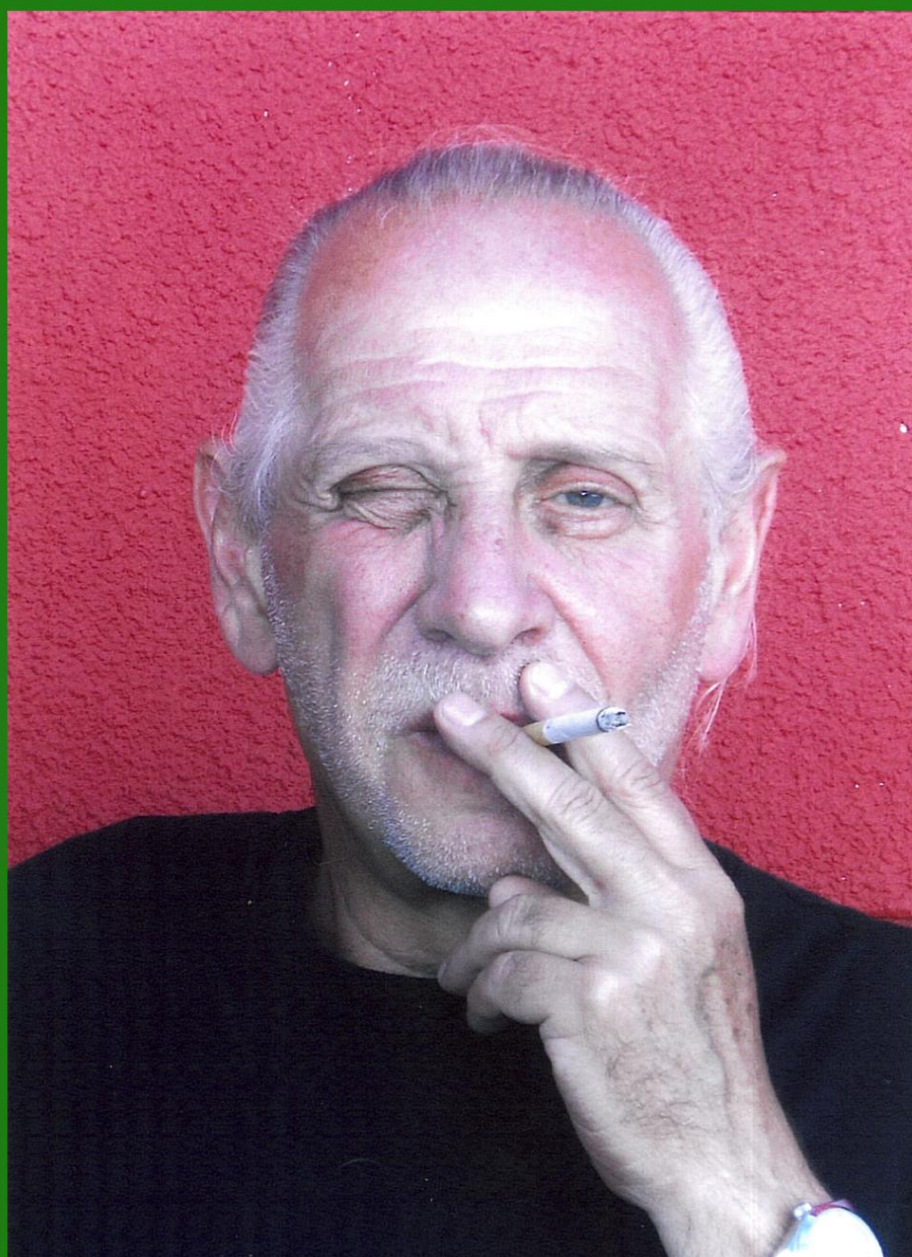


Stanislavsky

en la obra del director, maestro y actor

Miguel Guerberof

Carla Solari



Stanislavsky
en la obra del director, maestro y actor
Miguel Guerberof

© Carla Solari

Editorial Argus-*a*

Artes & Humanidades - Arts & Humanities

Director Gustavo Geirola

Diseño Mabel Cepeda
Foto de tapa Miguel Guerberof

Los Angeles- California - U.S.A
Buenos Aires – Argentina

argus-a.com.ar

Primera Edición: Septiembre 2012

ISBN 978-987-28621-2-1

Todos los derechos reservados. Bajo las sanciones establecidas en las leyes, queda rigurosamente prohibida sin autorización escrita de la Editorial Argus-a Artes & Humanidades y Carla Solari la reproducción y venta, ya sea total o parcial de Producción Teatral por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, así como la copia y distribución de ejemplares con fines comerciales.

Propósito

Argus-a Artes & Humanidades / Arts & Humanities es una publicación digital dirigida a investigadores, catedráticos, docentes, profesionales y estudiantes relacionados con las Artes y las Humanidades, que enfatiza cuestiones teóricas ligadas a la diversidad cultural y la marginalización socio-económica, con aproximaciones interdisciplinarias relacionadas con el feminismo, los estudios culturales y subalternos, la teoría queer, los estudios postcoloniales y la cultura popular y de masas. El objetivo de la Editorial Argus-a es difundir e-books académicos en castellano e inglés en forma gratuita a través de la red.

La Autora



Carla Solari

Nació en Buenos Aires en 1974. Actriz y Profesora de Teatro. Es *Licenciada en Actuación*, graduada en el Departamento de Artes Dramáticas del IUNA (Instituto Universitario Nacional del Arte), en Buenos Aires, Argentina. Es *Actriz Nacional*, graduada en la Escuela Nacional de Arte Dramático, en Buenos Aires, Argentina.

Se formó en actuación a nivel nacional con distintos maestros como Ricardo Bartís, Miguel Guerberof y Rubén Szuchmacher; a nivel internacional con Eduardo Vasco.

También se formó en Técnica Vocal, Danza Clásica, Barre a Terre, Eutonía, Ashtanga Yoga, Improvisación Coreográfica, Entrenamiento Corporal y Dramaturgia.

Como Actriz se desarrolló en el campo teatral y televisivo conjuntamente. Integró distintas compañías de teatro del circuito comercial y alternativo. Participó en distintos festivales internacionales de teatro y realizó giras por el interior del país.

Como Docente se desempeñó en la Universidad J. F. Kennedy en la carrera de “Ciencias y Artes del Teatro”, en distintas Instituciones de nivel medio así como también en diferentes Centros Culturales y teatros de Buenos Aires. En la actualidad dicta sus propios Talleres de Teatro en forma independiente.

Stanislavsky
en la obra del director, maestro y actor
Miguel Guerberof

Carla Solari

*El presente trabajo surgió como Tesina de Graduación
de la Licenciatura en Actuación para el IUNA
(Instituto Universitario Nacional del Arte),
con Rubén Szuchmacher como Director de Tesis*

Buenos Aires - Argentina

2012

Indice

Introducción.....	1
Breve reseña biográfica.....	7
Capítulo 1	
Stanislavsky - Tolmacheva	
1.1.La formación de Galina Tolmacheva en Rusia.....	10
1.2. Tolmacheva en Argentina.....	14
Capítulo 2	
Tolmacheva - Guerberof	
2.1. Miguel Guerberof en Mendoza.....	17
2.2. Miguel Guerberof en Buenos Aires.....	20
2.3. Miguel Guerberof, maestro: ¿una pedagogía stanislavskiana?.....	24
2.4. Miguel Guerberof, director: ¿una dirección stanislavskiana?.....	39
Capítulo 3	
Mi Experiencia Con Miguel Guerberof	
3.1. Carla Solari, alumna de Miguel Guerberof.....	55
Conclusiones.....	60
Miguel Guerberof: cronología de obras.....	71
Fichas de obras.....	76

Entrevista a Jorge Goldenberg.....	86
Entrevista a Graciela Hernández.....	95
Entrevista a Jorge Guerberof.....	113
Entrevista a Facundo Ramírez.....	121
Entrevista a María Ibarreta.....	145
Entrevista a Horacio Acosta.....	150
Anotaciones de Jacobo Domeneque.....	169
Fotografías.....	176
Bibliografía.....	180

Introducción

La aparición de Konstantin Stanislavsky, pionero en la elaboración de un sistema pedagógico científico de la creación escénica, marcó un antes y un después en el teatro occidental porque fue la primera vez que se codificó el trabajo del actor. Desde comienzos del siglo XX hasta la actualidad, generaciones de actores, directores, maestros y escuelas de actuación han sido marcados por su sistema de trabajo.

Antes de hablar del caso puntual de Argentina, deberíamos hacer un poco de historia acerca de la llegada de este sistema o método al continente americano. Estados Unidos fue el único lugar de América al que Stanislavsky viajó en persona con su elenco. Entre 1923 y 1924, la Compañía del Teatro de Arte de Moscú arribó a Nueva York y dio funciones de distintas obras de su repertorio. En algunas, como en *El zar Fiodor Ivanovich*, actuó el mismo Stanislavsky. Dos actores de este elenco, Richard Boleslavsky y María Ouspenskaya, se quedaron en Estados Unidos y fundaron el Laboratory Theatre, escuela a la que asistió como alumno Lee Strasberg quien en 1949 comenzó a trabajar en el Actor's Studio y en 1952 pasó a dirigirlo. En 1969, Strasberg fundó el Lee Strasberg Theatre Institute. En el Actor's Studio, fundado en 1947, se enseñaba actuación con el método de Stanislavsky.

Ahora bien, el maestro ruso nunca viajó a nuestro país con sus obras y ninguno de sus actores instaló aquí una escuela de actuación. Entonces, ¿de qué hablamos al mencionar a los seguidores de Stanislavsky en la Argentina o su influencia en el hacer de nuestros artistas? Tal vez, saber de quiénes hablamos nos permita arribar a una respuesta. Para empezar, no podemos evitar nombrar a Hedy Crilla y Galina Tolmacheva, dos mujeres siempre asociadas a la enseñanza de Stanislavsky en nuestro país.

Casi en la misma época en que la Compañía del Teatro de Arte de Moscú viajaba a los Estados Unidos, Galina Tolmacheva, nacida en Ucrania igual que Strasberg, llegaba a la Argentina con una trayectoria como actriz en Europa que incluía un breve período de aprendizaje junto a Stanislavsky. Galina residió en Mendoza a partir de 1948, donde fue contratada por la Universidad Nacional de Cuyo (UNC), fundada en 1939, como directora y profesora de la Escuela Superior de Arte Escénico, creada en 1949; con los egresados dirigió el Teatro Universitario de Cuyo, fundado en 1950. Resulta interesante la asociación que se produjo en nuestro país entre la figura de Tolmacheva y la de Stanislavsky, el modo en que ella fue tomada como una seguidora y transmisora del maestro ruso: si uno lee sus libros, descubre que se sentía en franca oposición al sistema stanislavskiano de trabajo y que a lo único que adhirió fue a su planteo ético.

Mientras en la década de 1940 se fundaban el Actor's Studio en Estados Unidos y la Escuela Superior de Arte Dramático de la UNC en la provincia de

Mendoza, llegaba al país Hedy Crilla, una austríaca de casi igual edad que Strasberg y Tolmacheva. Aunque traía una amplia trayectoria como actriz en Alemania, Francia y Austria, nunca había estado en contacto con Stanislavsky. Sin embargo, es otro de los referentes del método en nuestro país. Esta mujer, que formó a gran parte de los maestros de teatro de hoy –todos ellos, en la actualidad, referentes del método, como Agustín Alezzo, Augusto Fernández, Carlos Gandolfo, Lito Cruz y Julio Ordano, entre otros–, conoció a Stanislavsky a través de sus libros, y eso ocurrió recién una vez instalada en Buenos Aires.

La trayectoria de Miguel Guerberof (Mendoza, 1941 - Buenos Aires, 2007) en el campo teatral es innegable, ya sea como director, actor o maestro pero, ¿bajo qué metodología de trabajo construyó su hacer? Muchas veces, quienes lo conocimos, le escuchamos hablar de quien, según él, había sido su maestra: Galina Tolmacheva; así, inicié mi investigación con esta certeza y dispuesta a rastrear la influencia de Stanislavsky en quien fuera mi maestro, Miguel Guerberof. Pero, a poco de iniciada la investigación, descubrí la falsedad de esta premisa: Guerberof nunca había sido alumno directo de Tolmacheva, lo cual cambió el rumbo de mi búsqueda. Ya no sería posible investigar qué aspectos de Stanislavsky tomaba Guerberof sino ¿bajo qué metodología de trabajo construyó su hacer?

Miguel dejó Mendoza y se trasladó a Buenos Aires habiendo dado los primeros pasos artísticos en su provincia natal algunos años después de que

Galina Tolmacheva abandonara la dirección de la Escuela Superior de Arte Escénico de la Universidad Nacional de Cuyo. Si bien a poco de iniciada la investigación descubrí que Miguel Guerberof no fue alumno directo de la maestra rusa, él manifestaba haberse formado bajo su influencia, hablaba de la etapa de aprendizaje en su carrera junto a Galina Tolmacheva en su provincia natal. Entonces, ¿a qué se debía esto?

Por un lado, es casi imposible pensar que Miguel, gran lector y que constituyó buena parte de su hacer a partir de sus lecturas, no hubiera leído los libros de Galina; por otro lado, no podemos negar que Guerberof fue fruto del campo artístico instaurado por Tolmacheva, teniendo en cuenta que trabajó con muchos actores formados por ella. Por otra parte, según Navarrete (2008), “Miguel trabajó con Fernando Lorenzo, quien sí fue alumno de Galina en la Escuela, y luego de recibido se alejó bastante de ella (eran dos temperamentos muy fuertes) aunque la siguió admirando siempre. De alguna manera, sus actores dirigidos siempre fueron como “nietos” de Galina. Es posible que Miguel supiera de Galina como si la hubiera conocido; tal vez la vio de lejos alguna vez en esta ciudad, que no es muy grande, pero nada más”.

A partir de lo dicho: ¿podríamos suponer que parte de la metodología de trabajo utilizada por Miguel Guerberof provenía de Galina Tolmacheva? Si así fuera, ¿qué metodología transmitía Galina Tolmacheva? En el sentido estricto de la palabra, Tolmacheva no fue discípula de Stanislavsky, ya que tenía diferencias

en muchos sentidos con él. Entonces, ¿qué aspectos de Stanislavsky transmitía Galina Tolmacheva? ¿Cuáles adoptó Miguel Guerberof?

Aunque Miguel Guerberof no hablaba del maestro ruso en sus clases ni utilizaba sus ejercicios y mucho menos se declaraba adepto a su método –sino todo lo contrario–, ciertas elecciones o sugerencias que hacía en el trabajo con los actores denotaban un conocimiento y uso de conceptos que tienen su origen en el sistema stanislavskiano. ¿De dónde provenía ese saber?, ¿en qué eslabón del recorrido artístico de Miguel Guerberof estaba Stanislavsky? A través del método comparativo, buscaré los puntos de encuentro, si es que los hay, entre Stanislavsky y Guerberof.

Trataré, entonces, de trazar el camino que va de Konstantin Stanislavsky a Galina Tolmacheva, de ésta a Miguel Guerberof, y finalmente de Miguel Guerberof a nosotros. Para esto debo aclarar que Miguel Guerberof no dejó ningún currículum vitae de sí mismo ni documentación ordenada de sus trabajos, así que tuve que reconstruirla a partir, en primer lugar, de una investigación en diarios, revistas y recortes; en segundo lugar, con entrevistas; luego, con la información que me facilitó el investigador mendocino José Navarrete y, por último, con toda la bibliografía consultada.

Quisiera aclarar también que Zulema Goldenberg, quien fue la compañera de Miguel por casi veinte años, no quiso concederme entrevistas, de modo tal que

me he manejado con aquellos que gustosamente han accedido a dar sus testimonios y a quienes agradezco su colaboración....

Breve reseña biográfica de Miguel Guerberof

Miguel Guerberof, actor, director y maestro de teatro, fue sin duda un hombre que marcó la escena teatral Argentina, no solo con las obras que dirigió e interpretó, sino a través de la gran cantidad de actores que formó y hoy son parte de la escena nacional.

Reconocido en reiteradas oportunidades por su labor, recibió el Premio Teatro del Mundo Homenaje, otorgado en 2007 por la Universidad de Buenos Aires, Centro Cultural Ricardo Rojas; la mención especial del Premio Podestá 2005 a la Trayectoria Honorable, otorgado por la Asociación Argentina de Actores y el Premio Florencio Sánchez a la labor Teatral, otorgado por la Casa del Teatro en 2001. En sus inicios en Mendoza, en el año 1970, ganó el segundo premio en actuación con la obra *Una noche con el Sr. Magnus e Hijos*, de Ricardo Monti.

Renombrado maestro de actuación, dictó clases durante más de treinta años y formó actores como Horacio Acosta, Gerardo Baamonde, Carla Peterson, Facundo Ramírez, Diego Cosín, Carlos Lipsic, Mariano Mazzei, Luis Ziembrowski, Alejandra Flechner y Raquel Sokolowicz, entre tantos otros. Además, fue un estudioso incansable de William Shakespeare, y creó en 1999 la Shakespeare Company de Buenos Aires, con la que realizó inolvidables versiones de *Cuento de invierno* (1999), *Todo está bien si termina bien* (2001), *Para todos*

los gustos (2002), *Ceremonia enamorada* (2008), con fragmentos de textos del autor inglés) y *Timón* (2003), basada en *Timón de Atenas*.

Según Guerberof, “los poetas iluminan siempre la zona que a uno le pertenece de la historia. En *Cuento de invierno* y en *Ceremonia enamorada*, la profundidad está en el misterio que es la mujer, algo que he intentado resolver infructuosamente. Es ver a la mujer, amarla profundamente y no entenderla jamás. Todas estas mujeres que aparecen son inventos de Shakespeare sobre la mujer que surgen de su experiencia personal. El mundo femenino, misterioso y ambiguo, sigue fascinándome y sigo sin entenderlo. ¡Sobre qué voy a hacer teatro si no es sobre mis obsesiones! Un artista que no tiene obsesiones, no existe. Repensarse a través de los misterios, de las ambigüedades que Shakespeare propone es una forma de hacer un teatro vivo y estar vivo uno, eso es lo único que me interesa” (Carlos Pacheco).

Profundo conocedor de Samuel Beckett, Guerberof llevó a escena quince montajes de sus textos, entre teatrales y narrativos. En el año 2005 inauguró el Beckett Teatro, ubicado en el barrio del Abasto en Guardia Vieja 3556 (Buenos Aires, Capital Federal). Sobre este autor irlandés, decía: “Cuando uno piensa en el teatro de Beckett, piensa en los actores que él admiraba, gente que tenía sus raíces en el music hall y en las pantomimas del cine mudo, actores con mucha economía de medios expresivos. Al interpretar la poesía de las obras de Beckett, esos actores se transforman en payasos filosóficos” (*Clarín*, 13 de mayo de

2007). En 2006, año del centenario del nacimiento del Samuel Beckett (1906-1989), Guerberof creó junto a Patricio Orozco el Festival Beckett en Buenos Aires. A este proyecto se sumaron luego Juan Cosín, Ana Deutsch y Carina Livings. Guerberof también trabajó con autores argentinos como José Gonzalez Castillo (1885-1937), Copi (1939-1987), Roberto Arlt (1900-1942) y Ricardo Monti (1944).

Su carrera como actor, tanto en Buenos Aires como en Mendoza, fue vasta. Participó en el ciclo de Teatro Abierto en 1981 donde se destacó en el rol de Flemón en la obra *Trabajo pesado* de Máximo Soto e integró el elenco de *Cortina de Abalorios* con Cipe Lincovsky y Patricio Contreras.

Miguel trabajó incansablemente hasta el último día y le quedaron proyectos pendientes al momento de su muerte: dos nuevas obras, una basada en el libro de *Job*, del Antiguo Testamento, y otra sobre los cuentos de Geoffrey Chaucer. El legado que dejó es vasto y valioso, tanto que impulsó mi deseo de indagar en su hacer.

