdi

A 238/80 • EL BURLADOR DE SEVILLA Y CONVIDADO DE PIEDRA

Autor: Tirso de Molina
DIRECCIÓN: Eduardo Schinca
ESTRENO: 19800919, Sala Verdi
(Bocetos en página 39)

A 240/80 • LIVING-ROOM

AUTOR: Graham Greene
DIRECCIÓN: Mario Morgan
ESTRENO: 19801119, Sala Verdi

A 231/78-07



A 233/79-01



A 240/80-10



A 244/81-05



A 247/82-03

**A 241/81 • EL BURGÜÉS
GENTILHOMBRE**

AUTOR: Molière
DIRECCIÓN: Eduardo Schinca
ESTRENO: 19810423, Teatro Solís

**A 244/81 • UN TRANVÍA
LLAMADO DESEO**

AUTOR: Tennessee Williams
DIRECCIÓN: Juvér Salcedo
ESTRENO: 19810722, Sala Verdi

**A 247/82 • ARDÈLE O LA
MARGARITA**

AUTOR: Jean Anouilh
DIRECCIÓN: Sergio Otermin
ESTRENO: 19820415, Teatro Solís

A 254/83 • TRES HERMANAS

AUTOR: Antón Chéjov
DIRECCIÓN: Eduardo Schinca
ESTRENO: 19830506, Teatro Solís
(Bocetos en página 55)

A 256/83 • AMADEUS

AUTOR: Peter Shaffer
DIRECCIÓN: Jaime Yavitz
ESTRENO: 19830903, Teatro Solís

**A 271/86 • OH PAPÁ, POBRE
PAPÁ, MAMÁ TE COLGÓ EN
EL ROPERO Y YO ME SIENTO
MUY TRISTE**

AUTOR: Arthur Kopit
DIRECCIÓN: Luis Cerminara
ESTRENO: 19860328, Sala Verdi



A 271/86-08

**A 279/87 • EL CABALLERO DE
OLMEDO**

AUTOR: Lope de Vega
DIRECCIÓN: José Estruch
ESTRENO: 19870904, gira europea

**A 280/87 • DOÑA ROSITA LA
SOLTERA**

AUTOR: Federico García Lorca
DIRECCIÓN: Eduardo Schinca
ESTRENO: 19871002, Teatro Solís
y gira a Brasil
(Bocetos en página 12)



A 279/87-03



A 281/87-01

A 281/87 • SAVANNAH BAY
AUTOR: Marguerite Duras
DIRECCIÓN: Luis Cerminara
ESTRENO: 19871108, Sala Verdi



A 92/87-03

A 92/87 • LOS GIGANTES DE
LA MONTAÑA
AUTOR: Luigi Pirandello
DIRECCIÓN: Antonio Larreta
ESTRENO: 19870426, Teatro Solís



A 292/90-01

A 292/90 • TODO TERMINÓ
AUTOR: Edward Albee
DIRECCIÓN: Eduardo Schinca
ESTRENO: 19900511, Teatro Solís