Capítulo 1

Stanislavsky - Tolmacheva

1.1. La formación de Galina Tolmacheva en Rusia

Galina Tolmacheva, actriz, directora, docente y escritora, nació en Ucrania en 1895 y falleció el 17 de febrero de 1987 en Chacras de Coria, Mendoza (ver foto 2). Su verdadero nombre era Galina Rudenko de Von Shoultz, pero adoptó el de Galina Tolmacheva para su desempeño como actriz. Realizó sus estudios en el Liceo Nacional de San Petersburgo y en la Facultad de Filosofía y Letras de Moscú, a la vez que siguió por un tiempo las clases del Teatro de Arte de Konstantin Stanislavsky. Ingresó a la Academia Dramática de Fédor Komisarjévsky, de la que fue discípula y luego primera actriz de su elenco. Después de haber estudiado con Stanislavsky, transitada la experiencia de primera actriz con el director Komisarjévsky, huyó de Moscú con el Ejército Blanco vencido por la Revolución y, en Belgrado, encabezó y dirigió un elenco de rusos emigrados.

Los padres de Galina, pertenecientes a un medio intelectual y amantes del arte, tenían en su casa de vacaciones en Rusia un pequeño teatro con capacidad para 150 personas donde Tolmacheva dio sus primeros pasos como actriz. Además, al igual que Komisarjévsky, disfrutó en su hogar de la compañía de destacados artistas (Seibel, 661; Cortese; Navarrete).

A pesar de haber tomado clases con Stanislavsky,

Tolmacheva se apartó de él bruscamente cuando, en un ejercicio, éste le indicó algo que para ella fue atroz.

–Yo debía sufrir en escena una situación penosa y tenía dificultades. Él me indicó que recordara la muerte de mi madre. Lógicamente, lloré a gritos, pero no por el personaje o por lo que a éste le pasaba, sino por una experiencia personal distante del papel. Ese es el engaño. El gran engaño de Stanislavsky. Una situación propia puede brindar material para salir del paso, pero no permite levantar vuelo (Cortese, 79).

Según Cortese, Galina aprendió mucho de teatro con Fédor Komisarjévsky, su marido, director y maestro:

Con Fédor Komisarjévsky todo era distinto. Trabajé con él y fui nombrada profesora en su escuela. Y en 1914 ingresé al teatro In Memoriam de Vera Komisarjévskaja,

creado en homenaje a la gran actriz que fue hermana de Komisarjévsky. En esa época representábamos obras de Molière, Oserov, Ostróvsky, Andreiev, Hoffmannsthal, Dickens y Sófocles, entre otros. Para ese momento, Komisarjévsky ya era mi marido (80).

Es, entonces, importante destacar algunos aspectos de la trayectoria de este hombre. Fédor Komisarjévsky nació en 1882 en Venecia, Italia. Cursó la escuela militar en San Petersburgo y recibió el diploma de arquitecto en la misma capital graduándose, además, al igual que Tolmacheva, en la Facultad de Filosofía de la Universidad. En 1914 fundó en Moscú su propio teatro experimental “In Memoriam de Vera Komisarjévskaja” donde, ya dijimos, trabajó Galina como actriz.

Tolmacheva valora y destaca, en el capítulo que dedica a Komisarjévsky de su libro *Creadores del Teatro Moderno*, diferentes aspectos de la concepción teatral que él tenía; por ejemplo, que el teatro no puede reportar ningún beneficio económico a sus miembros, no debe tener el lucro como finalidad, debe despojarse de todo lo efectista, rechazar la retórica y trabajar sobre la sinceridad y la intimidad. La forma y el contenido de la obra deben ser inseparables, el teatro ideal es aquel en el que todas las artes se reúnen armoniosamente en una sola manifestación artística y el estilo del director debe ser el estilo del autor de la

obra, de la época que representaba. Es importante tener en cuenta estos aspectos para comprender aquellos que ella misma rescata para su teatro.

Fédor Komisarjévsky también tenía diferencias con el modo de trabajar de Konstantin Stanislavsky; para él, éste desvalorizó el arte escénico al forzar a los actores a sentir y reproducir en escena conforme lo hacían en sus propias vidas. Komisarjévsky se consideraba a sí mismo un realista y opinaba que el naturalismo de Stanislavsky lo llevaba hacia el grotesco, hacia la caricatura de la vida; le interesaba reproducir en el escenario la vida real y común de las personas; con lo cual todas las obras ideológicas, poéticas o simbólicas fracasaban en su teatro. Según Tolmacheva, Fédor Komisarjévsky decía: “Yo no creo que la capacidad creadora del actor esté restringida por los estrechos límites de sus experiencias cotidianas. El juego escénico es un arte, una creación, y como tal, nunca repite las experiencias personales del actor. Las verdaderas imágenes creadoras nada tienen que ver directamente con las experiencias de su vida personal” (1951, 301).

Si tomamos en cuenta la incomodidad que experimentó Galina en el trabajo con Stanislavsky y la postura de Komisarjévsky ante el maestro ruso, entenderemos por qué Galina terminó eligiendo el camino artístico trazado por su marido. Si bien la Revolución separó a Galina y Komisarjévsky, desarrollando él su labor en Inglaterra y ella en Argentina, siguieron carteándose hasta el día de la muerte de Galina.

1.2. Tolmacheva en Argentina

Galina Tolmacheva llegó a la Argentina en 1925 pero se naturalizó recién en 1927. A poco de llegar, se dedicó al periodismo y editó el periódico *El ruso en la Argentina* como jefa del partido monárquico revolucionario. Según Navarrete, “Dictó y editó conferencias de arte ejerciendo, al mismo tiempo, la corresponsalía de publicaciones europeas y americanas”. Diez años después de su llegada, en 1937, viajó a París donde siguió su labor de conferencista y periodista. De regreso en Buenos Aires, en 1947, publicó *Creadores del teatro moderno*, fundó y dirigió el Teatro de Actores y la Escuela Dramática de la F.U.P.E.T. (Fundación Universitaria para Estudios Teatrales) por la que pasaron, entre otros, Enrique Fava, Marcelo Lavalle y Mercedes Sombra.

En 1948 se radicó en Mendoza donde fue contratada por la Universidad Nacional de Cuyo (fundada en 1939) como directora y profesora de la Escuela Superior de Arte Escénico creada en 1949; primera institución oficial de enseñanza de teatro y una de las primeras universitarias en todo el país, por donde pasaron muchos actores de renombre como Fernando Lorenzo, Juan Rossi, Tino Pascali, Nina Cortese, Aldo Braga, Luis Politi, Benito Talfiti, Luisa Gámez, Eva Cabral, Rosaura Díaz y Walter Beltrán, entre muchos otros.

Allí, Galina Tolmacheva desplegó la mayor parte de su trabajo, transmitiendo a los alumnos su saber y su punto de vista, “concibiendo el estudio teatral como

el arte de la autenticidad, la verdad escénica y la vocación de servir al teatro, y no de servirse de él por vanidad o vanagloria personal” (Navarrete). La educación en la Escuela se basó en la ética de Stanislavsky como guía para la conducta profesional y el Teatro de Arte como objetivo artístico. Según Tolmacheva, “la misión de la Escuela es entregar al joven artista todo el conocimiento posible de su arte para que enriquezca su saber y pueda desarrollar libremente su propio sistema usando esa sabiduría acumulada. Ayudar al artista a encontrarse y no meterlo en un molde: he ahí la gran misión, casi siempre desnaturalizada, de la escuela” (1946, 306).

Tres años después de la apertura de la escuela, con los primeros egresados, fundó el Teatro de Cuyo, primer teatro universitario del país con el que realizó giras por La Rioja, San Luis, San Juan, Córdoba y Mar del Plata. Con este teatro llevó a escena a autores como Chéjov, Coronado, Cervantes, Molière, Lope de Rueda, Bernard Shaw y Pacheco de Segarra.

En 1953, la Universidad le editó el libro *Ética y creación del actor. Ensayo sobre la ética de Konstantin Stanislavsky* y luego su libro de parábolas *La rebelión de las botellas*. Hasta junio de 1955 estuvo a cargo del elenco y de la escuela; ese año renunció después de un atentado, razón por la cual se trasladó a Mar del Plata donde dirigió la Escuela Dramática de la cooperativa ABC. A su regreso, se dedicó a la traducción, entre otros, del teatro completo de Antón Chéjov, Alejandro Pushkin y los cuentos selectos de León Tolstoi. Además, dio

clases de perfeccionamiento a algunos de sus alumnos hasta 1980, año en que la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Cuyo le hizo un homenaje y en 1981 fue nombrada por el Rectorado Profesora Honoraria de esa casa de altos estudios.

Podríamos decir, en función de lo analizado, que Tolmacheva se apoyó en Stanislavsky en cuanto al manejo ético, uno de los pocos aspectos en que acordaba con el maestro ruso; pero para desarrollar su idea de Teatro de Arte se basó en Feodor Komisarjévsky y su Teatro de Síntesis.....

Capítulo 2

Tolmacheva – Guerberof

2.1. Miguel Guerberof en Mendoza

Miguel Guerberof, actor, director y maestro de teatro nació el 21 de febrero de 1940 en Mendoza, Argentina y falleció el 12 de mayo de 2007 en la Ciudad de Buenos Aires. Si bien su nacimiento se produjo en Mendoza, fue inscripto en el registro civil de la provincia de San Juan. Hijo de Amalia Emilia Quaglia, ama de casa (ver foto 3), y Miguel Guerberof, comerciante, dueño de una sastrería (ver foto 4). Miguel fue el mayor de cinco hermanos: Hilda, Susana, Jorge y Marcelo (ver foto 5). Realizó sus estudios primarios y secundarios en el colegio San José de los Maristas en Mendoza al igual que sus dos hermanos varones. Luego viajó a la provincia de San Juan para estudiar abogacía. A su regreso, tras abandonar la carrera, en el año 1963 y con 23 años se sumó al elenco de Teatro Escenario, formado por Clara Giol Bressan en 1960, con fines experimentales y vanguardistas. Clara Giol Bressan, guionista de radionovela, se convirtió en gran amiga de Miguel y al morir le dejó su biblioteca. *Viaje al paraíso* de Sacha Guitry, con dirección de Clara Giol Bressan, fue la primera obra en la que Miguel trabajó como actor. Augusto Kretschmar y Juan Rossi, que habían estudiado con

Roger Planchon en París, eran parte del elenco. La obra se estrenó en una casa de antigüedades de Mendoza. Galina Tolmacheva, quien asistió a una de las funciones, comentó: “No he perdido mi tiempo, todavía hay cosas interesantes para ver”. También con este grupo, Miguel Guerberof estrenó *Vigilancia especial* de Jean Genet.

En este elenco, integrado en su mayoría por hombres, conoció a Mercedes Arenas, única actriz del grupo, un año mayor que él, que acababa de regresar de Buenos Aires donde había estudiado actuación (en la Alianza Francesa), danzas clásicas y canto. Mercedes se convirtió en la esposa de Miguel, con quien tuvo dos hijas: Ana y Mercedes. La relación duró cinco años.

Trabajando con Clara Giol Bressan, Guerberof conoció a Milagros de la Vega y le hizo la asistencia de dirección en una obra entre 1962 y 1963. En el año 1963, la familia Guerberof se mudó de vivienda; Miguel se peleó con el padre, entonces la madre le pagó un cuarto en una pensión frente a la nueva casa durante un año. Luego que Miguel abandonara la carrera de abogacía y decidiera dedicarse al teatro, la relación con su padre se tornó conflictiva. Miguel consiguió su primer trabajo en Mendoza con un psicólogo, quien lo había contratado para que le clasificara la biblioteca; así que, según Jorge Guerberof (2008), “Miguel aprovechaba para pasar largas horas leyendo”. En 1965 murió el padre de Miguel.

En 1966, con otro elenco, actuó en *Lady Godiva* de Jean Canolle, dirigida por Cristóbal Arnold y protagonizada por Marta Esquivel. La obra se estrenó en el

anfiteatro Pulgarcito y Miguel hacía el personaje del Monseñor. Esta obra fue un éxito. Ese año, también trabajó como actor en *Nuestro fin de semana* de Roberto Cossa con dirección Clara Giol Bressan.

En 1967 la familia Guerberof se trasladó a Buenos Aires pues la madre tenía hermanas viviendo en esa ciudad. Miguel se quedó en Mendoza unos años más.

Entre 1968 y 1969 participó también en S.E.A. (Sala Experimental de Arte) codirigida por Fernando Lorenzo y Juan Rossi, quienes lo sumaron al proyecto. La iniciativa no tuvo demasiado éxito pero aún así estrenaron varias obras hasta que incendiaron el teatro durante la dictadura de Onganía.

En 1968, Miguel se separó de Mercedes, ésta se quedó un tiempo en Mendoza y en 1970 se fue a vivir a Mar del Plata, así que él veía a sus hijas sólo en los veranos. Finalmente, Mercedes viajó a Granada, España donde se radicó con las dos hijas. Miguel vivió un tiempo en el motel Rincón y luego en las instalaciones del S.E.A, hasta su incendio.

Fernando Rossi lo condujo en *Jorge* de John Anthony West y en *Encadenados por el film* de Vladimir Maiakovsky. Más tarde, Rossi y Lorenzo lo dirigieron en *La lección* de Eugene Ionesco y *Arlequín, servidor de dos patronos* de Carlo Goldoni. Formó parte del Elenco Municipal de Teatro que conducía Cristóbal Arnold y en 1970 participó en el Segundo Certamen Municipal de Teatro con *Una noche con el Sr. Magnus e hijos* de Ricardo Monti. Con esta obra obtuvo el segundo premio a la mejor actuación.

En 1968, el periodista Timerman, subvencionado por Kolton, un empresario de la construcción, llegó a Mendoza para instalar un nuevo diario que se llamó *El Diario* y fue el antecedente de *La Opinión*. Fernando Lorenzo y amigos lo llevaron a Miguel a trabajar allí.

Los directores del periódico fueron Horacio Verbitsky y Horacio García Rey. Miguel se ocupó de notas departamentales y del horóscopo. Finalmente el diario cerró y con el dinero de la indemnización, que cobró en varias cuotas y le permitió sostenerse después de separado, viajó por primera vez a Buenos Aires.

2.2. Miguel Guerberof en Buenos Aires

La primera vez que Guerberof viajó a Buenos Aires, en 1970, estuvo cinco o seis meses y regresó a Mendoza para hacer la obra *Una noche con el Sr. Magnus e hijos* de Ricardo Monti (ver foto 6). El segundo viaje fue en 1971 y entonces se quedó definitivamente. Recién llegado, se instaló en Bernal con su familia y allí comenzó a dirigir un grupo de teatro independiente hasta 1972. Ese mismo año, trabajó como actor en la obra *¿Hasta cuándo?* con dirección de Enrique Argenti en el teatro Theatrón. Luego participó como actor en la obra infantil *Mefis anda suelto* (ver foto 7), dirigida por Rubén Szuchmacher, proyecto que comenzó con Carlos Gianni, Rubén y Perla Szuchmacher, quienes venían de una mala

experiencia con Hugo Midón en *La vuelta manzana*; entonces, Cristina Moix, Rubén y Perla Szuchmacher escribieron esta obra, que fue una creación colectiva. Beatriz Herrera introdujo a Miguel en el elenco. Al poco tiempo, el grupo desplazó a Rubén, quien asumió la asistencia de dirección. Guerberof asumió la dirección además de continuar como actor. Según Szuchmacher (2009) “fue mi primer intento de dirección de un espectáculo, yo tenía 22 años y fracasé, no lo pude dirigir, pero continué en el proyecto”. En el elenco inicial estaba Pachi Armas, quien no solamente cuestionó a Rubén como director sino que se bajó del proyecto. Entonces, Miguel propuso a Augusto Kretschmar. Finalmente, el elenco quedó conformado por: Miguel Guerberof, Perla Szuchmacher, Cristina Moix, Augusto Kretschmar, Juan Carlos Ricci y Beatriz Herrera (ver foto 8). Hubo unos ensayos en el Margarita Xirgu donde Miguel conoció a Zulema Goldenberg, cuatro años menor que él, quien se convirtió en su segunda pareja. En ese momento, ella era parte de la cooperativa del teatro; Perla Szuchmacher, parte del elenco del infantil, estaba casada con Jorge Maronna, integrante de Les Luthiers, y Zulema Goldenberg era la tesorera de dicho grupo. Hasta ese momento, Les Luthiers había funcionado como espectáculo de café concert y en 1972 pasó por primera vez a una sala en el Margarita Xirgu.

Mefis anda suelto se estrenó el 29 de abril de 1973 en el Payró y se siguieron haciendo funciones durante 1974. A partir de esta obra, Miguel entró en el circuito del Payró y ese mismo año actuó en *No le compres un arma a Federico*

de Horacio Otheguy con dirección del mismo Otheguy. Por esa época, Miguel y Zulema Goldenberg decidieron convivir en la casa que Zulema había recibido como regalo de sus padres, vivienda que compartieron con los dos hijos de ella, fruto de una relación anterior. Si bien Guerberof solo contrajo matrimonio civil con su primera mujer, Mercedes Arenas, la relación con Zulema Goldenberg duró 25 años.

En 1973, la cooperativa del teatro Margarita Xirgu alquiló el teatro Lasalle y se trasladó allí junto con Les Luthiers. Miguel Guerberof, Rubén Szuchmacher y Jorge Guerberof hacían de todo, fueron también acomodadores del pullman, que era café concert.

Luego, Miguel se desempeñó como docente en ese espacio. Durante muchos años, hasta 1987, Guerberof dictó clases de teatro en el sótano del Teatro Lasalle. La presencia de Zulema fue fundamental en este período ya que ella, al ser parte de la cooperativa del teatro, de alguna manera le abrió las puertas para que él pudiera realizar su tarea docente en esa sala.

En 1975 Miguel Guerberof actuó en *Los Días de la Comuna* de Bertolt Brecht con dirección de Jaime Kogan y en 1976 en *Fifty-fifty* de Jorge Goldenberg, obra escrita a partir de improvisaciones de los actores. *Fifty-fifty* se estrenó con dirección del mismo Jorge Goldenberg en el teatro Eckos y luego se hizo un reestreno con dirección de Lorenzo Quinteros. La acomodadora en este

espectáculo fue nada menos que la joven actriz Susú Pecoraro, quien recién se iniciaba.

En 1978, una de las hijas de Miguel llegó a Buenos Aires a vivir un tiempo con él para hacer el ingreso en el Colón pero en 1979 se fue a vivir definitivamente con su madre a España. Ese mismo año Miguel trabajó como actor en *Final de partida* de Samuel Becket con dirección de Juan Cosín. Y en 1980, en Los Teatros de San Telmo, en *Marathon* de Ricardo Monti con dirección de Jaime Kogan.

De su larga trayectoria como actor en Buenos Aires hay que destacar *La isla desierta*, de Roberto Arlt, dirigida por Juan Cosín en noviembre de 1977 en el ciclo de Teatro del mediodía en el Payró; *El Paria*, de August Strindberg, en 1978 en el segundo año del ciclo de Teatro del mediodía; *Cortina de abalorios*, de Ricardo Monti, con dirección de Juan Cosín en el Primer Teatro Abierto, en cuyo elenco también se encontraban Cipe Lincovsky y Patricio Contreras; *Un hombre qué*, de José Carlos Edelman, con dirección de Ademar Bianchi, en 1983; *Calderón*, de Pier Paolo Pasolini, en 1992 en el teatro Payró con versión escénica de Javier Daulte y dirección de Felisa Yeni; *La oscuridad de la razón*, de Ricardo Monti, también en el Payró, con dirección de Jaime Kogan en 1993; *Esperando a Godot* de Samuel Beckett con dirección de Leonor Manso en 1996, *No importa: una pequeña trilogía sobre la muerte* de Elfriede Jelinek con dirección de Luis Cano como parte del ciclo 4x4 organizado por el Instituto Goethe en noviembre

de 2004; y *Solo* de Samuel Beckett con dirección del mismo Miguel Guerberof estrenada el 15 de julio de 2005 con motivo de la inauguración Beckett Teatro (ver foto 9).

En mayo de 1998, Guerberof se separó de Zulema Goldenberg y en julio del 1999 comenzó una relación con Graciela Hernández, su tercera y última compañera, quien también acababa de terminar con un matrimonio de muchos años. Habían sido presentados veintidós años antes en el teatro Payró, cuando Graciela tenía 27 años y Miguel 37, por Benjamín, quien era el gran amor de ella en ese momento y amigo mendocino de él. Según Graciela Hernández (2008), Miguel “me pareció absolutamente atractivo, me impactó desde el primer momento”. Después se mantuvieron en contacto a lo largo de los años a través de Martín Bauer, amigo de ella y alumno de él, y una vez separados ambos, iniciaron una relación de pareja.

En 2000, Miguel viajó a Alemania con *Cuento de Invierno* de W. Shakespeare y visitó a sus hijas en España; hubo una suerte de reencuentro y a partir de ese momento comenzaron a verse más seguido. En 2002 Miguel se mudó al departamento que Graciela compartía con su hija, Sol Navedo, y allí vivió hasta su muerte.

2.3. Miguel Guerberof, maestro: ¿una pedagogía stanislavskiana? (*)

.

Facundo Ramírez, alumno de Guerberof por más de 20 años, recuerda que el primer libro que le regaló Miguel con motivo de un cumpleaños cuando él todavía era un adolescente, y que aún conserva autografiado, fue *La construcción del personaje* de Konstantin Stanislavsky. Al dárselo, le dijo: “es una mirada, tomálo como un punto de partida, no podés ser actor y no leerlo; después, hacé lo que quieras” (Ramírez 2008). Según Ramírez, “Miguel no descartaba nunca nada, por eso era un artista y un artista nunca resta, siempre suma”.

Miguel Guerberof se desempeñó como maestro de actores por más de treinta años, hasta su fallecimiento. Apenas llegado a Buenos Aires, uno de sus primeros trabajos formales lo obtuvo a través de Berta Goldenberg, quien dictaba clases de teatro en el S.E.R., una entidad que agrupaba a los sectores judíos del PC (Partido Comunista). Guerberof reemplazó a Berta en 1972 cuando ella dejó de dar clases allí. Más tarde, trabajó en CADIMA, otra institución judía, donde dio clases para adultos durante quince años. Allí llevó a escena, como muestras de fin de año, a autores como Pirandello, Sófocles, Shakespeare y Lorca. En estos grupos ya ejercitaba su rol de director y empezaba a perfilar lo que más tarde sería casi un estilo: formar elencos con sus alumnos y mantenerse fuera del circuito comercial, trabajando con lo que él consideraba su gente, aquellos que lo comprendían y manejaban igual código.

También Galina Tolmacheva buscó armar equipos de trabajo con sus alumnos, quienes primero se formaban con ella en la Escuela de Arte Escénico

de la Universidad de Cuyo y, una vez egresados, pasaban a formar parte del elenco del Teatro de Cuyo, también dirigido por ella. Uno de los motivos de Tolmacheva para impulsar esta metodología fue rescatar a autores valiosos, meta también perseguida por Guerberof a través de su trabajo. Casi a modo de estrategia, instaba a sus alumnos a enfrentarse desde el primer día con los grandes autores, convencido de que si se formaban en la complejidad de cualquiera de estos textos todo lo venidero sería de gran sencillez. Sobre este tema, decía Stanislavsky : “el alumno, con su voluntad creadora no asentada aún, con sus sentimientos, temperamento, técnica, voz y dicción a medio desarrollar, no debe en los primeros tiempos ponerse en tensión de manera excesiva” (1981, 268).

Guerberof descreía de los métodos o técnicas, solo pedía al actor sacar lo que tenía dentro, asociar e imaginar libremente. Tolmacheva ponderaba a Stanislavsky por haber liberado al teatro de procedimientos anquilosados y viejos moldes, renovándolo con su escuela realista, pero criticaba que esos mismos procedimientos, tan felizmente hallados, se hubieran petrificado igual que los anteriores al convertirse en método o escuela. Para ella, el arte debía ser libre, sin ataduras de ningún tipo.

El maestro argentino también descreía de la formación académica del actor. Según Facundo Ramírez, “Miguel siempre estuvo en desacuerdo con el modo en que se enseña en nuestro país. El creía en todo lo que sumara en la vida de un

artista. Decía a sus alumnos que estudiaran de todo: inglés, francés, carreras universitarias, etc. Lo que él no compartía eran los sistemas de enseñanza argentinos”. En una oportunidad fue convocado para dictar clases en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático y luego de un tiempo, abandonó; no soportó, según sus propias palabras, “lo burocrático”; siempre se mantuvo al margen de las instituciones oficiales, transmitiendo sus conocimientos en forma independiente.

Para sostener los grupos particulares, que en un principio estaban divididos por edades, circuló por infinidad de espacios, acorde se iban presentando las circunstancias, pero nunca interrumpió su labor docente. Durante muchos años, hasta 1987, dictó clases de teatro para adolescentes en el sótano del teatro Lasalle, que fue acondicionado para tal fin cuando la cooperativa que integraba Zulema Goldenberg alquiló el espacio y se trasladó allí. Por esa época comenzó a tener la idea de mezclar los grupos de distintas edades según las puestas que hacía con cada uno y las necesidades que aparecían. Por ejemplo, en una oportunidad hizo una puesta de *Hamlet* con el grupo de adultos de CADIMA y convocó a algunos de sus alumnos adolescentes del teatro Lasalle para cubrir los roles de sepultureros y cómicos. Algunos de estos alumnos, entre ellos Facundo Ramírez o Carlos Lipsic, comenzaron a tomar clases en todos los grupos.

Años más tarde, trabajó en una sala que alquiló en el barrio de Palermo, en Uriarte y Honduras; después, en el teatro de la actriz Gaby Lerner, también en

Palermo; luego en el teatro El Ombligo de la Luna y, finalmente, en el 2005, en el Beckett Teatro, donde se desempeñó hasta su muerte.

Si pudiéramos establecer una metodología o punto de partida en su enseñanza, hablaríamos de asociación libre, ya que en sus clases casi siempre se partía de la libre asociación acerca de un tema cualquiera sugerido por él mismo para arribar a una suerte de improvisación en la que los alumnos encontrarían el material para encarar los textos y los personajes. Los temas de improvisación sugeridos por Miguel Guerberof podían ser tan variados como los que recuerda Jacobo Doe: “Son todos parte de un club de solos y solas, o están todos reunidos en un congreso de cacología, o son un grupo de tacheros porteños en un rally en Paris Dakar, o son todos parte de una banda de depresivos, o un grupo de carceleros a los que se les ha escapado un preso”. Como puede verse, los temas siempre apuntaban a lo grupal. Así como Guerberof pedía a sus alumnos ser inteligentes como actores a la hora de elegir el rol desde el cual iban a improvisar, teniendo en cuenta los personajes y textos que trabajaban, también él elegía los temas según las circunstancias. Por ejemplo, en la clase del martes 26 de junio de 2001, en el marco de la crisis del gobierno de De la Rúa, Miguel propuso: “son un grupo de gente que ha depositado todos sus ahorros en un banco y el banco los ha dejado sin su dinero” (Doe).

Una de las metas del trabajo era la ruptura del texto dramático para reconstruirlo desde un nuevo lugar que solo podía aparecer si el alumno no

condicionaba su actuación en función de un falso saber previo y se dejaba llevar por su imaginación, lo que para Miguel implicaba asociar sin restricciones. No entendía la improvisación como un hecho pautado por los elementos de la estructura dramática, como podría haber sido el caso de Stanislavsky, sino como un acto libre en el que solo había que dejarse llevar. El abordaje del texto debía ser una consecuencia de ese devenir; Miguel no creía que existiera un único modo de hacer la obra o de decir el texto. Recuerdo una clase del año 2006 cuando yo trabajaba en la obra *Romeo y Julieta* haciendo el personaje de Julieta y un compañero, de Romeo, en la escena en que los amantes deben separarse después de haber pasado la noche juntos. El tema de improvisación que Miguel propuso en esa clase fue: “la reunión de consorcio de un edificio donde alguien ha estado robando en los departamentos”. Cuando me lo indicó, comencé a manifestar los problemas con los ladrones en mi departamento y de pronto me encontré hablando de los problemas con mi marido; entonces Miguel hizo intervenir a mi compañero de escena como si fuera mi marido y, cuando la discusión marital estuvo instalada, Miguel pidió que dijéramos el texto de la escena. Hicimos la escena en el marco de la situación de improvisación, con lo cual los textos resonaron de una manera completamente diferente a la que habrían sonado si nos hubieran pedido hacer la escena directamente. Esto era lo que Guerberof llamaba ruptura del texto dramático. En la sumatoria de lo hallado en diferentes improvisaciones estaba el camino que el actor debía recorrer para la

reconstrucción del texto.

Si bien Miguel Guerberof decía que las palabras tenían que ser disparadoras de imágenes y estados, y daba vital importancia a este trabajo, no por eso descuidaba el tema de cómo el actor debía respirar y, aunque no enseñaba una técnica respiratoria, sí pedía a sus alumnos que leyeran en voz alta, que se escucharan, que aprendieran a escucharse, insistía en respetar la coma, el punto, los puntos suspensivos, es decir, había que tener en cuenta los signos de puntuación que dan la musicalidad del texto (Ramírez).

Para abordar los personajes, Guerberof se valía de las mismas herramientas; no contemplaba la posibilidad de una receta para construirlos. Según Jacobo Doe, “el personaje era algo que iba saliendo de a poco, sin esforzarse en crearlo, solo había que trabajar a fondo en las situaciones de improvisación y un día nos daríamos cuenta de que lo teníamos”, surgía naturalmente como consecuencia de todo el trabajo sobre las situaciones dramáticas y los estados. Sobre este tema, Stanislavsky tenía una postura opuesta, ya que proponía la construcción del personaje, la elaboración consciente del mismo, una personificación que requería manejar una técnica física para volver visible la vida invisible y creadora del artista.

En un sentido similar, Tolmacheva sostenía que “uno debía ir hacia el personaje, transformarse en él, y no forzar a “ese otro” a adaptarse a uno” (Cortese, 37).

Guerberof también creía que los personajes por sí solos no existían, sino que se iban configurando a través del suceso dramático de cada etapa. Recién cuando el actor enfrenta la obra entera puede comprender y apropiarse de lo que le acontece al personaje, sabe dónde comienza y termina cada peripecia, conoce las situaciones que tiene que actuar. A diferencia de lo que acontece en una improvisación, donde el actor se ve obligado a inventar una cantidad de cosas, en la obra tiene un mapa que lo guía y sobre el que puede empezar a sumar, proceso que progresa siempre escalón por escalón.

En este sentido, Guerberof enseñaba a sus alumnos a trabajar de lo particular a lo general, respetando siempre la idea primigenia del actor, para ir de lo sencillo a lo complejo. Stanislavsky decía que a la hora de accionar en escena había que evitar las acciones en general y elegir la acción humana verdadera dirigida a un fin. Stanislavsky proponía manejarse de un modo simple, natural y orgánicamente correcto según las leyes de la vida, Guerberof sólo apuntaba a respetar la idea primigenia del actor para, a partir de allí, comenzar a crear o asociar, sin pretender que esto ocurriera de un modo orgánico ni vinculado a las leyes de la vida.

En ambos casos se necesitaba partir de lo más particular y personal que pudiera surgir en el actor y que quienes desarrollaran la acción escénica lo hicieran como seres humanos y no como actores.

Recuerdo una clase del año 2006 cuyo tema era: “un grupo de personas en la sala de espera de un hospital”. Pasado un rato de comenzada la improvisación, el maestro me indicó hablar. Yo arranqué contando mi visita al dermatólogo y asocié con un tratamiento para la anemia; Guerberof tomó este hecho en particular y me pidió cada vez mayor precisión, que explicara en qué constaba el tratamiento, que enumerara cien cosas que debía hacer para combatir la anemia, para lo cual yo hacía un enorme esfuerzo asociativo e imaginativo cada vez más particularizado. En cuanto a la imaginación, no enseñaba un modo de alcanzarla sino que, al estilo de Tolmacheva y Stanislavsky, Guerberof decía que era algo que se tenía o no; se podía ejercitarla pero nunca adquirirla. Si un actor no la poseía, era mejor que se dedicara a otra cosa.

Stanislavsky se proclamaba partidario del arte de la vivencia, según el cual, el objetivo del arte escénico debía ser crear la vida, el espíritu humano del personaje, y transmitirlo en la escena bajo una forma artística. Criticaba a quienes utilizaban la actuación mecánica para producir emociones teatrales o lo que él llamaba “histeria escénica”, esa excitación artificial de la periferia del cuerpo con la cual es posible agitarse por fuera. Guerberof buscaba, según Jacobo Doe, “el estado puro del acontecer interno”: el actor no debía tener pudor expresivo, debía trabajar con las sensaciones químicamente más auténticas. Según Guerberof, en el texto ya subyacía una situación; el actor no debía ir hacia esa situación escrita sino que debía buscarla desde sí mismo, desde su estado, ya que el teatro es una

experiencia en primera persona y es imposible actuar en tercera persona. Del mismo modo, Stanislavsky pedía al actor que, frente a determinada situación, pensara: ¿qué haría yo y cómo me comportaría?, es decir, que actuara según sus deseos e impulsos, en primera persona. Volviendo a la mencionada consigna de improvisación de 2006 (“la reunión de consorcio de un edificio donde alguien ha estado robando en los departamentos”), Guerberof me hizo trabajar en primera persona, bajo las circunstancias de la situación planteada en la primera parte de la clase, dedicada a la improvisación, para asumir el texto como propio en la segunda parte de la clase, dedicada a la representación de las escenas.

Guerberof solía decir, según Jacobo Doe: “si un estado de ánimo se hace presente no hay que interrumpirlo con la palabra”. Stanislavsky hubiera dicho que, en tal caso, la acción escénica se concretaba en el sentimiento interior o acción interior. Para Guerberof tampoco había que enmascarar con la palabra lo que no ocurría en términos de actuación. La situación dramática estaba mucho antes de que el actor hablara y la palabra venía a clarificar ese estado; la letra en sí misma no tenía ninguna importancia, solo debía ser una continuidad de lo que pasaba en el actor, “una resonancia interna”. Sobre este tema, Stanislavsky decía que la palabra era una consecuencia de la acción.

Stanislavsky trató el tema de las emociones y dedicó gran parte de su labor, sobre todo en una primera etapa, a investigar este aspecto del trabajo del actor; buscó la manera de dominar el campo de los sentimientos, de resolver lo que el

actor siente “aquí y ahora” en la escena. Guerberof hablaba de estados, refiriéndose con ello a la manera en que el actor calificaba la acción. Según Ramírez, “cuando yo tenía 13 años él hacía unos ejercicios en los que a cada actor lo sentaba en una silla y le daba un verbo en infinitivo, por ejemplo “esperar”, entonces el actor tenía que actuar la espera. Él dejaba hacer al actor mientras lo observaba y después le señalaba que lo importante era cómo había calificado esa espera ya que, al calificarla, estaba creando distintos estados: alguien podía esperar desesperado, feliz, triste, melancólico, etc. pero siempre tenía que haber un estado que tiñera la situación dramática”. Aquí entraba al taller otro elemento al que Guerberof daba mucha importancia: la situación dramática. Según él, todo giraba en torno a ella: si el actor comprendía la situación dramática, entendía lo que tenía que actuar. Stanislavsky hablaba de subdividir la pieza o el papel en sus partes o unidades más importantes para su mejor análisis; luego había que identificar los objetivos y entonces se hallarían las acciones adecuadas para alcanzar dichos objetivos. Para nombrar esas unidades, indicaba la utilización de sustantivos que, transformados en verbos en infinitivo y anteponiéndoles la palabra “quiero” definían el objetivo. Por ejemplo: si la unidad era “la lucha”, el objetivo sería “quiero luchar” y esto impulsaría la acción.

Ahora bien, Guerberof pedía identificar la situación dramática que, en el caso relatado por Ramírez, era “la espera”. Los actores sabían que iban a la escena a

“esperar” y deberían encontrar una manera particular y personal de llevar a cabo esa espera. Si bien hasta aquí parece haber similitudes en el manejo de la situación dramática entre Guerberof y Stanislavsky, los caminos se bifurcan cuando Guerberof habla de calificar la situación dramática con un estado, ya que estos estados, que respondían a la libre asociación frente a la situación dramática planteada, no encajan en los parámetros establecidos por Stanislavsky para la emoción. Al menos, no en su primera etapa ya que luego, Stanislavsky comenzó a notar que partiendo de la acción se podía llegar a la emoción de una manera indirecta y menos compleja, evitando aquellos complicados ejercicios de memoria emotiva. Podríamos decir, entonces, que el camino propuesto por Guerberof se acerca más a la etapa de las acciones físicas del maestro ruso aunque Stanislavsky nunca habló de asociación libre sino de la línea de acciones que el actor debe construir de manera consciente.

En la búsqueda por facilitar al actor recursos a los cuales recurrir para crear y ser convincente en sus construcciones escénicas, Stanislavsky propuso la memoria emotiva, donde el artista toma el material de los recuerdos de su propia vida y los transforma en material para su creación. Tolmacheva propuso el fichero interno, que implicaba el uso no solo de vivencias personales sino también de la observación y asimilación de las reacciones de otros. Según Jacobo Doe, Guerberof decía: “la biblioteca del actor es la memoria y tocándola con una asociación pertinente se logra actuar”. No podemos suponer que, al referirse a la

memoria, estuviera hablando de la memoria emotiva del maestro ruso; o al menos no al trabajo específico que Stanislavsky hacía a partir de los recuerdos del actor.

Pero consideraba necesario que el actor se nutra de las propias vivencias y trabaje consigo mismo, leyendo, escuchando, aprendiendo, viendo, generando proyectos; en suma, transformándose.

Guerberof hablaba de permanecer siempre vivo en escena, que la actuación no se notara estudiada y aprendida sino vital y presente, en tanto gran parte del trabajo de Stanislavsky se centró en alcanzar una actuación viva en el aquí y ahora de la escena. Según Ramírez, “Guerberof vinculaba el arte al caos, el teatro a lo conmovedor y vivo donde no podían existir las seguridades, solo el trabajo sobre lo desconocido”. Stanislavsky, en cambio, trató de establecer un método para controlar la inspiración, para lograr la creación subconsciente de la naturaleza a través de la psicotécnica consciente del artista.

En cuanto a la metodología de evaluación en el marco de las clases, Stanislavsky se caracterizó por abrir el juego. Al finalizar un trabajo, siempre preguntaba a los alumnos acerca de sus impresiones, buscaba que ellos develaran lo sucedido mediante la propia inferencia. Tolmacheva no permitía que nadie opinara sobre el trabajo de los compañeros, solo ella expresaba su punto de vista respecto de lo acontecido. Guerberof tuvo dos etapas en este sentido: en la primera, en sus inicios como maestro, abría el debate al modo de Stanislavsky; en la segunda, solo él emitía juicios, como lo hacía Tolmacheva. Según Ramírez,

“Respecto de las devoluciones, durante muchos años le preguntaba a cada alumno qué le parecía y recién después él daba una devolución. Después se hinchó las bolas, pero lo hizo muchos años, por lo menos diez.”

Sabemos que el único aspecto que Tolmacheva asumió haber adoptado de Stanislavsky fue el ético, a tal punto que publicó el libro *Ética y creación del actor. Ensayo sobre la “ética” de Konstantin Stanislavsky*. Stanislavsky convocaba al actor a forjar en sí la contención necesaria, la ética y la disciplina de un hombre público cuya función era traer al mundo lo bello, lo elevado y lo noble. Tolmacheva creía que la personalidad del actor era indivisible de su actuación y que las malas cualidades humanas del actor repercutían en su creación y producción artística. Guerberof manifestaba la necesidad de transformarse como personas para crecer como actores; la madurez debía lograrse primero en la vida para poder, luego, trasuntarla a la escena.

Stanislavsky no fue un hombre de compartir demasiado con sus actores fuera del trabajo, a no ser por ciertas ocasiones como la temporada que debieron pasar en Púschkino, una aldea a unos 30 kilómetros de Moscú, mientras se acondicionaba el edificio del futuro Teatro Arte de Moscú; en esa oportunidad convivió todo el elenco durante varios meses mientras ensayaban sus espectáculos, todos los actores vivían allí organizados en comunidad, compartiendo comidas, trabajo y tiempo libre.

Galina era una mujer estricta en su trabajo, quizás igual que Stanislavsky, pero gozaba de las relaciones extralaborales que establecía con sus actores. Según Cortese (43), “nuestra relación con Galina también se extendía fuera de los muros de la escuela. Casi todos los fines de semana nos reuníamos en su casa para tomar la vodka que fabricaba su marido, disfrutar de sus anécdotas y escuchar buena música”.