A 105/91 • EL JARDÍN DE LOS CEREZOS

AUTOR: Antón Chéjov

DIRECCIÓN: Juvier Salcedo

ESTRENO: 19910607, Teatro Solís



A 105/91-07

A 308/94 • A Pico Seco

AUTOR: Georges Feydeau

DIRECCIÓN: Eduardo Schinca

ESTRENO: 19940409, Teatro Solís



A 310/94-05

A 310/94 • LOS PILARES DE LA SOCIEDAD

AUTOR: Henrik Ibsen

DIRECCIÓN: Carlos Aguilera

ESTRENO: 19940514, Sala Verdi



A 111/59-04



A 201/73-03



A 217/76-07



A 218/76-29



A 231/78-15



A 240/80-06



A 247/82-13



A 310/94-01



A 279/87-06


Sra ROSA

4º

NEGRO Y
ROJO



White



DISEÑO DE VESTUARIO PARA OBRAS TEATRALES
ESTRENADAS EN URUGUAY, ENTRE LOS AÑOS 1950 Y 1998

CANTOS RODADOS

Autor: Francisco Imhof

Dirección: Armando Discépolo

1950 Comedia Nacional, Teatro Solís

LA RONDALLA

Autor: Víctor Pérez Petit

Dirección: Armando Discépolo

1951, Comedia Nacional, Teatro Solís

NUESTRO PUEBLO

Autor: Thornton Wilder

Dirección: Orestes Caviglia

1951, Comedia Nacional, Teatro Solís

HELENA O LA ALEGRÍA DE VIVIR

Autor: André Roussin

Dirección: Concepción *China* Zorrilla

1956, Comedia Nacional, Sala Verdi

LA CASAMENTERA

Autor: Thornton Wilder

Dirección: Concepción *China* Zorrilla

1959, Comedia Nacional, Teatro Solís

LOCOS DE VERANO

Autor: Gregorio de Laferrère

Dirección: Laura Escalante

1959, Club de Teatro, Teatro Odeón

BOLÍVAR

Autor: Jules Supervielle
Dirección: Antonio Larreta
1960, Comedia Nacional, Teatro Solís

LA OTRA MADRE

Autor: Máximo Gorki
Dirección: Hugo Mazza
1960, Teatro Circular de Montevideo

LA IMPORTANCIA DE LLAMARSE ERNESTO

Autor: Oscar Wilde
Dirección: Concepción China Zorrilla
1961, Comedia Nacional, Teatro Solís

LAS ALMAS MUERTAS

Autor: Nicolás Gogol
Dirección: Laura Escalante
1961, Comedia Nacional, Teatro Solís

UNA FARSA EN EL CASTILLO

Autor: Ferenc Molnár
Dirección: Antonio Larreta
1961, Teatro de la Ciudad de Montevideo, Teatro Odeón

PORFIAR HASTA MORIR

Autor: Lope de Vega

LA ZAPATERA PRODIGIOSA

Autor: Federico García Lorca
Dirección: Antonio Larreta
1962, Teatro de la Ciudad de Montevideo, Teatro Odeón
(*Doble programa*)

LA GAVIOTA

Autor: Antón Chéjov
Dirección: Antonio Larreta
1962, Teatro de la Ciudad de Montevideo, Teatro Odeón

KEAN

Autor: Alejandro Dumas (adaptación de Jean-Paul Sartre)
Dirección: Laura Escalante
1963, Comedia Nacional, Teatro Solís

LOCOS DE VERANO

Autor: Gregorio de Laferrère
Dirección: Laura Escalante
1963, Club de Teatro, Teatro Odeón

UN ENREDO Y UN MARQUÉS

Autor: Antonio Larreta
Dirección: Antonio Larreta
1963, Teatro de la Ciudad de Montevideo, Teatro Odeón

EN FAMILIA

Autor: Florencio Sánchez

Dirección: Antonio Larreta

1963, Teatro de la Ciudad de Montevideo, Teatro Odeón

LA CASILLA DE LAS MACETAS

Autor: Graham Greene

Dirección: Laura Escalante

1963, Teatro del Círculo

EL DIARIO DE UN PILLASTRE

Autor: Alexander Ostrovsky

Dirección: Atahualpa del Cioppo

1964, Club de Teatro, Teatro Odeón

HAMLET

Autor: William Shakespeare

Dirección: Laura Escalante

1964, Teatro de la Ciudad de Montevideo, Teatro Odeón

A PICO SECO

Autor: Georges Feydeau

Dirección: Antonio Larreta

1964, Teatro de la Ciudad de Montevideo, Teatro Odeón

TIO VANIA

Autor: Antón Chéjov

Dirección: César Campodónico

1964, Teatro El Galpón

LA PARISIENNE

Autor: Henry Becque

Dirección: Antonio Larreta

1964, Teatro Circular

ANA EN BLANCO Y NEGRO

Autor: Ruben Deugenio

Dirección: Ruben Yáñez

1965, Comedia Nacional, Teatro Solís

LA QUE LLEVA EL LUTO

Autor: Juan León Bengoa

EL PASAJERO

Autor: Juan Carlos Patrón

Dirección: Ruben Yáñez

1966, Comedia Nacional, Teatro Solís

(Doble programa)