Guerbrof entabló vínculos con sus actores y alumnos que superaron los límites de lo profesional; recuerdo que durante el tiempo que participé de sus clases, en cada fiesta, cena o reunión que hacía el grupo, Miguel estaba junto con su compañera (en ese entonces, Graciela Hernández). También, antes de cada clase, todos nos reuníamos en el bar El Banderín, ubicado en la esquina del teatro en el barrio del Abasto, para tomar algo y comer una picadita. Según Facundo Ramírez, Miguel “era un hombre de una extrema vitalidad. Por ejemplo, terminábamos de hacer teatro e íbamos a comer; después, a las dos de la mañana, nos íbamos al Itaipark hasta las cinco de la mañana y Miguel subía a la montaña rusa junto a nosotros con un habano”.

Podemos suponer que este modo de vincularse con sus alumnos lo vio en Tolmacheva, aunque ella no fuera su maestra en forma directa. Ramírez relata la famosa anécdota de la farmacia: “Tolmacheva bebía alcohol y le bajaba la presión, entonces Miguel la llevaba a hacerse ver. Y mientras la acompañaba a la farmacia le decía: 'usted está clínicamente muerta'. Esta era una anécdota que

Miguel relataba a menudo en una época y luego todos los alumnos de ese período la incorporamos a nuestras vidas”.

(* *Quiero agradecer fundamentalmente a Facundo Ramírez y Jacobo Doe, alumnos de Miguel Guerberof, quienes me brindaron valiosa información para desarrollar el aspecto pedagógico del maestro.*

2.4. Miguel Guerberof, director: ¿una dirección stanislavskiana?

Miguel Guerberof se destacó como director a lo largo de casi treinta años. Si bien, a la hora de dirigir, tenía una marcada predilección por ciertos autores como William Shakespeare y Samuel Beckett, en los que, además, fue un especialista, su labor en este terreno se nutrió de la diversidad.

A Miguel Guerberof se le deben varios estrenos inéditos en el país, como *Acto sin Palabras I y II*, estrenada en el año 1986 en el Auditorio Kraft, teatro que estaba en la calle Florida y que hoy ya no existe. El elenco estuvo integrado por Facundo Ramírez y Gerardo Baamonde y el 15 de julio de 2005 se repuso para la inauguración del Beckett Teatro (ver foto 10). Otros estrenos inéditos fueron *La fuerza de la costumbre* de Thomas Bernhard, estrenada en 1989 en el teatro Lasalle donde Guerberof, además de dirigir, actuaba en el rol de Garibaldi,

Facundo Ramírez era el domador, Gerardo Baamonde el payaso, Guillermo Masotta el malabarista y Fabiana Auría la bailarina; *Company* de Samuel Beckett estrenada en 1994 contó en el elenco con Miguel Guerberof (en el doble rol de director y actor), Horacio Acosta y Facundo Ramírez; *Mercier & Camier* de Samuel Beckett (adaptación de Luis Bruno) estrenada en 1995 en la sala del Banco Patricios; y *Las Gemelas* de Copi estrenada en 1996 en Ave Porco con un elenco formado por María Ibarreta, Jean François Casanovas, Laura Córdoba y Facundo Ramírez, quien compró los derechos.

En el año 1978 dirigió *Arlequín, servidor de dos patronos* de Carlo Goldoni en el Teatro Payró de Buenos Aires. En esta obra había trabajado como actor en Mendoza. El mayor de los actores, que eran sus alumnos, tendría 18 años. Según Ramírez, “esa fue la primera obra que vi de él y casi me muero porque tuve la certeza que se trataba de algo que no existía en la Argentina, por la vitalidad, por el humor, por la perfección formal del espectáculo. El humor era una de sus particularidades, no era para nada solemne, tenía una mirada totalmente irreverente con el teatro; lo contrario de lo que se ve acá, donde son todos solemnes” (en este comentario Facundo se refiere a la solemnidad del medio teatral de Buenos Aires). En ese entonces, Guerberof trabajaba dando clases en el sótano del teatro Lasalle y para esta obra decidió juntar dos grupos de alumnos: los de 13 y 14 años con los de 17 y 18 años. Así, en 1980, hizo una versión teatral de la novela *América* de Kafka adaptada por el polaco Jerzy Kosinski, que

estrenó también en el Teatro Payró con el mismo grupo de adolescentes, y en la que trabajaron muchos actores como Facundo Ramírez o Carlos Lipsik que, con el correr de los años, desarrollaron sus carreras profesionales junto al maestro.

En el año 1981, también con sus alumnos, Guerberof estrenó *Edipo Rey* de Sófocles. Participó del ciclo Teatro Abierto en 1981 y 1982 con *Prohibido pisar el césped* de Rodolfo Paganini, en cuyo elenco estaban Arturo Bonín, Rubén Stella y Constanza Maral, y en 1983, con *Según pasan las botas*, también de Rodolfo Paganini.

En el año 1999 creó la compañía Shakespeare Buenos Aires, con la finalidad de investigar a uno de sus autores favoritos: William Shakespeare. El primer estreno de este grupo fue *Cuento de Invierno* en 1999 y en 2000 se fueron de gira por Alemania. Después vinieron *As you like it* en 2001, *Para todos los gustos* en 2002 y *Timón de Atenas* en 2003. Con este mismo grupo, en el año 2004, volvió a incursionar en una adaptación de Kafka, esta vez con la novela *El Castillo*, y en el año 2005 llevó a escena *Alcestes* de Eurípides.

Dirigió distintas piezas de autores nacionales como *Seis macetas y un solo balcón* de Rodolfo Paganini en 1984, *Almafuerte* de Celie Coudet en 1985/6, *Welcome los amos* de Carlos Pais en 1985, *Extracción de la piedra de la locura* de Alejandra Pizarnik en 1990, *Después del mar* de Roberto Gispert y Victoria Carreras en 2001 y *El retrato del pibe* de González Castillo, también en el 2001, en el Teatro del Pueblo con María Ibarreta y Horacio Acosta en el elenco, obra

que le valió, ese mismo año, el Premio Florencio Sánchez a la labor Teatral, otorgado por la Casa del Teatro.

En sus incursiones con autores extranjeros no podemos dejar de mencionar *Los días felices* (1984), *Todos caen* (2003) y *Comedia* (2006), todas ellas de Samuel Beckett, *El Gran Ceremonial* de Fernando Arrabal en 2006 y *Ceremonia Enamorada* sobre textos de William Shakespeare en 2001 y 2007.

A menudo, Miguel hacía a sus alumnos una pregunta muy sencilla y compleja a la vez: “¿por qué quieren actuar?”; podría considerarse que el mismo interrogante, referido a la dirección teatral, subyacía a estas palabras suyas: “como director, cada obra es un pretexto para montar mis propias obsesiones”.

Según Cortese (35), “Galina solía intervenir en los ensayos como un director de orquesta. Instalada en el alma de cada uno de nosotros, iba acercándonos al personaje con un gesto, con una palabra, con una indicación, sin que nosotros interrumpiéramos nuestra labor”. Según Ramírez, “Miguel antes se metía más, vos estabas trabajando y él iba al lado tuyo, te hablaba al oído, te decía algo; con los años dejó eso pero, desde su lugar, mientras vos trabajabas, él te iba diciendo cosas”. Según Acosta, “Miguel hacía muchas intervenciones. Por momentos dejaba que surgiera y en otros era como una ametralladora que no paraba de tirotearte hasta llevarte hacia donde él quería”.

Galina, como dijimos anteriormente, aprendió mucho de lo que sabía de teatro de Fédor Komisarjévsky, su marido, director y maestro. En 1918, Komisarjévsky

había creado en Moscú la primera escuela de arte dramático y allí preparó a los actores para su Teatro de Síntesis, concepto personal que elaboró del arte escénico, su ideal. Esta representación sintética era, según Tolmacheva, “¡Avaricia extrema en los medios expresivos exteriores! Suma belleza en el vestuario ajustado al más puro estilo de la época. Ninguna preocupación por asombrar o llamar la atención del espectador. En el severo y bellísimo marco, solo la obra y los actores” (1951; 278). Esta estética se perpetuó en su discípula y más tarde en Miguel Guerberof, quien en sus puestas priorizó el trabajo del actor y la obra, y nunca utilizó vestuarios o escenografías pomposas. Acosta se refiere a la puesta en escena de *Cuento de Invierno* diciendo que “El poder de síntesis en la puesta de esa obra era genial”. Según Guerberof, “este es el teatro que a mí me gusta hacer. Con un abordaje sintético, sencillo, sin escenografía ni efectos especiales pero a la vez muy elaborado, porque hay invención y pensamiento. Es un acontecimiento teatral ofrecido al espectador para que piense a través de los sentidos” (Cecilia Hopkins).

En muchas de sus obras, Guerberof plasmó ingeniosas ideas para el funcionamiento espacial de los actores, como el caso de *Cuento de invierno* de Shakespeare. Según Ramírez, “Un día, caminando por la calle, Miguel vio un carretel de teléfono de esos para enrollar cable y dijo: voy a hacer la obra con eso”. Según Acosta, “no teníamos absolutamente nada más que un carretel de madera y se generaban millones de imágenes con nuestros cuerpos y ese objeto”.

Y así fue que, con ese objeto, desarrolló todo el espectáculo: el carretel se transformaba en la corte, el salón de juegos, el barco y todo lo que fuera necesario. En *Todo está bien si termina bien* de Shakespeare trabajó con unos paneles que los actores movían, armaban y desarmaban en escena. Desde la primera vez que leyó *Las Gemelas* de Copi tuvo la idea de circularidad, una especie de ascenso y descenso dentro de un círculo infernal. Entonces unió dos espacios por unas escaleras circulares y los actores subían, bajaban, reptaban, trepaban por esas escaleras durante toda la obra. De esto se deduce que a Guerberof:

Lo formal le interesaba mucho a condición de que tuviera contenido, y aunque su teatro, de hecho, era muy formal, sus puestas, como la de *Acto sin palabras*, eran formas puras; las formas sin contenido no le interesaban para nada. Tal vez, desde la actuación, el punto de partida fuera el contenido, el estado, la propia asociación libre, pero la concepción de un espectáculo era diferente; como director podía partir de la idea de una forma (Ramirez).

Stanislavsky, a pesar de haber dedicado toda su vida a investigar el campo de la interpretación y haber revolucionado los cánones de actuación hacia un estilo más verdadero, dio gran importancia al campo formal, quizás porque también fue un revolucionario en este aspecto; a él debemos grandes aportes respecto de la

escenografía, el vestuario, el manejo escénico y el manejo espacial. Lo cierto es que sus puestas no solo se caracterizaron por la novedad interpretativa sino también por la magnificencia escenográfica y de vestuario. Según Tolmacheva, “la gran falla del teatro de Stanislavsky se hallaba en que se unía una pomposa riqueza de trajes y decorados a una interpretación y una ejecución escénicas que dejaban mucho que desear” (1946, 216). Sin embargo, reconocía que con la aparición de Chéjov, durante un largo período, todo cambió y se ordenó satisfactoriamente en las puestas de Stanislavsky, quien halló su búsqueda verdadera vida sobre el escenario, donde el clima exterior e interior del espectáculo se correspondían.

Stanislavsky se caracterizó por reproducir la vida misma en el escenario, y son sabidas las largas expediciones que hizo para encontrar los objetos y vestuarios necesarios para reproducir el ambiente de la obra lo más fielmente posible. Según Ramírez, “Guerberof no hacía un teatro de living; el odiaba eso, detestaba la idea de un espacio teatral ocupado por una mesa, un florero, una lámpara, etc.” ya que, según las propias palabras de Guerberof, “el teatro no es un espacio para la decoración con muebles”.

Uno de los autores favoritos de Guerberof, como dijimos antes, era William Shakespeare. Según Guerberof, “Hacer Shakespeare es atreverse a una de las mentes más grandes que ha tenido la humanidad. No solo es un gran dramaturgo; es un tipo que sentó las bases para un pensamiento nuevo” (Carlos Pacheco).

Con los textos de Shakespeare dictaba muchas de sus clases y transmitía a los alumnos su punto de vista respecto del autor inglés. Si bien Tolmacheva tenía predilección por los clásicos y Stanislavsky abordó con su metodología algunas de las obras del autor inglés, Miguel tenía una mirada absolutamente personal; para él, Shakespeare hacía un teatro expresivo, de acción, a psicológico, imposible de abordar desde la solemnidad o desde un análisis psicológico. Además, Guerberof buscaba contemporaneizar al autor inglés, como él mismo decía: “no hay manera de escapar al tiempo, hay que contemporaneizar a los clásicos, capturar la condición humana al tiempo de hoy”. En cambio, Tolmacheva, según Cortese (71), “siempre representó las piezas tal como eran, sin alterar la época ni someterlas a caprichosas versiones”.

En 1919, Fédor Komisarjévsky, se vio obligado a abandonar Rusia y se instaló en Inglaterra donde vivió y trabajó durante veinte años, llegando a ser nombrado, en 1931, director artístico del Teatro Nacional de Shakespeare en Stratford-on-Avon. Acerca de por qué la crítica inglesa consideró que Fédor Komisarjévsky revolucionó el teatro de Shakespeare, él mismo decía:

He revolucionado las representaciones de las obras de Shakespeare en Inglaterra porque lo he tratado como a un poeta que resuelve en sus obras ideas y problemas eternos de la humanidad, y a sus personajes como a caracteres netamente humanos, reales en cuerpo y alma, nunca

abstractos. Quienes me antecedieron, trataron a Shakespeare como a un poeta romántico o histórico, como a un dramaturgo para colegiales, o, finalmente, como a un pretexto para los experimentos de débil estilización realista o formalista. He dado, pues, a los ingleses, una nueva versión de Shakespeare (Tolmacheva 1951, 285).

Tolmacheva tenía predilección por los autores clásicos y, al dar sus clases, buscaba armar grupos con sus alumnos para que rescataran estos textos. También Guerberof perseguía este fin, sus montajes eran interpretados, en la mayoría de los casos, por actores formados en sus clases. Guerberof no creía en los actores profesionales, con esto se refería a actores que trabajaran en el medio; no porque no tuvieran talento, sino porque no estaban dispuestos a trabajar en condiciones que no fueran las impuestas por el medio. De hecho, muchos de estos actores buscaban ser dirigidos por él, pero si Miguel los llamaba y no había dinero, no trabajaban. Claro que, en este sentido, también hubo excepciones, como Jean François Casanovas, a quien Miguel convocó para *Las Gemelas* de Copi y aceptó, a pesar de que en esa obra nadie ganó dinero. La otra excepción fue María Ibarreta, con quien él hizo varios espectáculos: *Ceremonia enamorada*, *Las Gemelas* de Copi y *El Retrato del pibe*. Según Acosta, “Mayormente trabajaba con la gente que se formaba con él pero a veces también convocaba a otros actores como fue el caso de María Ibarreta o Jean François Casanovas. Pero

básicamente trabajaba con su núcleo porque parte de su proyecto era eso”. Guerberof nunca trabajó en un contexto que no fuera el de sus clases o el de su teatro, cuando lo tuvo. En el poco tiempo que estuvo al frente del Beckett Teatro, cuya dirección artística asumió, recibió propuestas para dirigir en otros lugares y siempre se negó, manifestando que el dirigiría lo que fuera pero solo en su teatro.

Como ya dijimos, Galina Tolmacheva admiraba profundamente a Feódor Komisarjévsky, su marido y maestro en el arte del teatro, y siguió sus pasos en muchos aspectos. El teatro de Feódor nunca reportó beneficios económicos a sus miembros. Según Tolmacheva, “Komisarjévsky no se avino jamás a comercializar su arte... Su producción artística desconoce las obras mediocres bien remuneradas” (1946, 280).

Fédor Petróvich, padre de Komisarjévsky y tenor de la Ópera Imperial de San Petersburgo, fue el primer maestro de Stanislavsky y de una pléyade de jóvenes actores que luchaban contra el anquilosamiento de un estilo grandilocuente y falso. En la Rusia de fines del siglo XIX, la ópera era una de las expresiones artísticas preponderantes, por eso no debe sorprendernos que un cantante instruyera a actores en cuanto a la manera de actuar. Tal vez por ese motivo, las enseñanzas de Stanislavsky, como las de Komisarjévsky, abundan en términos que pertenecen al dominio de la música. De igual modo, Tolmacheva comparaba al teatro con la música; para ella, según Cortese, “la partitura es el texto; los actores, los músicos y el director, quienes organizan la estructura del pensamiento

autoral. La melodía es el tema central de la pieza y las variaciones, los sentimientos de los personajes” (61).

Guerberof pensaba en los actores como en las cuerdas de un violín o de un violoncelo. Según Ramírez, Miguel habría dado esta imagen muchísimas veces: “vos agarrás un violoncelo y la cuerda está tensa en el punto justo; ante el menor estímulo, la cuerda vibra y provoca un sonido. El actor es eso, la cuerda de un instrumento que ante el menor estímulo tiene que actuar; no tiene que pensar 'de dónde vengo, a dónde voy', sino actuar”. También hablaba de la palabra 'play' de los ingleses, que significa actuar y también jugar, y decía que “los niños son como la cuerda de un instrumento porque tienen esa capacidad de repentización, no están pensando” (Ramírez).

Para el abordaje de sus obras, Guerberof partía de alguna idea que tenía de cómo abrir el espectáculo, pero después no sabía qué iba a pasar, como cuando se le ocurrió lo del carretel para *Cuento de invierno*, pero todo lo demás hubo que armarlo. En este aspecto, Guerberof confiaba mucho en la creatividad de los actores porque no daba por seguro ni terminado nada en el teatro; para él no había una única manera de hacer una obra, un personaje o un autor. Recuerdo una clase de 2006 en la que yo estaba molesta porque llevaba un tiempo largo trabajando en una escena de Shakespeare y sentía que Miguel no me daba la tan ansiada devolución. Entonces, ese día, en la charla final yo le planteé mi disconformidad y le reclamé algún tipo de guía para seguir con mi trabajo, y Guerberof me dijo:

“no tengo porqué decirte nada, vos estás demasiado acostumbrada a trabajar profesionalmente donde los actores esperan que les den todo resuelto, vos deberías proponerme a mí cien maneras diferentes de hacer la escena y yo solo tendría que elegir y ordenar”. Del mismo modo, en otra clase del mismo año, después de verme trabajar me dijo: “muy bien, así es como debe trabajar un actor, proponiendo cien maneras de hacer la escena, y así es como se construye, en la ida y vuelta con un actor que te propone y al que vos le proponés”. Sin duda, Guerberof era un director que escuchaba a sus actores y creaba conjuntamente con ellos.

Él abordaba los materiales con la visión de adónde quería llegar y después descubría el camino sobre la marcha, “con toda la información que él tenía, más el humor, el alcohol, el tabaco, la joda y los chistes, porque Miguel era un hombre con un gran sentido del humor y trabajar con él era un placer porque hacía de los ensayos un lugar de placer y distensión” (Ramírez). Su sentido del humor en el trabajo parece ser un aspecto fundamental en el todos concuerdan: “El encuentro de fiestero, eso era muy de él, eso era muy personal, yo no lo he visto en nadie” (Acosta); “la esencia de él con respecto al teatro era disfrutar y divertirse” (Hernandez).

Guerberof no era un director que pidiera el texto sabido desde el primer ensayo. Al igual que en las clases, él no daba importancia a que el actor dijera el texto a la perfección, ya que consideraba un típico error del actor argentino

suponer que la actuación se resolvía con el aprendizaje del texto; para Miguel, la letra era una consecuencia de la situación dramática, de los estados y del imaginario. Entonces, en los ensayos de un espectáculo montaba primero la situación dramática, como hacía con las escenas en la clase. De todos modos, daba por sentado que el actor estudiaría su letra como parte de su trabajo sin que nadie se lo pidiera.

Miguel creía muchísimo en el trabajo de mesa. El primer ensayo, sentaba a los actores a leer, pero no de manera neutra sino tratando de ir a lo más profundo del material; dicho con sus palabras: “pido sangre”. A través de estas lecturas grupales, buscaba que cada actor empezara a meterse en su trabajo, en su mundo expresivo a partir del texto y, por sobre todas las cosas, pedía que empezaran a imaginar para después poder entrar en acción. Además, las lecturas eran una excusa para comenzar a hablar sobre la obra, dar puntos de vista, anotar, corregir, porque consideraba que toda adaptación necesitaba ser corregida con los actores.

Guerberof sostenía que el texto revelaba todo, aunque su abordaje no lo pareciera o hiciera suponer lo contrario. Creía que el libreto de un actor debía estar lleno de anotaciones; tantas, que el texto original del autor no debía entenderse; un borrador lleno de marcas significaba trabajo. Pedía a sus actores que leyeran el texto todos los días porque allí estaba la verdad y porque el imaginario necesita un punto de partida, que es la obra escrita; en las palabras se hallan los secretos, las pistas para actuar: “una palabra te da un personaje”. Según

Ramírez, Guerberof siempre decía: “lean, vayan al texto; el texto no es una cosa que se aprende y se deja, hay que volver al texto”.

Tolmacheva también creía muchísimo en el trabajo de mesa, siempre iniciaba los ensayos de sus obras con lecturas grupales. La pieza se leía completa muchas veces, hasta que los actores entraban en acción. Según Cortese, “en el transcurso de estas sesiones, ella nos guiaba hacia un descubrimiento gradual de las características de cada personaje: los vínculos que lo unían a los otros, su condición social y las motivaciones que lo impulsaban a obrar, hasta que surgían con claridad los conflictos” (63), es decir, los actores comenzaban a adentrarse en los personajes y la obra. Como Galina hacía un trabajo de mesa gradual hasta pasar a la acción, cuando llegaba este momento, los actores ya dominaban el texto, es decir, su incorporación se daba de manera casi natural. Para Tolmacheva, las palabras significaban, es decir tenían un valor propio y fundante.

En la primera etapa de sus investigaciones, Stanislavsky proponía reunir al elenco en torno a una mesa y hacer una cuidadosa lectura y análisis del texto seleccionado. Se trataba de un trabajo básicamente teórico en el que se abordaban distintos enfoques del texto dramático y se investigaban las relaciones y características de los personajes. Más tarde, revisó esta concepción inicial y planteó que el actor debía buscar y analizar las situaciones en las que se encontraba su personaje con todo su instrumento psicofísico; aquí es donde comienza a tallar la improvisación en el proceso de búsqueda del personaje.

En relación con el análisis de mesa, Stanislavsky no se contradijo, simplemente descubrió que el momento de hacerlo debía ser otro; no al comienzo del trabajo del actor, sino después de que el actor hubiese encontrado lo esencial de su personaje y de las situaciones en el trabajo en escena. Recién entonces el análisis de mesa adquiriría sentido, ya que serviría para que el actor profundice su búsqueda y no se paralice.

Stanislavsky afirmaba que la creación del artista constaba de seis procesos. El primero era el proceso preparatorio de la voluntad, en el cual “el artista se familiariza con la producción del poeta, se apasiona o procura apasionarse con él y de este modo despierta sus aptitudes creadoras, o sea que estimula en sí mismo el afán de crear” (Stanislavsky, 1981, 20). Galina adhería al estilo de Komisarjévsky, es decir, el estilo del autor de la obra; ella creía que un buen director no debía desvirtuar los conceptos del autor de la obra sino que debía adaptarse a ellos, oficiar de co-creador, tratando de expresar las ideas del autor y el director, simultáneamente. Sobre este tema, Guerberof hablaba de la atmósfera del autor, la cual debía ser respetada porque, de lo contrario, era como ir en contra de una esencia. Sobre esa atmósfera, el director era libre de crear a su modo. Respetaba también las ideas fundamentales del autor, “la idea y lo que le disparaba la idea” (Acosta). O como también dice Acosta, “él le tenía respeto a las grandes ideas y a los grandes textos porque contenían esas ideas”.....

Capítulo 3

Mi experiencia con Miguel Guerberof

3.1. Carla Solari, alumna de Miguel Guerberof

He hablado de Konstantin Stanislavsky, de Galina Tolmacheva y de Miguel Guerberof; de cómo una metodología de trabajo con el actor se transmitió de uno a otro y de las modificaciones que fue sufriendo en el recorrido. El último eslabón de esa cadena aún no existe, y quizás no exista nunca; probablemente, todo siga siempre en movimiento como hasta ahora, como la actuación misma. Pero sí puedo decir que, como parte de esa cadena, yo recibí a través de Miguel Guerberof información que aún opera en mí como mujer de teatro. Tal vez Guerberof vino a completar una etapa formativa que había empezado mucho tiempo atrás con el Conservatorio Nacional de Arte Dramático, donde tuve mi pista de despegue como actriz y de donde egresé habiéndome llevado, después de cinco años, una experiencia muy importante y conceptos tales como: estructura dramática, objetivos, personajes, circunstancias dadas, tiempo, acción, espacio, texto, autor, Shakespeare y Stanislavsky, entre tantos otros. Más tarde, descubrí a una señora llamada Galina Tolmacheva, leí sus libros y entendí que había quienes

veneraban a Stanislavsky, quienes lo cuestionaban y quienes hicieron posible que su método se expandiera más allá de los límites de Rusia. Finalmente, llegué a Miguel Guerberof y comprendí que todos esos elementos aprendidos podían funcionar sin solemnidad, desde la irreverencia más absoluta, desde el humor y en plena libertad asociativa.

Si un maestro es quien tiene la capacidad de lograr que el alumno saque afuera y ponga en juego todo su potencial, entonces Guerberof lo fue. Una de las mejores cosas que me pasó trabajando en sus clases fue descubrirme actuando con una enorme libertad asociativa, inmersa en improvisaciones cuyos elementos yo podía reconocer perfectamente, aunque Miguel no los nombrara, pero haciéndolos funcionar desde nuevos puntos de partida.

La idea de ruptura del texto dramático no solo me sirve como actriz, también es un concepto que aplico como docente, en clase, con mis propios alumnos, para que pierdan el miedo al texto, puedan adueñarse de él y les sirva de vehículo para encontrarse con la propia expresividad. Porque, como decía Miguel, “el texto no tiene ninguna importancia”. Y, sin embargo, hago todo ese camino para volver al texto, para poder entrar de lleno en su complejidad, así como lo hacía Guerberof, e involucrarme con los grandes autores, que siempre son desafío y salvación al mismo tiempo.

La idea de partir de lo primero que aparece en uno es algo de lo que nunca he podido desprenderme. Afortunadamente, Guerberof no entró en contradicción

con este concepto. Siempre estimulo a mis alumnos a que respeten sus primeras asociaciones frente al trabajo y que, a partir de allí, sigan asociando o imaginando hasta el infinito, si fuera posible; y eso mismo trato de hacer como actriz. Además, no solo me divierte mucho descubrir mis propias asociaciones sino también las de mis alumnos, del mismo modo que Miguel se divertía con nosotros.

Adhiero totalmente al concepto de los estados a los que debe llegar el actor, según Guerberof, por eficaz y para nada contradictorio con el trabajo de las acciones físicas propuesto por Stanislavsky, el cual siempre me pareció interesante. Muchas veces, tanto en mis trabajos como actriz como en los de docente, parto desde la acción física para llegar a los estados necesarios para asumir el papel. Si bien ya antes de tomar clases con Miguel yo meditaba la idea de trabajar con algo más ligado a la energía del actor que a la emoción, a partir de él es que pude definirla con claridad.

Como actriz y alumna, siempre creí que haber aprendido, en mis inicios, el concepto de estructura dramática planteado por Stanislavsky fue de gran utilidad para mí, una herramienta de la que me he valido independientemente de quien tuviera delante; cuando Guerberof hablaba de la situación dramática nunca pude evitar asociarla con la estructura dramática del maestro ruso. Según Galina, “el maestro debe colocarse en el lugar del alumno y lograr una especie de trasmigración, el trabajo educativo debe apoyarse sobre las mejores cualidades y

propiedades del ser y solo después hay que trabajar los defectos” (1951,38). Nadie comprendió esto mejor que Guerberof, quien era incapaz de comenzar una devolución hablando de las dificultades que había tenido el actor o el trabajo; él siempre comenzaba destacando lo positivo y estimulando al alumno o actor; conducta que trato de emular, ya que creo, igual que ellos, que es el mejor camino para llegar al otro.

Como actriz, tuve la posibilidad de trabajar en la obra *Ceremonia enamorada* sobre textos de William Shakespeare con dirección de Miguel Guerberof (ver foto 11); lamentablemente, cuando yo entré al elenco, Miguel ya había fallecido, y fui dirigida por una de sus actrices de años: Carla Peterson. La experiencia resultó altamente positiva, por partida doble, ya que no solo tuve la oportunidad de trabajar esos textos y personajes soñados sino que esto me permitió terminar de comprender las enseñanzas del maestro. Todo en esa obra era al modo de Miguel: la concepción espacial despojada, tan cercana al Teatro de Síntesis de Komisarjévsky, lo atemporal del vestuario tan ligado a la idea de resignificación de los clásicos que perseguía el maestro, y las luces que sostenían y enfatizaban el trabajo de las actrices en torno a quienes giraba todo, concepción fiel a su idea del trabajo del actor como eje de toda la construcción escénica. Las funciones se llevaron a cabo en el teatro Beckett, una sala pequeña del circuito off de Buenos Aires, a la manera del teatro In Memoriam de Vera Komisarjévskaja de Moscú

fundado por Komisarjévsky y donde trabajó Galina como actriz interpretando tantos clásicos.

En esta obra tuve la suerte de interpretar fragmentos de personajes como Lady Macbeth, Hécate, Crésida, sonetos y escenas de obras tales como *Sueño de una noche de verano* y *Como gustéis*. El trabajo sobre el texto fue minucioso pero abordado desde una absoluta libertad asociativa; el modo de encarar los personajes en nada difirió del que habíamos aprendido en las clases de Miguel. Según el maestro, “Shakespeare hacía un teatro de acción”. Así asumí mi trabajo en esta obra: asociando libremente, buscando los estados necesarios para plantarme en cada situación dramática y desde allí recrear, contemporaneizar y dar vida a los textos clásicos. Este trabajo me permitió redescubrir al autor inglés.

Conclusiones

Tal vez, la primera gran pregunta sea: ¿se formó Miguel Guerberof con Galina Tolmacheva? Supongo que ése es un misterio que se ha llevado con él. A lo largo de la investigación, he recopilado todo tipo de versiones sobre el tema, a través de las cuales deduzco que probablemente la conoció y llegó a compartir alguna charla con ella pero no hay posibilidad de que haya sido su alumno directo por la sencilla razón de que Guerberof inició su carrera teatral en Mendoza cuando Tolmacheva ya se había retirado de su función docente. Sabemos que la maestra rusa siguió dando asesoramiento a quienes fueron sus alumnos en otros tiempos y, si bien éste no fue el caso de Guerberof, sí fue el de muchos de sus íntimos amigos y compañeros de trabajo. También sabemos que Tolmacheva gustaba de hacer reuniones en su casa con todos “sus hijos”, como solía decir a sus alumnos, y es probable que Guerberof participara de estos encuentros acompañando a alguno de sus amigos. De todos modos, no hay duda de que él fue fruto del campo artístico instaurado por Tolmacheva y que respetaba a la maestra; esto quedó demostrado por el mismo Guerberof cuando la nombraba como referente de su etapa formativa en su provincia natal.

Creo que el pequeño engaño en el que nos mantuvo Guerberof, haciéndonos creer que había sido alumno directo de Tolmacheva, marca algo importante en

nuestro país: los sistemas de convalidación. Miguel perteneció a una generación que necesitaba que su trabajo fuera convalidado; para tener una identidad había que ser hijo de alguien. El adjudicarse una paternidad o, en este caso, una maternidad –que no fue tal– le permitió existir en una sociedad donde todos eran hijos de alguien, pudo convalidar su lugar en el medio artístico de Buenos Aires y recrearlo. No olvidemos que él era mendocino, y para cualquier persona que vive en el interior del país y decide venirse a vivir y trabajar a la Capital, siempre es compleja la inserción.

La generación posterior, la de post dictadura, por el contrario, no reivindicó un origen; sus integrantes negaban cualquier paternidad, no necesitaban ser reconocidos como discípulos por un maestro o referente para hacerse aceptar sino que se habilitaban solos, como hijos de nadie. Es importante, entonces, entender el “uso” que Miguel hizo de Tolmacheva: ella fue para él un recurso de convalidación en un medio teatral donde ser discípulo generaba prestigio.

Por otro lado, sabemos que Miguel fue un gran lector y es casi imposible suponer que no haya leído los libros de Galina. Esta lectura, probablemente, le permitió construir al personaje Galina dentro de sí. Es interesante señalar cómo la lectura construye marcos teóricos: Guerberof leyó a Tolmacheva, quien a su vez leyó a Stanislavsky –así lo demuestra su libro sobre la ética–; y no olvidemos que Hedy Crilla, quien formó a buena parte de los teatristas contemporáneos de Miguel, se apoyó en las lecturas de Stanislavsky para armar su trabajo

pedagógico. De todo esto se desprende que la lectura fue una de las vías de llegada y transmisión de Stanislavsky en la Argentina.

Sabemos que el único aspecto en el que Tolmacheva declaró haber seguido a Stanislavsky fue en el planteo ético pero, así como Guerberof fue producto del campo artístico instaurado por Galina, ella lo fue del instaurado por Stanislavsky. Si bien Tolmacheva declaró que todos sus conocimientos sobre teatro se debieron a Fédor Komisarjévsky, lo cierto es que el teatro experimentó un cambio sustancial a partir de Stanislavsky, la escena mundial se vio atravesada por él y fue casi imposible escapar a su influjo. Además, un dato interesante es que ambos, Fédor y Konstantin, se formaron con el padre del primero. Por todas estas razones, la obra de Miguel Guerberof se vio atravesada por la obra de Konstantin Stanislavsky. Además, el medio artístico en que se desempeñó Guerberof estaba absolutamente imbuido del método stanislavskiano; no olvidemos que en 1970, cuando él llegó a Buenos Aires, la mayoría de nuestros actores ya se formaban en el método. (*)

Justamente, si de métodos se trata, el único que se mostró claro en este sentido fue el maestro ruso, quien no solo trabajó toda su vida tratando de elaborar un método y transmitirlo a sus alumnos, sino que lo dejó plasmado por escrito para que llegara a las generaciones venideras. Tolmacheva y Guerberof se mostraron claramente opuestos a este método en muchas oportunidades; no adhirieron a él

ni desarrollaron uno propio. Si bien cada uno tuvo su metodología de enseñanza, nunca se ocuparon de plantearla en términos de método o sistema.

Queda claro que Tolmacheva no adhirió al modo en que Stanislavsky trabajaba con las emociones desde el momento en que lo conoció y tuvo una experiencia traumática como alumna suya en un ejercicio de memoria emotiva. También Guerberof desterró de su metodología ejercicios de este tipo, a tal punto que prefería hablar de estados más que de emociones.

Stanislavsky hablaba de la necesidad del trabajo previo, que implicaba recurrir a libros, cuadros, fotos y todo lo que diera conocimientos o reprodujera las impresiones de otras personas. Esto ayudaba al actor a crear cuando la realidad a imaginar era demasiado lejana. Es decir que, si bien Stanislavsky instaba al actor a trabajar con sus propias vivencias, no descartaba la posibilidad de tomar de la realidad exterior lo que hiciera falta. Del mismo modo, Tolmacheva pedía a sus alumnos que, además de sus vivencias personales, observaran y asimilaran las reacciones de otros. Incluso llegó a sostener que cuanto más alejado estuviera el personaje del actor, era mejor. En este sentido, Guerberof estimulaba a sus alumnos a que estudiaran de todo, no solo actuación, sino que tuvieran una formación integral, que les permitiría crecer como personas y, entonces, como artistas.

Tal vez, un rasgo particular que distingue a Guerberof de Tolmacheva y de Stanislavsky, es que siempre se mantuvo al margen de lo institucional, dictando

clases y dirigiendo de manera independiente, y evitando todo lo burocrático; a tal punto que se hace difícil seguir el rastro de los diferentes lugares en los que se desempeñó como maestro. En cambio, sus antecesores cuadraron perfectamente en los marcos académicos: Galina desarrolló gran parte de su labor en la Universidad Nacional de Cuyo como directora y profesora de la Escuela Nacional de Arte Escénico y Stanislavsky estuvo al frente del Teatro Arte de Moscú como director y maestro de teatro.

Stanislavsky creía en la formación por etapas del actor: todo alumno debía atravesar un período formativo que involucraba varios años y cada año implicaba un nivel. Es decir que nadie comenzaba actuando los grandes textos ni los grandes personajes del teatro, había una suerte de sistema de escalones que se iniciaba con las propias vivencias hasta llegar a la construcción del personaje. Tolmacheva, al asumir su trabajo en el marco de una carrera universitaria también, en cierta forma, aceptaba la idea de una formación por etapas. Guerberof fue quizás el más salvaje en este sentido, enfrentando al alumno desde el primer día con los problemas más complejos de la actuación al instarlo a asumir los grandes textos del teatro universal desde la primera clase. Sin duda, él sabía que había un proceso personal ineludible, de tiempos indefinidos y personales, y que cada alumno debería transitarlo hasta estar listo para asumir en el escenario cualquiera de esos materiales.

Guerberof desarrolló sus propias técnicas de trabajo en el campo de la actuación, como cuando planteaba la asociación libre, la ruptura y reconstrucción del texto dramático o la construcción de personajes. Es cierto que el punto de partida para estos abordajes del trabajo no está en Stanislavsky pero sí podemos suponer que, para cuando Guerberof planteó la asociación libre en el teatro, Sigmund Freud (padre del psicoanálisis, 1856-1939) ya había adoptado la asociación libre como técnica para el tratamiento psicoanalítico, según la cual, para lograr la cura, el paciente debía expresar todo lo que se le ocurriera sin ninguna represión, más allá de que le pareciera inadecuado o inapropiado. También Jack Kerouac (novelista y poeta estadounidense, 1922-1969) había desarrollado un estilo propio de escritura al que finalmente llamó prosa espontánea o *kickwriting*, basado en la espontaneidad. Es decir que, si bien esta técnica ya existía en otros campos, Guerberof fue un precursor de su utilización en el campo teatral argentino.

Cuando Guerberof propuso la ruptura del texto dramático, las vanguardias teatrales que surgieron en la década del cincuenta ya habían negado las formas establecidas, abandonando la psicología y todo realismo como resorte escénico y dejando de lado la estructura lógicamente bien construida con diálogos brillantes para adoptar el absurdo y la incongruencia. Del mismo modo, cuando Guerberof negó la posibilidad de existencia de un personaje por sí solo y de un sistema para

su construcción, el fenómeno teatral de vanguardia ya había abandonado los personajes bien caracterizados.

Si hay algo a lo que ni Stanislavsky, ni Tolmacheva ni Guerberof pudieron escapar es que en la actuación resulta imprescindible ir de lo particular a lo general para poder crear. En la actuación, lo particular es el actor y sus propias vivencias. Stanislavsky lo planteó como parte de su método de trabajo, Galina dedicó sesiones especiales a ciertos alumnos para trabajar aquellas trabas personales que les impedían avanzar en sus procesos y Guerberof habló del teatro como una experiencia en primera persona.

En el trabajo de Stanislavsky, el tratamiento dado a las emociones a partir de la técnica de la memoria emotiva es un punto polémico; por oposición o adhesión, la gente de teatro siempre entra en contacto con este tema. Lo cierto es que Stanislavsky fue provocador con esta propuesta, para la cual, como vimos anteriormente en Guerberof, se nutrió de sus antecesores en otros campos como Ribot (científico francés, 1839-1916) quien hablaba de la memoria afectiva del hombre. Tolmacheva y Guerberof no adhirieron a la técnica de la memoria emotiva pero tampoco descartaron el trabajo sobre las emociones, sino que cada uno encontró el propio camino para el abordaje de este aspecto.

Si Stanislavsky fue un pionero en la elaboración de un sistema pedagógico científico de la creación escénica y como tal marcó a generaciones de teatristas y teatrólogos, Guerberof tuvo también sus hallazgos, al igual que Galina; y si bien

cada uno de ellos encontró su propio camino para transmitir el arte de la actuación, no pudieron desvincularse por completo del camino trazado por sus antecesores.