EL MATRIMONIO DEL SEÑOR MISSISSIPPI

Autor: Friedrich Dürrenmatt

Dirección: Ruben Yáñez

1966, Comedia Nacional, Teatro Solís

EL HONOR NO ES COSA DE MUJERES

Autor: G. A. de Caillavet y Robert de Flers

Dirección: Concepción *China* Zorrilla

1967, Comedia Nacional, Teatro Solís

EL JARDÍN DE LOS CEREZOS

Autor: Antón Chéjov

Dirección: Omar Grasso

1967, Teatro Circular de Montevideo

LA SEÑORITA JULIA

Autor: August Strindberg

Dirección: Mario Morgan

1967, Institución Teatral El Tinglado

LORENZACCIO

Autor: Alfred de Musset

Dirección: Omar Grasso

1968, Teatro Circular de Montevideo

Premio Florencio – Mejor Vestuario

LA DOROTEA

Autor: Lope de Vega

Dirección: Antonio Larreta

1968, Teatro de la Ciudad de Montevideo, Teatro Odeón

LA HEREDERA

Autor: Ruth y Augustus Goetz

Dirección: Sergio Otermin

1968, Teatro del Centro

ASESINOS ASOCIADOS

Autor: Robert Thomas

Dirección: Alicia Behrens y Sergio Otermin

1968, Teatro del Centro

FIN DE SEMANA

Autor: Noel Coward

Dirección: Concepción *China* Zorrilla

1968, Teatro El Galpón

REY LEAR

Autor: William Shakespeare. Versión en tres actos de Alberto Mediza

Dirección: Omar Grasso

1969, Teatro Circular de Montevideo

CANCIONES PARA MIRAR

Autor: María Elena Walsh

Dirección: Concepción *China* Zorrilla

1969, Teatro El Galpón

EL AMOR CASTIGADO

Autor: Jean Anouilh

Dirección: Sergio Otermin

1970, Teatro del Centro

LAS REGLAS DEL JUEGO

Autor: Luigi Pirandello

Dirección: Mario Morgan

1970, Teatro del Centro

ARLECCHINO, SERVIDOR DE DOS PATRONES

Autor: Carlo Goldoni

Dirección: Villanueva Cosse

1970, Teatro Circular de Montevideo

Premio Florencio – Mejor Vestuario

DIVINAS PALABRAS

Autor: Ramón del Valle Inclán

Dirección: Omar Grasso

1970, Teatro Circular de Montevideo

GRITO

Autor: Alberto Paredes y Omar Grasso, con textos de A. Strindberg y B. Brecht

Dirección: Omar Grasso

1970, Teatro Solís

EL TOBOGÁN

Autor: Jacobo Langsner

Dirección: Omar Grasso

1970, Teatro Solís

EL DIABLO Y EL BUEN DIOS

Autor: Jean-Paul Sartre

Dirección: Federico Wolff

1971, Comedia Nacional, Teatro Solís

PADRE

Autor: August Strindberg

Dirección: Omar Grasso

1971, Comedia Nacional, Sala Verdi

Premio Florencio – Mejor Vestuario

LOS FUSILES DE LA PATRIA VIEJA

Autor: Versión Libre de *Los Fusiles de la Madre Carrar* de Bertolt Brecht

Dirección: Omar Grasso

1971, Teatro Circular de Montevideo

VIAJE DE UN LARGO DÍA HACIA LA NOCHE

Autor: Eugene O'Neill
Director: Villanueva Cosse
1971, Teatro del Centro

EL MISÁNTROPO

Autor: Molière
Dirección: Mario Morgan
1973, Comedia Nacional, Teatro Solís / Sala Verdi

EL AVARO

Autor: Molière
Dirección: Ruben Yáñez
1973, Teatro El Galpón

LAS BRUJAS DE SALEM

Autor: Arthur Miller
Dirección: César Campodónico
1973, Teatro El Galpón

BARRANCA ABAJO

Autor: Florencio Sánchez
Dirección: Atahualpa del Cioppo
1973, Teatro El Galpón

LA REPÚBLICA DE LA CALLE

Autor: Washington Barale
Dirección: Amanecer Dotta
1973, Club de Teatro , Teatro Nuevo Stella

LA SEÑORITA JULIA

Autor: August Strindberg
Dirección: Laura Escalante
1973, Comedia Nacional, Teatro Solís

BOULEVARD SARANDÍ

Autor: Roberto de las Carreras
Dirección: Mario Morgan
1973, Gente de Teatro, Teatro Circular

LAS TRES HERMANAS

Autor: Antón Chéjov
Dirección: Omar Grasso
1974, Teatro Circular

UN CURIOSO ACCIDENTE

Autor: Carlo Goldoni
Dirección: Ruben Yáñez
1973, Teatro El Galpón

LA CASA DE ROSMER

Autor: Henrik Ibsen
Dirección: Eduardo Schinca
1974, Teatro de la Ciudadela

JULIO CÉSAR

Autor: William Shakespeare
Dirección: Atahualpa Del Cioppo, Sara Larocca y Bernardo Galli
1975, Teatro El Galpón