Aunque la figura del director está separada de la figura del actor y no parece necesario haber atravesado la experiencia de la actuación para dirigir, la práctica demuestra que la solidez de Guerberof como director iba de la mano de su solidez como actor; era un hombre que podía guiar a otros en la escena porque conocía el terreno perfectamente, desde la experiencia personal. Galina y Stanislavsky también llegaron a su rol de directores luego de un vasto recorrido como actores en la escena, y Guerberof, como Stanislavsky, hizo coexistir ambos roles en tiempo y espacio, desempeñándolos y desarrollándolos a la par. Ciertamente, en el aspecto pedagógico podemos hallar puntos de encuentro entre Guerberof y Stanislavsky pero, respecto de su desempeño como director, Guerberof parece tener más similitudes con Komisarjévsky, sobre todo en la concepción estética de las puestas y en el manejo económico de las obras y los equipos de trabajo, quizás porque Tolmacheva tomó mucho de su marido en estos sentidos. Sin duda, el concepto de Teatro de Síntesis establecido por Komisarjévsky se aplica muy bien a las puestas de Guerberof, incluso un cierto estilo de actuación. No olvidemos que Stanislavsky fracasó en sus puestas a la hora de llevar a escena obras simbolistas, mientras que Komisarjévsky y Tolmacheva no. Tal vez, un aspecto

de Stanislavsky como director que sí se propagó hasta llegar a Miguel haya sido el trabajo de mesa.

Parece ser que, antes o después, cada director encuentra su autor, las palabras, ideas y estilo que lo representan, un universo afín con el que puede identificarse y desde el cual proyectar su propio mundo. Stanislavsky encontró el suyo en Antón Chéjov, Galina se inclinó con fervor por los clásicos españoles como Cervantes, y Miguel Guerberof se encontró en Beckett y también en Shakespeare. Para los tres, el autor fue un punto de partida indispensable; captar la atmósfera del autor para poder iniciar la propia creación fue un estilo compartido por estos directores. Tomando en cuenta su declaración: “como director, cada obra es un pretexto para montar mis propias obsesiones”, uno de los puntos de encuentro que debían darse entre Guerberof y el autor eran las obsesiones. Seguramente, dicho a su manera, Guerberof encontró en Shakespeare la multiplicidad de estados en que puede incurrir el hombre, además de la diversidad de géneros teatrales; Shakespeare también le permitió indagar en el mundo femenino, como él mismo dijo al montar *Ceremonia enamorada*. En Beckett encontró un referente para el humor, ese humor ácido e irónico que manejaba Miguel, la posibilidad de convertir lo trágico en risa y esa concepción espacial tan cercana al Teatro de Síntesis que manejaba Komisarjévsky.

Así como Chéjov le permitió a Stanislavsky desplegar su idea de lo que debía ser la actuación, Shakespeare y Beckett le permitieron a Guerberof encontrar la

suya, un teatro de acción ligado a la libre asociación que se tiñe del estado necesario para generar una actuación siempre viva y convincente. Si Fédor Komisarjévsky dio a los ingleses una nueva versión de Shakespeare, Guerberof lo hizo para nosotros y para aquellos países donde llegó con sus puestas; Fédor lo contemporaneizó para su época y Guerberof, para la nuestra.

Podemos decir, entonces, que Miguel Guerberof, cuyo nombre ya es parte de las páginas de la historia del teatro argentino, fue un hombre de una gran inteligencia y una profunda sensibilidad, un actor que asumió el riesgo que implica la actuación, animándose a complejas y sólidas interpretaciones que fueron modelo para muchos otros actores, aunque sintió que nunca fue reconocido como merecía; muchos reconocimientos llegaron un poco tarde, cuando él ya no pudo recibirlos.

Guerberof fue maestro de una gran cantidad de actores que conforman la escena nacional en la actualidad y un director original, precursor en muchas de sus elecciones y con algunas influencias que reelaboró para dar al teatro argentino un nuevo punto de vista para la creación escénica. Queda claro que la influencia de Stanislavsky en Miguel Guerberof, como en cualquier otro creador de la Argentina, es falsa y difusa, y está vinculada a la lectura de la obra del maestro ruso y de seguidores que en verdad no lo son; el caso particular de Guerberof demuestra que esta influencia dispersa, que no es fiel a los originales es, sin embargo, creativa porque todo el tiempo está siendo recreada.

() En este trabajo omito directores y maestros importantes en Buenos Aires, también ligados al método de Stanislavsky, debido a que mi investigación se centra en la línea que baja desde Tolmacheva a Guerberof, pero esto no significa que, simultáneamente, no hubiera otras aproximaciones al método.....*

Miguel Guerberof

Cronología de obras

Obras en las que participó como actor en Mendoza:

Nuestro fin de semana, de Roberto Cossa. Dirección: Clara Giol Bressan (1966).

Viaje al paraíso, de Sacha Guitry. Dirección: Clara Giol Bressan.

Vigilancia especial, de Jean Genet. Dirección: Clara Giol Bressan.

Lady Godiva, de Jean Canolle. Dirección: Cristóbal Arnold (1966).

Jorge, de John Anthony West. Dirección: Juan Rossi.

Encadenados por el film, de Vladimir Maiakovsky. Dirección: Juan Rossi.

Arlequín, servidor de dos patrones, de Carlo Goldoni. Dirección: Juan Rossi y Fernando Lorenzo.

Una noche con el Sr. Magnus e hijos, de Ricardo Monti. Dirección: Cristóbal Arnold (1970).

Obras en las que participó como actor en Buenos Aires:

Hasta cuándo, de Carlos Antón. Dirección: Enrique Argenti (1972).

Mefis anda suelto, creación colectiva. Dirección: Rubén Szuchmacher y Miguel Guerberof (1973).

No le compres un arma a Federico, de Horacio Otheguy. Dirección: Horacio Otheguy (1973).

Los días de la comuna, de Bertolt Brecht Dirección de Jaime Kogan (1975).

Fifty-fifty, de Jorge Goldenberg (escrita a partir de improvisaciones de los actores). Dirección del estreno: Jorge Goldenberg. Reestreno: Lorenzo Quinteros (1976).

La isla desierta, de Roberto Arlt (1977).

El paria, de August Strindberg (1978).

Final de partida, de Samuel Becket. Dirección: Juan Cosín (1979).

Marathon, de Ricardo Monti. Dirección: Jaime Kogan (1980).

Cortina de abalorios, de Ricardo Monti (1981/82). Primer Teatro Abierto. Actores: Miguel Guerberof, Cipe Lincovsky y Patricio Contreras. Dirección: Juan Cosín.

Un hombre qué, de José Carlos Edelman. Dirección: Ademar Bianchi (1983).

Calderón, de Pier Paolo Passolini. Dirección: Felisa Yeni (1992).

La oscuridad de la razón, de Ricardo Monti. Dirección: Jaime Kogan (1993).

Esperando a Godot, de Samuel Beckett. Dirección: Leonor Manso (1996).

No importa: una pequeña trilogía sobre la muerte, de Elfriede Jelinek.
Dirección: Luis Cano. Ciclo “4x4” de teatro semi montado en el Instituto Goethe
(2004).

Solo, de Samuel Beckett. Dirección: Miguel Guerberof. Estreno: 15 de Julio de
2005, inauguración del Beckett Teatro.

Obras que dirigió:

Arlequín servidor de dos patronos, Carlo Goldoni (1978) con un grupo de
alumnos adolescentes. Sala: Teatro Payró.

América, de F. Kafka (1980) con un grupo de alumnos adolescentes. Sala: Teatro
Payró.

Edipo rey, de Sófocles (1981).

Prohibido pisar el césped, de Rodolfo Paganini (1981/82) Primer Teatro Abierto.
Elenco: Arturo Bonín, Rubén Stella y Constanza Maral.

Según pasan las botas, de Rodolfo Paganini (1983). Segundo Teatro Abierto.

Seis macetas y un solo balcón, de Rodolfo Paganini (1984).

Los días felices, de Samuel Beckett (1984).

Welcome los amos, de Carlos Pais (1985).

Almafuerte, de Célie Coudet (1985/6).

Acto sin palabras I y II, de Samuel Beckett (1986) Actores: Gerardo Baamonde y Facundo Ramírez. Sala Craft (Auditorio de Buenos Aires). Reposición: 15 de Julio de 2005, inauguración del Beckett Teatro.

Ana F., versión libre (1987).

La fuerza de la costumbre, de Thomas Bernhard (1989). Actores: Miguel Guerberof, Facundo Ramírez, Gerardo Baamonde, Guillermo Masota y Fabiana Auría. Sala. Teatro Lasalle.

Extracción de la piedra de la locura, de Alejandra Pizarnik (1990).

Company, de Samuel Beckett (1994) Actores: Horacio Acosta, Miguel Guerberof y Facundo Ramírez.

Mercier & Camier, de Samuel Beckett (1995). Sala Banco Patricios.

Las gemelas, de Copi (1996). Actores: Facundo Ramírez, María Ibarreta, Jean François Casanovas y Laura Córdoba. Sala Ave Porco.

El cuento de invierno, de William Shakespeare (1999). Debut de la Shakespeare Company Buenos Aires. Gira por Alemania en 2000.

El retrato del pibe, de Gonzalez Castillo (2001).

Después del mar, de Roberto Gispert y Victoria Carreras. Sala Espacio Nave (2001).

Todo está bien si termina bien, de William Shakespeare (2001).

Para todos los gustos, de William Shakespeare (2002).

Timón de Atenas, de William Shakespeare (2003).

Todos caen, de Samuel Beckett. Sala Ombligo de la Luna, con la actuación de Paula Morgan (2003).

El castillo de Kafka, versión de la obra de Fédor Dostoievsky (2004).

Alcestes, de Eurípides (2005).

Comedia, de Samuel Beckett (2006).

El gran ceremonial, de Fernando Arrabal (2006).

Ceremonia enamorada, sobre textos de William Shakespeare (2007)

Fichas de obras

Pese a la búsqueda exhaustiva, solo se ha podido encontrar información completa de pocas de las obras de Miguel Guerberof.

Una noche con el Sr. Magnus e hijos

II Certamen de Teatro de la Ciudad de la Municipalidad de Mendoza del 3/10 al 19/11 de 1970.

Teatro: R. Milán, Plaza Independencia.

Autor: Ricardo Monti.

Elenco: Miguel Guerberof, Hugo Moujan, Nerio Tello, Rubén Bravo, Sergio Poves, Gladis Ravalle.

Escenografía: Jorge Fornes.

Realización Escenográfica: Hugo Mouján, Nerio Tello, Rubén Bravo, Cristóbal Arnold.

Vestuario: Gladis Ravalle, Raquel Aruani.

Iluminación: Cristóbal Arnold.

Grabación de Sonido: Enrique Vié.

Operadora de Sonido: Silvia Fourcade.

Colaboradores Técnicos: Paula Nieto, Lidia Brusilovsky, Adrián Barrios, Silvia Hernández y Hugo Méndez.

Muebles: El Santo. Almacén Mágico.

Dirección General y Puesta en Escena: Cristóbal Arnold.

¿Hasta cuándo?

Presentada por el Teatro Ensayo de Buenos Aires.

Fecha de estreno: 21/07/1972.

Autor: Carlos Antón.

Teatro: Theatrón.

Elenco: Emilio Lelez, Carlos Alvarenga, Carla D'Andrea, Miguel Guerberof,

María Inés Maderal, Omar Fanucchi, Regis Cerato, Juan Minko.

Dirección: Enrique Argenti

Escenografía: Enrique Zannini.

Música: Alejandro Dolina.

Arreglos Musicales: José Luis Castiñeira.

Asistencia: Mónica Lesser, Federico García.

Operador: Diego Hernán.

Promoción: Miguel Carlos García.

Mefis anda suelto

Fecha de estreno: 29/04/1973.

Comedia musical para niños.

Creación colectiva.

Música: Carlos Gianni.

Coreografías: Susana Ibáñez.

Teatro: Payró.

Dirección: Miguel Guerberof.

Asistencia: Rubén Szuchmacher.

Elenco: Beatriz Herrera, Juan Carlos Ricci, Augusto Kretschmar, Miguel Guerberof, Cristina Moix, Perla Szuchmacher.

Vestuario: Elida Turín.

Realización Escenográfica: Horacio Cadenas, Daniel Espiro y alumnos de la Escuela de Escenografía de la Universidad del Salvador.

Grupo operativo: Beatriz Miranda, Mirta Rosenthal.

Luminotecnia: Raúl Alvarez.

No le compres un arma a Federico

Fecha de estreno: 16/07/1973

Autor: Horacio Otheguy.

Teatro: Payró.

ELENCO: Ana María Esterkin, Miguel Guerberof, Carlos Giordano, Jorge Osorio, Rubén Szuchmacher, Augusto Kretschmar.

Escenografía y Vestuario: Ruth Moguilner.

Banda de sonido: Rubén Szuchmacher.

Asistente de Dirección: Ana Torriani.

Iluminación: Miguel Guerberof.

Ayudante de Dirección: Carlos Giordano.

Dirección: Horacio Otheguy.

Intendencia: Angela Mendoza.

Fotografía: Pedro Roth.

Diseño Gráfico: Carlos Giordano.

Luminotecnia: Raúl Alvarez.

Fifty - fifty

Fecha de estreno: 24/05/1976

Autor: Jorge Goldenberg.

Elenco: Miguel Guerberof, Patricio Contreras.

Escenografía: Aldo Guglielmone.

Asistencia de dirección: Carlos Defilippis Novoa.

Dirección: Jorge Goldenberg.

Realización Escenográfica: Taller Teatro Lasalle.

Producción: Zulema Goldenberg.

Teatro: Ecos.

El texto del espectáculo fue escrito en base al trabajo de improvisación de los actores.

La isla desierta

Burlería en un acto

Ciclo “Teatro del Medio Día”.

Fecha de estreno: 14/11/1977.

Autor: Roberto Arlt.

Elenco: Rubén Szuchmacher, Miguel Guerberof, Mónica Galán, Jorge Fornes, Hilda Blanco, Graciela Rossi, David Di Nápoli, Carmen Fernández, Nerio Tello, Patricio Contreras.

Vestuario y Ambientación: René Langlois.

Diseño de Programa: Patricio Contreras.

Dirección: Juan Cosín.

Teatro: Payró.

El paria

Ciclo “Teatro del Medio Día”.

Fecha de estreno: 14/04/1978.

Fuera de escena se escucha el final del 2º acto de *Padre*.

Voces: Miguel Guerberof, Judith Glässer.

Autor: August Strindberg.

Elenco: Miguel Guerberof, Patricio Contreras.

Revisión de Textos: Germán Leopoldo García.

Escenografía y Vestuario: Rubén Szuchmacher.

Dirección: Juan Cosín.

Marathon

Fecha de estreno: 13/06/1980.

Autor: Ricardo Monti.

Teatro: Los Teatros de San Telmo

Escenografía: Tito Egurza.

Vestuario: Graciela Galán.

Música: Sergio Aschero.

Elenco: Arturo Maly, Lidia Catalano, Miguel Guerberof, Felisa Yeni, Leal Rey, Rita Cortese, Jean-Pierre Reguerraz, Jorge Fornes, Carlos Sturze, Mariana Smibiansky, Oscar Boccia, Armando Capo, Norma Ibarra y Mónica Galán.

Asistente de Dirección: Paco Díaz.

Dirección: Jaime Kogan.

Calderón

Fecha de estreno: 21/11/1992

Autor: Pier Paolo Passolini.

Teatro: Payró.

Versión Escénica: Javier Daulte.

Dirección: Felisa Yeni.

Escenografía: Tito Egurza.

Vestuario: Graciela Galán.

Música: Sergio Aschero.

Elenco: Arturo Maly, Lidia Catalano, Miguel Guerberof, Felisa Yeni, Leal Rey, Rita Cortese, Jean-Pierre Reguerraz, Jorge Fornes, Carlos Sturze, Mariana Smibiansky, Oscar Boccia, Armando Capo, Norma Ibarra y Mónica Galán.

La oscuridad de la razón

Fecha de estreno: 08/09/1993

Autor: Ricardo Monti

Teatro: Payró

Elenco: Aldo Braga, Rita Cortese, Miguel Guerberof, Virginia Innocenti, Leonardo Sbaraglia, Felisa Yeni.

Coro: Graciela Paola, Graciela Peralta López, Dana Basso, Silvina Katz, Carlos Kaspar, Marcelo Pozzi, Javier Niklison, Horacio Acosta.

Músicos en escena: Chango Farías Gómez y Rubén “Momo” Izaurralde.

Escenografía: Tito Egurza.

Asistente de Dirección: Diego Kogan.

Dirección: Jaime Kogan.

Después del mar

Fecha de estreno: 13/02/2001.

Teatro Auditórium: Espacio Nave.

Elenco: Vitoria Carreras, Facundo Ramírez.

Dirección: Miguel Guerberof.

Idea Original: Roberto Gispert.

Autores: Roberto Gispert, Victoria Carreras.

Música Original: Facundo Ramírez.

Escenografía y Vestuario: Gabriela Dodero.

Asistente de Dirección: Constanza Nacarato.

Asesoramiento Técnico: Fernando Di Yorio.

Producción: Victoria Carreras, Roberto Gispert.

Diseño Gráfico: Mario Gemin.

Fotografías: Gianni Mesticelli.

The Godfather: Lino Patalano.

Esta obra estuvo dedicada a Cachi García Reig.

Comedia

Fecha de estreno: 06/05/2006

Teatro: Beckett Teatro

Elenco: Carla Peterson, Mario Mahler, Esmeralda Mitre.

Escenografía: Damián Casermeiro Marrón.

Maquillaje: Patricia López.

Asesoramiento Vocal: Graciela Hernández.

Luminotecnia: Mabel Rosati.

Producción Ejecutiva: Sol Navedo.

Prensa y Difusión: Colombo- Pashkus.

Asistente de Dirección: Constanza Nacarato.

Dirección: Miguel Guerberof.

El gran ceremonial

Fecha de estreno: 28/07/2006.

Teatro: Beckett Teatro.

Autor: Fernando Arrabal.

Elenco: Paula Morgan, Javier Montú, Vanesa Motto Guastoni, Laura Dozo,
Alejandro Spagnaro.

Escenografía y Vestuario: Carlos Da Silva.

Luminotecnia: Mabel Rosati.

Fotografía: Florencia Bisca.

Diseño Gráfico: Sergio Trapaglia, Sol Navedo.

Asistente de Dirección: María Cárdenas.

Prensa y Difusión: Colombo – Pashkus.

Dirección: Miguel Guerberof.

Ceremonia enamorada

Fecha de reestreno: 01/08/2008.

Autor: William Shakespeare (fragmentos de obras y sonetos).

Teatro: Beckett Teatro.

Elenco: Carla Solari, Jazmín Rodríguez y Constanza Nacarato.

Dramaturgia y Dirección: Miguel Guerberof.

Director Asistente: Carla Peterson.

Música: Daniela Horovitz.

Vestuario: Pablo Ramírez, Gonzalo Barbarillo.

Diseño De Iluminación: Miguel Guerberof y Mabel Rosati.

Producción ejecutiva y fotografía: Sol Navedo.

Asistente de Dirección: Julieta Bello

Prensa: Dolores Larguía.....

Entrevista a Jorge Goldenberg

8 de agosto de 2008, 13:00 hs.

Miguel decía haberse formado en Mendoza con Galina Tolmacheva, ¿usted qué sabe al respecto?

Así fue, hasta donde yo sé. Eso era lo que salía de boca de él.

Sin embargo hay versiones que sostienen lo contrario...

Yo iba a repetir el mismo “mito”, como uno arma su mitología personal... yo cuando hablo de mi propia experiencia, primero lo pongo bajo condición de conjetura porque ni siquiera es deliberado. Muchas veces, uno construye un relato que tiene incorporado, tal vez entre ese relato y la verdad de los hechos sucedidos siempre hay una distancia.

¿Cuál sería entonces, según usted, el recorrido artístico hecho por Guerberof en Mendoza?

La impresión que me daba es que toda su experiencia mendocina, incluso su experiencia como periodista en el diario *La Opinión* en Mendoza, fundado por Timmerman, estaba como en una especie de territorio de nostalgia, un territorio

un poco mitológico donde no había una mirada crítica manifiesta; era un pasado querido, una cosa atesorada como el génesis.

¿Cuándo lo conoció a Miguel?

Yo lo conocí a Miguel a partir de que mi hermana fue pareja de él, pero no puedo ubicar el año exacto. El venía de Mendoza, no sé bien cuánto hacía que estaba acá, pero había como una especie de tropismo mendocino, Aldo Braga era amigo de él, Braga era mendocino. Yo lo conocí a Aldo Braga a través de él, era amigo de Augusto Kretschmar, otro actor mendocino más o menos de su misma generación, porque Aldo era un poco mayor, era amigo de Luis Politti, otro mendocino, que murió en España, a Rubén Szuchmacher también lo conocía muy bien.

Usted trabajó con Miguel en la obra *Fifty-fifty* ¿Cómo fue la experiencia de *Fifty-fifty*?

Nosotros estrenamos la obra en Buenos Aires, se hicieron dos puestas acá, en Buenos Aires: una que hice yo en 1976, el estreno, de la que fui el autor y el director, que no llegué a ver porque me fui de gira a Venezuela y no volvimos. Eso fue en el teatro ECO, que estaba por Rivadavia. La obra se estrenó con Miguel y Patricio Contreras.

Obstinadamente, ellos después hicieron la segunda versión, que dirigió Lorenzo Quinteros. Yo escribí ese espectáculo a partir de las improvisaciones que hicimos con Miguel y con el Pato Contreras.

¿Por qué los convocó a Miguel y a Patricio?

Porque éramos amigos, nos divertíamos mucho juntos, teníamos un espacio para trabajar que era el Lasalle porque en esa época mi hermana formaba parte de la cooperativa que manejaba el Lasalle junto con Héctor Aure y alguna otra gente; eso nos daba la posibilidad de ensayar en el subsuelo del escenario que era un espacio grande, donde no nos apretaban mucho. Y, fundamentalmente, porque nos llevábamos bien, teníamos cierto *feeling*, compartíamos algunos rechazos; sobre todo, el rechazo por el teatro naturalista lo compartíamos bastante.

¿Cuál fue el vínculo con Patricio Contreras?

Fue otro amigo muy cercano de Miguel durante mucho tiempo, porque Patricio fue muy acogido en casa de mi hermana cuando llegó de Chile, pero a Patricio lo conocimos todos cuando vino acá, al teatro Lasalle, con un espectáculo del grupo de teatro al que él pertenecía en Chile, un grupo muy conocido y de prestigio. Patricio era un actor muy dotado, muy simpático, se hizo muy amigo de Miguel y la casa de mi hermana era como un aguantadero para Patricio. Al principio, cuando recién vino, Patricio vivió un tiempo en casa de Solita Silveyra, allá por

La Lucila, lo recuerdo porque Patricio era muy informal, llegaba tarde, muy tarde a los ensayos, estábamos todos furiosos e inventaba mentiras.

¿Cómo fue el proceso de trabajo?

En realidad hubo todo un período de improvisaciones, después yo decidí parar y trabajé en soledad. No había una idea matriz al comienzo, yo propuse las situaciones. El punto de partida fue el habitual: una persona que está instalada, inesperadamente llega alguien... ¿quién es usted?, ¿qué hace aquí? Y, claro, con la fantasía desbordada de Patricio... nos reíamos mucho durante el trabajo. Y Miguel era muy imaginativo, yo puedo identificar todavía en la obra qué textos eran de Miguel, qué textos expresaban su estado, su relación con la profesión...

¿Qué pensaba Miguel de Stanislavsky?

Sus opiniones siempre fueron muy terminantes, se manifestaba muy anti stanislavskiano, pero yo creo, y esto es una conjetura mía, que a él le provocaba mucho rechazo al igual que me provoca a mí, la hipertrofia del método, que llevaba a ciertas concepciones de “verdad escénica” que parecían sostenidas finalmente en nuevos clisés, presuntamente verdaderos, que eran nada más que una especie de psicologismo primario sostenido en muletillas, en una especie de naturalidad; que si en un momento, en el teatro argentino, fue muy útil para quebrar la influencia del teatro de marca española, en un momento determinado hubo una especie de hipertrofia, y yo creo que Miguel reaccionaba a eso. Tenía

un fuerte rechazo por todo lo que era teatro naturalista, el teatro que pretendía repetir cierta imagen de lo real a modo de espejo, toda la teoría del arte como reflejo. Yo no era anti stanislavskiano militante y él parecía que sí.

El era muy lector de Shakespeare y de Beckett, entonces para él Beckett era una clara superación de Stanislavsky, ya que desde Stanislavsky no se podría abordar a Beckett, concepto con el que yo no estoy tan de acuerdo, pero me parece que en Miguel era más el síntoma de un rechazo que, en la práctica, como él se manejaba en sus puestas. Yo no asistí a ningún proceso de puesta en escena de Miguel, no trabajé con él más que en esta experiencia.

¿Cómo era Miguel como actor?

Era un actor muy inteligente, él entendía muy bien lo que se buscaba, pero físicamente yo lo sentía un actor un poco rígido. Era un actor rígido y de a ratos esto se sentía, no era un actor dúctil en ese sentido, todo pasaba por la cabeza. El comprendía pero no siempre podía reproducir con su cuerpo porque había como un bloqueo físico. Justamente, su rechazo a Stanislavsky lo llevaba a que de pronto no tenía imágenes lo suficientemente potentes como para poder resolver un estado de un personaje.

Como actor resolvía desde la inteligencia, comprendía muy bien el momento preciso del personaje, lo cual no era poco, y entonces le encontraba la salida, y a veces no. No era un actor relajado. Decía bien, tenía muy buena emisión. Era

muy imaginativo en las improvisaciones, era rápido, ingenioso en las réplicas. Yo tomé para *Fifty-fifty* buena parte de lo que él decía.

¿Cómo era la relación de Miguel con la profesión?

Era muy complicada, una relación donde él no se sentía lo suficientemente reconocido. Por muchos años no fue considerado ni reconocido, y eso él lo padecía. En los últimos años le llegó un buen momento.

Hay una línea en el personaje de *Fifty-fifty*, el personaje es un viejo actor o que cree que es actor y ensaya *Coriolano* de Shakespeare, a solas, y fabula una puesta en escena de *Coriolano*. Coriolano es un héroe que luego no es reconocido por su pueblo... y en un momento este actor quiere convencer a este recién llegado de que trabaje con él y el otro le dice: y bueno, quizás nos va bien. Y Miguel, porque es texto de Miguel, le contesta: “a nosotros no nos va bien, a nosotros no nos tiene que ir bien”; como un principio ético. Yo creo que era una opinión muy personal, por lo menos del momento que estaba atravesando.

Él fue el primer tipo que montó una obra de Thomas Bernhard, y él sabía que el ambiente crítico era mucho más ignorante que él. Entonces, yo no conocía el teatro de Bernhard pero sí su narrativa, pero los críticos como Osvaldo Quiroga no tenían la más remota idea de quién era Thomas Bernhard. Acá se estaba poniendo por primera vez en la Argentina a un autor importantísimo y no tuvo eco.

¿Miguel en sus inicios quería ser solo actor o ya hablaba de dirigir?

El siempre tuvo ambas cosas pero sí quería ser actor, y yo donde podía lo enganchaba, yo lo metí en 1974 en *Los gauchos judíos* porque yo era asistente de dirección, era un papelito muy menor, casi un bolo. También lo metí en otra película donde yo era guionista que se llamó *Sostenido en La Menor* que dirigió Pedro Stoki. Teatro para niños, hizo también.

¿Siempre dio clases?

No, siempre no. Cuando yo lo conocí no daba clases; en realidad yo creo que la primera que le consiguió trabajo para dar clases fue mi mujer, en una institución judía. Este primer trabajo, al menos formal, tiene que haber sido por el año 1972/3.

En aquella época ¿Miguel se sostenía económicamente de dar clases?

Sí, y de algún trabajito profesional que por ahí caía, con las películas él algo cobraba, como eran producciones profesionales se pagaba, digamos que económicamente no eran años boyantes para él.

Es decir que vivía modestamente...

Bueno no, modestamente no, Miguel tenía una cierta pretensión de refinamiento, de tomarse sus cócteles... Después hicimos trabajos para alguna productora que hacía lanzamientos de productos, pero ya no me acuerdo bien.

Pero era un hombre que podía resignar otras cosas y no ciertos refinamientos, sus tragos, el tipo de comida... había algo de genuino refinamiento y algo de actuación de refinamiento.

Miguel trabajó con varios autores nacionales...

Él trabajó con mi mujer en *Los días de la comuna* de Bertolt Brecht con dirección de Ricardo Monti, en el Payró.

¿Cuál era la opinión de Guerberof acerca de Ricardo Monti, con quien trabajó en reiteradas oportunidades?

Me parece que le tenía respeto como autor. Si lo descalificaba es porque ése era el estilo de Miguel, la descalificación, pero si después lo llamaban para trabajar y era un buen trabajo no sostenía estas cosas en ese sentido, como mucha gente.

¿Cómo era el temperamento de Miguel cuando trabajaba?

Era parejo, no fui testigo ni tuve que sufrir exabrupto alguno, ni maltrato, nada de eso.

¿Había directores o actores contemporáneos que el respetara o valorara?

De modo manifiesto no; no recuerdo que él haya estado muy entusiasta con nadie. No iba mucho a ver espectáculos, iba donde había amigos comprometidos y demás.

¿Siguieron frecuentándose en todos estos años con Miguel?

Yo los últimos años lo veía muy poco, me enteré de su muerte por teléfono. Nunca fuimos amigos íntimos, teníamos una relación simpática y divertida pero nada más.

¿Hay algo que admiraba en Miguel?

Lo que siempre respeté de Miguel es que no transaba con nadie, él era muy fanático de Beckett e iba con Beckett, era muy fanático de Shakespeare e iba con él, para bien o para mal, o de autores difíciles como Bernhard. En ese sentido, era un tipo que no hacía concesiones, él podía agarrar cualquier cosa como actor pero cuando él manejaba un proyecto era muy consecuente consigo mismo.

Entrevista a Graciela Hernández

11 de Julio de 2008, 13:30 hrs.

¿Cómo surge el Becket Teatro?

El marido de Paula Morgan, Martín Asconapé, venía hace tiempo diciéndole a Miguel: “Miguel, yo quiero poner un teatro para que vos hagas tus obras”, y Miguel nunca pensó que eso fuera el deseo de alguien y que se diera, que se hiciera. De repente, la idea empezó a tomar más forma y Martín lo convocó a Miguel. Entonces planificaron, Miguel, Martín y Paula buscaron lugares por el Abasto. Encontraron este teatro...

¿Ya era un teatro?

No, era un depósito de aceites, y estaba en venta, así que fueron a ver a la inmobiliaria y decidieron la compra. O sea que el teatro lo pusieron Martín y Paula para que Miguel hiciera sus espectáculos.

¿Miguel vino a ser el director artístico del espacio?

Exacto, y ellos eran los dueños del espacio.

¿Y cómo fue el proceso de convertir un depósito en sala de teatro?

Martín Asconapé mandó llamar a un arquitecto, y el arquitecto hizo exactamente todo lo que le pidió Miguel: la cantidad de butacas, ese balconcito de arriba, el espacio escénico; Miguel dio todas las pautas de cómo hacerlo, hasta los colores.

Cumplía el sueño del pibe: “el artista que encontró su mecenas”

Aunque no lo puedas creer... y toda la estética del teatro es una estética bien de Miguel.

¿Vos estás con Miguel desde qué año?

Desde julio de 1999.

Y cuando vos lo conociste, ¿dónde daba clases Miguel?

El estaba dando clases en Uriarte, ahora es un restaurant, Uriarte y Honduras. Que no era un teatro, era un espacio donde se alquilaban salones para dar clases.

¿Y de ahí saltó al Beckett?

No, estuvo también en el teatro de Gaby Lerner, en el teatro de Palermo...

¿Gaby Lerner tiene un teatro?

Tenía, en Paraguay casi Malabia. Miguel hizo *Los enanos*, hizo varias cosas ahí, después de Uriarte. Yo lo conocí dando clases en Uriarte.

¿Te acordás cuánto tiempo dio clases en cada lugar?

En Uriarte dio todo 1999, y me parece que en el 2000 ya empezó en lo de Gaby y después pasó al teatro Beckett.

¿También dio clases en El Ombligo de la Luna?

Sí pero no recuerdo en qué época... en El Ombligo de la Luna creo que dio dos obras, una era un Shakespeare, y la otra no me acuerdo. Disculpá, pero es que para mí es todo tan reciente, y aparte vengo del último ensayo del reestreno de *El gran ceremonial*, en Patio de Actores, a la vuelta de donde lo velamos a Miguel, entonces me moviliza mucho ver la puesta y que no esté Miguel.

No te preocupes. ¿Quién dirige este reestreno de *El gran ceremonial*?

Nadie en particular, entre los actores; y la verdad es que hoy salió fantástico. Además, ahora se sumó Gaby Lerner, que es una actriz estupenda. A Miguel le hubiera encantado como está ahora.

¿Y por qué eligió Miguel hacer esa obra?

Paula Morgan, mujer de Martín Asconapé, dueño del Teatro, le dijo: “mirá, me encanta esta obra de Arrabal, me encantaría hacerla y que vos la

dirigieras y pensemos juntos el elenco, la gente”. Por eso la hicieron, pero Miguel no sé si la hubiera hecho. Arrabal le hacía gracia, le divertía, pero... en realidad a él no le gustaba España.

¿Vos decís que no se identificaba con el universo de Arrabal?

A él le divertía un rato y ya está, él no la hubiera elegido; la propuesta surgió de Paula.

¿Dónde estrenaba sus espectáculos antes del Beckett Teatro?

Cuento de invierno la estrenó en el Callejón de los Deseos. Después dirigió otra, *Todo está bien, si todo termina bien*, que la pusieron en el Excéntrico de la 18.

Estas dos obras se hicieron con la compañía Shakespeare. ¿Cuándo la fundó?

A fines de 1998. Cuando se separó en realidad, que es cuando empieza a ponerse productivo. El se separó para abril - mayo de 1998 y nosotros empezamos a salir en julio de 1999. Un duelo minimísimo.

Se dieron el mismo tiempo de duelo.

Yo también me separé en 1998, pero yo no sabía que él se había separado, y él tampoco sabía que yo me había separado.

Bueno, pero seguramente cuando se reencontraron se pasaron la data...

Sí, sí; nos pasamos la data y nos quedamos juntos.

¿Cómo elegía las obras que quería dirigir?

Desde que lo conocí él siempre tenía dos o tres obras en la cabeza, y hacía dos tres por año. Él siempre tenía en la cabeza los materiales que quería hacer, los iba madurando hasta que en un momento se le bajaba todo. Se ponía en esta sillita donde estoy sentada, acá había otra con los libros, los sacaba, empezaba a leer y anotaba alguna cosa, pero poco, anotaba poco. Mas bien leía y releía y subrayaba, yo tengo que recuperar varios libros... porque él pensaba hacer *Job* de la biblia. Le quedó trunco eso.

¿El tenía además un proyecto de Chaucer según me comentó a mí?

Sí, ya tenía incluso el elenco elegido. Se quedó con las ganas de hacer esas dos cosas. Del personaje de Job le atraía el hecho de que ya más desgracias a un ser humano no le pueden pasar, pero lo que más le hacía gracia es que lo peor que tiene Job es su mujer, él se queda ciego, le pasa de todo; pero lo peor es la mujer. Nos reíamos mucho con eso.

O sea que no es que él sólo tomaba materiales teatrales, leía en el amplio sentido y adaptaba...

Sí, sí. Y cortaba, y “acá voy a poner este pedazo, después este”, o se ponía con Natacha Cherbi, la mujer de Gustavo Chantada, con el libro directamente, y Nati en la computadora y le decía “copiá de acá a acá, de acá sacamos esto, de esto otro copiamos solo esta parte” y ella iba escribiendo todo lo que Miguel le decía. Eso era lo que pensaba hacer con Job también, lo iba a hacer con Carmen, con Carmencha; como ella sabe mucho de la Biblia y de la historia de Job, iban a trabajarlo juntos.

¿Todas las cosas que dirigió las hacía con actores que habían sido sus alumnos?

En general sí. A él le gustaba trabajar con sus alumnos.

¿Decía por qué?

No, le gustaba el clima que se creaba. Miguel priorizaba mucho el divertirse en el ensayo, el fluir, el que se manden, que tiren toda la carne a la parrilla y decía que lo que más le gustaba en el teatro y de que hubiera obras era irse a comer todos juntos. Priorizaba mucho el divertirse en el escenario.

¿Los elegía tal vez porque le entendían su código?

Bueno, Gaby Lerner no era alumna de Miguel y sin embargo la eligió porque le encantaba como actriz. Pero sí, trabajaba mucho con sus alumnos. Paula Morgan era alumna de Brisky y lo buscó a Miguel porque hacía muchos

años que quería hacer *Los años felices* y como sabía que Miguel sabía mucho de Becket, entonces le pidió que la dirigiera... o sea, no es que trabajaba exclusivamente con sus alumnos.

¿Cuánto hacía que él daba clases?

Yo creo que vivió toda su vida de dar clases. Yo creo que nunca dejó de dar clases desde que vino de Mendoza. Dio clases en varias escuelas judías. El vivía de la docencia.

¿Y cómo producía sus espectáculos?

Algún subsidio, por ejemplo cuando hicieron *Los enanos* de Pinter, fueron los actores a pedirle que dirigiera la obra y produjeron los actores.

¿Y en el caso de las obras de Shakespeare, que eran proyectos que nacían de él?

Subsidios, y aparte Miguel era muy gasolero y todos colaboraban, era un trabajo de grupo. Se iban a lugares donde venden ropa de segunda y tercera. Miguel sabía de esos lugares porque Zulema, con quien vivió veinte y pico de años los conocía, ella era productora y representante de actores; entonces, al ser productora, tenía las direcciones para conseguir esas cosas.

Después hizo *Mercier & Camier*, lo conocía así que fui a verlo. La hizo en el Banco Patricios, pero no sé quién lo produjo, no tengo la menor idea. Pero desde

que empezamos nosotros a estar juntos hasta que murió, o subsidios, o hacían una cooperativa, pero nunca tuvo grandes producciones. Además los materiales que elegía tampoco eran para grandes producciones.

¿Y él preparaba sus clases?

No. Por ahí se sentaba un rato y leía un par de cosas. Lo que más le gustaba era el tema de la improvisación. Sacaba mucho del Chavo del 8, muchos chistes y muchas cosas del Chavo. Usaba algún chiste del Chavo para las obras. Tenía determinados programas que le gustaban y sacaba cositas para sus obras de ahí. Yo le decía ¿cómo hacés para tener 25 personas en una clase? Y le saltaba la inspiración. Él iba decidiendo sobre la marcha. Por ahí me contaba que para fin de año quería hacer tal cosa, con el tema de las monjas, ¿te acordás?, pensaban hacer toda una puesta.

¿Era de hacer muestras en sus talleres?

No, no le gustaban. Odiaba eso. Calculo que porque él daba clases en un country, entonces hacía muestras con sus alumnos amigos, se reían mucho con la gente. Yo calculo que estaba cansado de ese tipo de muestras. Entonces después cambió, dijo 'yo no hago más muestras a fin de año'.

¿Y él comentaba de las clases o de los ensayos?

Si, él llegaba cerca de la una, yo lo esperaba, comía... después de cuatro horas de estar ahí al palo todo el tiempo, le costaba bajar, o sea los martes a la noche él se dormía tardísimo; entonces, como tenía que bajar, me contaba lo que había sucedido en la clase. Era un gran gozador de la vida Miguel, en realidad lo que más me enseñó a mí es el amor a la vida.

¿Y por qué era un gran gozador de la vida, en qué veías vos eso?

En que tenía una mirada sobre las cosas muy especial, y a pesar de que era re ácido nítrico, cosa que a mí me encanta, ese humor, él te desarmaba cualquier drama en dos segundos con una frase. Una especie de humor ácido como me gusta a mí y, no sé, era una persona que se divertía siempre, por eso digo que podía disfrutar de las cosas. No se enroscaba mal, te digo, eso es lo que yo viví con él. Entiendo que Miguel diera miedo porque ponía su peor cara de malo, pero en realidad Miguel era como una especie de cordero disfrazado de lobo, suele suceder, pero era una persona que vivía de buen humor. No era una persona que tuviera mal carácter, o que saltara, o que estuviera con cara de fastidio. Sí, antes de estrenar se ponía un poco hinchado, se ponía un poco nervioso: 'ay, tengo que conseguir tal cosa, que no falte tal otra...', se empezaba a preocupar, se ponía obsesivo con determinadas cosas, pero disfrutaba. Yo no conozco mucha gente que disfrute de la vida de la manera en que él la disfrutaba. Te estoy hablando de sus últimos nueve años, no sé antes.