OTELO

Autor: William Shakespeare
Dirección: Jaime Yavitz
1976, Comedia Nacional, Teatro Solís

LOS NOVIOS DE LOCHES

Autor: Georges Feydeau
Dirección: Walter Mautone
1976, Comedia Nacional, Teatro Solís

BODAS DE SANGRE

Autor: Federico García Lorca
Dirección: Carlos Denis Molina
1976, Comedia Nacional, Teatro Solís

A PUERTA CERRADA

Autor: Jean-Paul Sartre
Dirección: Mario Morgan
1976, Gente de Teatro, Teatro del Notariado

LA MUJER SILENCIOSA

Autor: Ben Jonson
Dirección: Eduardo Schinca
1977, Comedia Nacional, Sala Verdi

MEDIDA POR MEDIDA

Autor: William Shakespeare
Dirección: Omar Grasso
1977, Teatro Circular

RASHOMON

Autor: Fay y Michael Kanin, sobre cuentos de R. Akutagawa
Dirección: Dumas Lerena
1977, Comedia Nacional, Teatro Solís

RETABLO DE VIDA Y MUERTE

Autor: Mercedes Rein y Mario Morgan
Dirección: Mario Morgan
1977, Teatro del Notariado

TODOS LOS TIEMPOS...

Autor: Mercedes Rein y Mario Morgan

Dirección: Mario Morgan

1977, Teatro del Notariado

UNA VEZ AL AÑO

Autor: Bernard Slade

Dirección: Mario Morgan

1977, Teatro del Centro

LA PARISIENNE

Autor: Henry Becque

Dirección: Eduardo Schinca

1977, Teatro del Centro

MEDIDA POR MEDIDA

Autor: William Shakespeare

Dirección: Omar Grasso

1977, Teatro Circular

MEDEA

Autor: Eurípides

Dirección: Norma Aleandro

1977, Teatro del Notariado

EL ZOO DE CRISTAL

Autor: Tennessee Williams

Dirección: Laura Escalante

1978, Comedia Nacional, Sala Verdi / Teatro Maccio (San José)

AQUELLA PAREJA

Autor: Alberto Paredes

Dirección: Jorge Denevi

1978, Teatro del Centro

EL MERCADER DE VENECIA

Autor: William Shakespeare

Dirección: Eduardo Schinca

1978, Comedia Nacional, Teatro Solís

SARAH BERNHARDT

Autor: John Murrell

Dirección: Mario Morgan

1978, Teatro del Notariado

HAMLET

Autor: William Shakespeare

Dirección: Jaime Yavitz

1979, Comedia Nacional, Teatro Solís

HEDDA GABLER

Autor: Henrik Ibsen

Dirección: Laura Escalante

1979, Comedia Nacional, Sala Verdi

EL BURLADOR DE SEVILLA Y CONVIDADO DE PIEDRA

Autor: Tirso de Molina

Dirección: Eduardo Schinca

1980, Comedia Nacional, Sala Verdi

LIVING-ROOM

Autor: Graham Greene

Dirección: Mario Morgan

1980, Comedia Nacional, Sala Verdi

EL BURGUEÉS GENTILHOMBRE

Autor: Molière

Dirección: Eduardo Schinca

1981, Comedia Nacional, Teatro Solís

LO QUE VIO EL MAYORDOMO

Autor: Joe Norton

Dirección: Pedro Corradi

1981, Teatro del Centro

UN TRANVÍA LLAMADO DESEO

Autor: Tennessee Williams

Dirección: Juver Salcedo

1981, Comedia Nacional, Sala Verdi

EL HOMBRE ELEFANTE

Autor: Bernard Pomerance

Dirección: Eduardo Schinca

1981, Teatro del Notariado

ARDÈLE O LA MARGARITA

Autor: Jean Anouilh

Dirección: Sergio Otermin

1982, Comedia Nacional, Teatro Solís

TRES HERMANAS

Autor: Antón Chéjov

Dirección: Eduardo Schinca

1983, Comedia Nacional, Teatro Solís

Premio Florencio – Mejor Vestuario

AMADEUS

Autor: Peter Shaffer

Dirección: Jaime Yavitz

1983, Comedia Nacional, Teatro Solís

PERCIAVALLE NO SE ENTREGA

Autor: Carlos Perciavalle
Dirección: Mario Morgan
1983, Teatro Nuevo Stella

EL REGRESO DE JULIE JONES

Autor: Gretchen Cryer y Nancy Ford
Directora: Elena Zuasti
1983, Teatro de la Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos

VIDAMOR Y MUERTE

Autores varios
Director: Dumas Lerena
1984, Teatro del Centro

PERCIAVALLE ATOMIZADO

Autor: Carlos Perciavalle
Dirección: Mario Morgan
1984, Teatro Nuevo Stella

EMILY

Autor: William Luce
Dirección: Fernando Masllorens / Federico González del Pino
1985, Teatro del Notariado

OH PAPÁ, POBRE PAPÁ, MAMÁ TE COLGÓ EN EL ROPERO Y YO ME SIENTO MUY TRISTE

Autor: Arthur Kopit
Dirección: Luis Cerminara
1986, Comedia Nacional, Sala Verdi

Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas

Conjunto: Parodistas Los Walkers
1986
Premio: Mejor Vestuario

EL CABALLERO DE OLMEDO

Autor: Lope de Vega
Dirección: José Estruch
1987, Comedia Nacional, gira europea

DOÑA ROSITA LA SOLTERA

Autor: Federico García Lorca
Dirección: Eduardo Schinca
1987, Comedia Nacional, Teatro Solís y gira a Brasil

SAVANNAH BAY

Autor: Marguerite Duras
Dirección: Luis Cerminara
1987, Comedia Nacional, Sala Verdi

LOS GIGANTES DE LA MONTAÑA

Autor: Luigi Pirandello

Dirección: Antonio Larreta

1987, Comedia Nacional, Teatro Solís

LA MARQUESA DE SADE

Autor: Yukio Mishima

Dirección: Eduardo Schinca

1989, Teatro de la Alianza Francesa de Montevideo

INVITACIÓN AL CASTILLO

Autor: Jean Anouilh

Dirección: Sergio Otermin

1990, Teatro del Centro

TODO TERMINÓ

Autor: Edward Albee

Dirección: Eduardo Schinca

1990, Comedia Nacional, Teatro Solís

EL JARDÍN DE LOS CEREZOS

Autor: Antón Chéjov

Dirección: Juvér Salcedo

1991, Comedia Nacional, Teatro Solís

GIGI

Autor: Gabrielle Sidonie Collette

Dirección: Sergio Otermin

1991, Teatro del Centro

NO HAGAS TEATRO, POR FAVOR

Autor: Noël Coward

Dirección: Dumas Lerena

1992, Teatro del Centro

NOCHES BLANCAS

Autor: Fiódor Dostoyevski

Director: Carlos Aguilera

1993, Teatro del Notariado

A PICO SECO

Autor: Georges Feydeau

Dirección: Eduardo Schinca

1994, Comedia Nacional, Teatro Solís

LOS PILARES DE LA SOCIEDAD

Autor: Henrik Ibsen

Dirección: Carlos Aguilera

1994, Comedia Nacional, Sala Verdi

EL VISITANTE

Autor: Éric-Emmanuel Schmitt

Dirección: Bernardo Galli

1994, Teatro La Gaviota

DON GIL DE LAS CALZAS VERDES

Autor: Tirso de Mollina

Dirección: Eduardo Schinca

1994, Casa de Comedias

MANO A MANO

Selección y armado de textos: Idea Vilariño y Mercedes Rein

Dirección: Jorge Curi

1996, Teatro Agadu

EL REY LEAR

Autor: William Shakespeare

Dirección: Eduardo Schinca

1996, Teatro del Anglo / Compañía Teatral Italia Fausta

RETABLO DE VIDA Y MUERTE

Autores varios

Dirección: Mario Morgan

1996, Comedia Nacional, Teatro Solís

LAS MARAVILLOSAS

Autor: Antonio Larreta

Dirección: Antonio Larreta

1998, Comedia Nacional, Sala Verdi

Colección particular, familia Zorrilla de San Martín





Gloria



COMISION DE AMIGOS
DEL MUSEO ZORRILLA

[cdF]



CIDDAE



Montevideo
Cultura



INAE
INSTITUTO NACIONAL DE ARTES ESCÉNICAS



Uruguay Cultural
Dirección Nacional de Cultura_MEC

mec

MINISTERIO DE EDUCACION Y CULTURA