¿Él hablaba de si le gustaba más actuar, dirigir o dar clases?

Le encantaba dirigir, estos últimos años lo que más le gustaba era dirigir. Le gustaba más que actuar; actuar le daba mucha fiaca. Le daba fiaca memorizar.

Le daba fiaca pero, sin embargo, para dirigir leía un montón...

Es que le gustaba más dirigir que actuar y dar clases le divertía un montón. Digamos, yo creo que él hizo exactamente lo que quiso; en todo este último tiempo empezó a hacer las cosas que realmente le gustaban que eran dirigir, y determinados autores.

¿Él se manifestaba satisfecho con su vida artística?

Sí, él disfrutaba un montón de la vida, era un gran gozador, como te dije antes. Y realmente se veía acá en casa que no había cosas que lo sacaran, solo lo ponían un poco nervioso sus hijas.

¿Cómo era su relación con las hijas?

Y... las chicas se fueron a España y estuvo catorce años sin verlas.

¿No había ningún contacto?

No, le resultaba muy difícil el tema de la paternidad a pesar de que crió dos hijos ajenos que son los de Zulema, los hermanos Villegas, y de hecho el

negro Villegas tiene cosas muy parecidas a Miguel. Pero a sus propias hijas las vio poco porque además se quedaron viviendo en España. Por suerte los dos o tres últimos años de la vida de Miguel ellas vinieron, bueno él también fue a España cuando fueron a Alemania con *Cuento de invierno* y ahí hubo un encuentro como más entrañable, y después ellas vinieron acá y pudieron convivir... paraban acá en casa y se daba una buena convivencia.

¿Creía en el psicoanálisis?

Sí. Bueno a Freud lo leyó un montón y leyó mucho a Lacan; o sea que tenía una formación psicoanalítica él también. Pero además se había analizado mucho. Bueno, creo que iba mucho a análisis para poder cortar con un matrimonio de veinte y pico de años que en algún momento le debe haber dado felicidad pero también le produjo mucha insatisfacción y parálisis.

¿Él decía que ése fue un período artístico improductivo o esa es una mirada tuya?

No, él decía que por fin, como conmigo estaba tranquilo afectivamente, podía dedicarse a hacer realmente lo que le gustaba, como que había perdido muchos años, o sea nunca dejó de ser un intelectual, de leer determinadas cosas, de investigar, de profundizar; pero así, de esa misma manera era también muy mujeriego, y le encantaba salir con millones de minas.

¿Era un seductor?

Absolutamente. Por eso yo le huía; además de que yo estaba casada y él también, yo me rajaba porque le tenía miedo, tenía miedo a su seducción.

¿Cómo lo conociste?

A mi me lo presentó un íntimo amigo de él, un mendocino, mi primer gran amor. Cuando me lo presentó él estaba con Zulema. Yo tenía 27 años, ahora tengo 58. Miguel me llevaba 10 años. Lo conocí en el Payró, no me acuerdo ni la obra que fuimos a ver, él estaba en la cola y yo estaba con Benjamín que era mi novio. Se encontraron ahí y, como eran muy amigos, se saludaron; así lo conocí yo a Miguel. Y después me lo encontraba siempre a través de Martín Bauer, que era amigo mío y alumno de Miguel de toda la vida.

¿Te impactó la primera vez que lo viste?

Si, me pareció absolutamente atractivo porque se mandó dos o tres chistes... la voz que tenía me atraía muchísimo, tenía muy buena voz.

Pero vos en ese momento estabas muy enamorada de otro hombre...

Yo estaba muy enamorada y miré y seguí mi camino. Pero cada vez que él estrenaba algo me mandaba invitar por los Bauer. Martín siempre me jodía “vos tenés que estar con Miguel y Miguel tiene que estar con vos, son tal para cual”. Y

bueno, después me separé y lo fui a buscar. Estuve un año sola y cuando salió el divorcio... se ve que era muy legalista.

¿Siempre estuviste vinculada al teatro?

Si. Yo vengo de una familia... mi padrastro, que para mí hizo de padre, era hijo de María Teresa León que fue la mujer de Rafael Alberti; entonces yo de chiquita mamé mucho teatro, mucha literatura, cine, todo el tema cultural era muy importante en mi familia. Y siempre me relacioné con gente un poco más bohemia. Yo puedo estar con cualquiera, soy totalmente ecléctica y me siento cómoda en ambientes absolutamente diferentes y con gente muy diferente también. Pero calculo que eso me llega de mamá Teresa y de Rafael, ellos vivieron 25 años acá, después se tuvieron que ir porque eran comunistas y los empezaron a perseguir, se fueron a vivir a Roma. Yo fui a visitarlos varias veces en su casa de Roma o acá, la que tenían frente al botánico; ahí vos podías ver una guerrillera árabe con un duque francés.

¿Miguel era así?

Miguel también podía estar con cualquier persona, cuando se vino a vivir acá, a los dos meses ya hablaba con vecinos, porteros, los del chino. Era re sociable. Sobre todas las cosas tenía una opinión formada, una idea. A mí se me disparaban mil ideas con una palabra de él. Era un estímulo intelectual muy

grande. Era muy cariñoso también, sobre todo divertido, no en el sentido banal de la palabra.

¿Nunca te contó que hubiera estudiado algo, algún curso?

No, no hablaba de su formación. Hablaba más de sus trabajos que de su formación. Yo creo que Miguel nació artista, y que era un intuitivo y un autodidacta.

¿Era de ir a ver teatro?

No tanto. Iba a ver cosas muy puntuales. La lectura era su prioridad, pero de cine sabía hasta los actores de reparto, competían con Eduardo Gruner, un filósofo, a ver quién se acordaba el nombre del actor que figuraba en tal película, era muy divertido verlos. Miguel sabía de cine muchísimo y en el tema libros lo que más le gustaba eran los clásicos: Becket, Shakespeare, Chaucer, Kafka... él leía por día tres o cuatro horas a la mañana. El no iba al living a leer, leía acá en la cocina, en el living veía tele; además, le gustaba leer a la mañana. Se levantaba temprano, se tomaba no sé cuantos millones de mates y fumaba un montón, tanto que yo me despertaba con el humo del cigarrillo, eso sí me molestaba.

¿Se levantaba temprano?

Sí, él se levantaba temprano y después dormía la siesta, re mendocino. Entonces siempre me leía un pedazo de algo o me decía algún soneto de

Shakespeare. A mí me parecía fantástico que se pasara dos o tres horas leyendo acá, y mientras yo hacía mis cosas él me comentaba lo que leía.

¿Leía filosofía?

Sí, leía Deleuze, Foucault...

Cuando hacía una obra, ¿convocaba gente idónea en cada especialidad o él pensaba todo?

En realidad, las ideas salían de Miguel, como la mesa famosa de *Comedia*. Él se imaginaba la puesta, tiraba las ideas y los demás lo seguían.

¿Tenía algún hobby?

Todos los domingos se quedaba en casa viendo los *sports* que pasaban por tele. Le gustaba ver carreras de autos. Él tuvo su época en que jugaba todos los días al tenis, después se aburrió y dejó, y no hizo nada más. Pero le encantaba ver todos los partidos de tenis; era fanático de River y le gustaba ver fútbol solo, sin que nadie lo molestara. Bueno, y el día que jugaba River, no atendía el teléfono, se ponía una radio con auriculares, entonces escuchaba al relator de la radio y veía la imagen en el televisor, porque a él no le gustaba cómo relataban por tele. Era muy gracioso, porque se sentaba en aquel sillón, y vos lo veías haciendo gestos de ansiedad y se fumaba 18.000 cigarrillos y puteaba, era muy apasionado por River.

¿Fumaba mucho?

Si, yo prefería no saber. En realidad cuando yo empecé a salir con Miguel todo el tiempo me daba cuenta de que era una persona de riesgo, pero estaba tan enamorada de él que no me importaba. Recuerdo que una vez vino mi cuñado, Bob Thelson, que lo conoció, se encantaron mutuamente, pero me dijo: '¿qué vas a hacer, Grace, con Miguel y el cigarrillo?, ¿vos te das cuenta?' Y yo le dije: '¿qué voy a hacer? Yo me enamoré de Miguel así y a una edad que... y además yo no creo que uno pueda cambiar a otro, no existen los cambios en ese sentido'. O sea, después de determinada convivencia, puede ser que el otro saque lo mejor de sí mismo o no, depende de las miradas y de la interacción. A Miguel lo tomabas o lo dejabas como era, y a mí me gustaba como era, aunque yo sufría con verlo fumar.

También se daba todos los gustos, entonces era capaz de comer huevos fritos con panceta. Era un gozador. Se ve que después le dieron ganas de cuidarse, es más, estuvo tres meses sin fumar. Yo todo el tiempo le decía: 'Miguel, yo quiero que me dures, una vez que encuentro alguien con el que me llevo bien y con el que encajamos perfecto... dejá de fumar y podés durar un par de años más aunque sea, no me vas a dejar tan sola...' Y bueno, dejó de fumar como tres meses, pero después volvió. Y volvió por culpa del whisky, tomó un whisky que hacía un montón que no tomaba en una fiesta, y ahí le vinieron ganas de fumar.

¿El padre de él se murió a la misma edad?

Sí, pero no de un infarto, sino de un aneurisma. Pero la muerte fue producto del cigarrillo y a la misma edad.

¿Cómo había sido la relación de Miguel con su padre?

Él hablaba muy bien del padre, no sé qué tipo de relación tuvo, pero hablaba muy bien de su padre y también hablaba muy bien de su madre. A él le encantaba que a su padre le gustaba tomar, divertirse; a él le gustaba que su padre fuera de esa manera, no sé si eso mismo lo padeció de chico y después lo disfrutó, pero era bastante parecido a su padre; muy coqueto el padre, igual que él. Miguel no hablaba del trabajo del padre, sino de lo que le gustaba comer, o de sus viajes...

¿Y la madre?

A la madre la quería mucho, fue una mujer que se dedicó a su familia, a criar cinco hijos, además después se quedó viuda y tuvo que sacar adelante la familia sin demasiado respaldo, y se vino a Buenos Aires, y se le hizo un poco difícil. Desde el lugar de Miguel, él ya había partido de la casa mucho antes.

¿Hay algo más que me quieras decir?

Me parece que sería importante que se sepa que la esencia de él con respecto al teatro era disfrutar y divertirse, hubiera dos espectadores o hubiera cien. El amor al teatro más allá de todo, la cosa del juego.

Entrevista A Jorge Guerberof

9 de septiembre de 2008, 15 hrs.

¿Es cierto que Miguel nació en San Juan?

Nació en Mendoza, pero está anotado en San Juan, es sanjuanino.

¿Cómo se llamaban los padres de Miguel?

El nombre de mamá era Amalia Emilia Quaglia y el de papá, Miguel Guerberof.

¿Y los hermanos?

Miguel era el mayor, nacido en 1940; después vienen Hilda, Susana, yo y Marcelo; en ese orden.

¿Cuáles fueron los estudios de Miguel?

Miguel realizó sus estudios primarios y secundarios en el colegio San José de los Maristas de Mendoza, al igual que los otros varones de la familia. En el año 1958, terminado el secundario, por decisión propia, se fue a estudiar abogacía a la Universidad de Córdoba. Ahí se quedó tres años, hasta 1960 inclusive. Primero vivió en casa de una tía, esposa del hermano de papá; tuvo problemas

con esa tía y se fue a vivir solo, siendo papá quien lo mantenía. En Córdoba empezó a vincularse con el teatro.

En 1962, con 18 años de edad, murió nuestra hermana Susana de un problema cardíaco y Miguel se quedó definitivamente en Mendoza.

¿Cuáles son los nombres de las hijas de Miguel?

Mercedes y Ana.

Miguel fue amigo de algunos actores que fueron alumnos de Galina Tolmacheva, ¿no es cierto?

Si, Aldo Braga, Augusto Kretschmar, Fernando Lorenzo, Luis Politti....

¿Conoció Miguel a Galina?

Galina hacía reuniones en su casa, con su marido Sergei, para quienes habían sido sus alumnos, y Miguel asistió a esas reuniones invitado por amigos que habían sido alumnos de la maestra rusa.

¿Cuándo vino a Buenos Aires?

Vino a Buenos Aires en dos oportunidades: la primera vez en 1970, se quedó cinco o seis meses y se volvió a Mendoza para hacer la obra de Monti *Una noche con el Sr. Magnus e hijos*. La segunda vez fue en 1971 y ya se quedó definitivamente en Buenos Aires.

Ganó un premio por ese trabajo, ¿no?

Él ganó el “primer premio”. Publicado en el diario *Los Andes*.

¿Qué tomó Miguel de Clara Giol Bressan?

El método que usaba Miguel para trabajar con los textos era el que usaba Clara Giol Bressan, que era el de recrear los textos. Además con ella hizo teatro *Noh* japonés, hizo un ciclo de tres obras. Trabajando con Clara es que conoció a Milagros de la Vega y le hizo la asistencia de dirección de una obra en 1962/1963.

¿Cuándo fue la separación de Mercedes Arenas?

Miguel se separó en 1968 y se quedó viviendo en Mendoza en el Hotel Rincón, que eran como departamentos amoblados con servicio de mucama.

¿A qué se dedicaba tu papá?

Papá era comerciante, dueño de la sastrería más pituca de Mendoza. Él no era sastre, sino el dueño de la sastrería. Más tarde, cerró la sastrería y, con un amigo que tenía la concesión de Seven Up, entre los años 1960/62, pusieron Seven Up en San Luis.

¿Cómo era la relación de Miguel con el padre?

Difícil. En el año 1963, Miguel se peleó con papá, quien lo echó de la casa, la familia se mudó de casa y mamá le pagó un cuarto en una pensión enfrente de la casa nueva durante un año. Papá murió en 1965. En 1967 la familia se trasladó a Buenos Aires porque mamá tenía a las hermanas viviendo ahí. Miguel se quedó en Mendoza unos años más, hasta su separación.

¿Cómo fue Miguel como periodista?

En 1968, el periodista Timerman fue a Mendoza a poner un diario con plata de Kolton, un empresario de la construcción. El diario se llamó *El Diario* que fue el antecedente de *La Opinión*. Fernando Lorenzo y amigos lo llevaron a Miguel a trabajar en el diario. Los directores del diario eran Horacio Verbitsky y Horacio García Rey. Miguel se ocupaba de notas departamentales y del horóscopo. Finalmente, el diario cerró y, con ese dinero, que cobró en varias cuotas, se vino por primera vez a Buenos Aires. Además, el diario le permitió mantenerse luego de separado.

¿Quién fue Fernando Lorenzo?

Fue poeta y dramaturgo, muy amigo de Miguel de la infancia y alumno de Galina Tolmacheva.

¿Qué fue el S.E.A.?

Fernando Lorenzo y Juan Rossi formaron S.E.A., sigla cuyo significado no recuerdo; lo instalaron en el lugar donde estuvo el cine Astral, luego de su cierre. Allí se daban clases de teatro, pintura, etc. También se daban obras.

En un momento Miguel se fue a vivir al teatro, después de vivir en el motel Rincón. Un año y pico después de abierto el S.E.A. lo incendiaron, durante la dictadura de Onganía.

¿Qué hizo Miguel cuando llegó a Buenos Aires en 1970?

Cuando llegó a Buenos Aires traía plata de la indemnización del diario y se fue a vivir con la familia. Lo primero que hizo fue dirigir un grupo de teatro independiente en Bernal hasta 1972.

Lo segundo fue empezar a trabajar como actor en la obra para chicos *Mefis anda suelto*. La obra se estrenó en septiembre de 1972 en el Teatrón y siguieron haciéndose funciones en 1973 en el Payró. En el elenco también estaban Perla Szuchmacher (hermana de Rubén), Cristina Moix, Augusto Kretschmar, Juan Carlos Ricci y Beatriz Herrera.

Más tarde, pasaron a ensayar al teatro Margarita Xirgu, entonces Miguel conoció a Zulema. La vinculación se dio porque Perla, parte del elenco del infantil, estaba casada con Jorge Maronna, uno de los Les Luthiers, y Zulema Goldenberg formaba parte de la cooperativa del grupo Les Luthiers, de la cual era la tesorera, además de estar en la boletería del teatro Xirgu. Les Luthiers, hasta el

momento, habían funcionado como espectáculo de café concert, en 1972 pasaron por primera vez a una sala, el Margarita Xirgu. Ese año, 1972, se conocieron Miguel y Zulema y al poco tiempo, dos o tres meses, se fueron a vivir juntos, hacia fines de 1972.

En cuanto al infantil, yo me encargaba de vender la obra a colegios judíos.

¿Miguel dio clases en colegios judíos?

Berta Goldenberg daba clases de teatro en el S.E.R., una entidad judía que agrupaba los sectores judíos del PC. Berta dejó de dar clases y la reemplazó Miguel.

¿Miguel fue acomodador?

En el año 1973, Miguel Guerberof, Rubén Szuchmacher y yo éramos acomodadores del teatro Lasalle. Acomodábamos el pullman, que era café concert y aprovechábamos para tomar antes de la función. También recuerdo que la acomodadora de *Fifty-Fifty* fue Susú Pecoraro.

¿Cómo participaba Zulema en la carrera de Miguel?

Zulema hacía la producción de las obras de Miguel. La casa donde vivían era de Zulema, se la habían regalado los padres. Zulema era cuatro años menor que Miguel.

¿Era Miguel partidario del psicoanálisis?

Miguel se psicoanalizó de grande, pero es curioso que el primer trabajo de Miguel en Mendoza cuando papá lo echó de la casa fue con un psicólogo, quien lo había contratado para que le clasificara la biblioteca, así que Miguel aprovechaba para pasar largas horas leyendo.

¿Cómo fue la época en que Miguel dio clases en el teatro Lasalle?

Durante muchos años, hasta 1986/87, dictó clases de teatro en el sótano del Teatro Lasalle, que había sido acondicionado para eso. Incluso llegó a dirigir *Los días felices* de Samuel Beckett ahí.

La cooperativa Teatro, así se llamaba la cooperativa del grupo Les Luthiers que integraba Zulema Goldenberg. Cuando los espectáculos del grupo empezaron a crecer se trasladaron al teatro Lasalle, alquilaban el espacio.

¿Cómo fue el tema de Mercedes Arenas y las hijas de ambos?

Cuando Miguel y Mercedes se separaron, ella estuvo un tiempo con las hijas en Mendoza y en 1970 se fue a vivir Mar del Plata; así que Miguel veía a sus hijas en los veranos.

Para 1977/78, una de las hijas se vino a Buenos Aires a vivir un tiempo con Miguel para hacer el ingreso en el Teatro Colón. En 1979 se fueron a vivir definitivamente con su madre a España.

¿Es cierto que Miguel no creía en la “formación” del actor?

Miguel no desvalorizaba la formación del actor, pero no creía en la formación académica, burócrata. De hecho, él fue convocado para dictar clases en el Conservatorio y luego de un tiempo se fue, no soportaba la burocracia.

Entrevista a Facundo Ramírez

18 de noviembre de 2008, 11:00 hrs.

¿Cómo fueron tus inicios con Miguel?

Eso es (señalando una foto) *Acto sin palabras I y II*, la obra de Samuel Beckett. Esa obra la estrenamos en el año 1986, en el Kraft, Auditorio de Buenos Aires, un teatro que estaba en la calle Florida. Yo tenía 21 años y ése fue mi debut profesional como actor con Miguel, porque él ya me había llamado para hacer una participación en el segundo Teatro Abierto, en una obra que se llamaba *Según pasan las botas*, de Paganini.

¿Cómo fue la inauguración del Beckett Teatro?

Era el sueño de Miguel tener su propia sala donde estrenar sus espectáculos. Para la inauguración del Beckett estaba ensayando dos o tres obras y no llegaba con los ensayos, entonces yo le propuse reponer *Acto sin palabras* de Beckett. Miguel aceptó y le sumó el monólogo *Solo*, también de Beckett. Y ésa fue la inauguración del Beckett Teatro.

¿Cuáles fueron las puestas que más te impactaron de Miguel?

Él fue un avanzado en ese sentido, a él se le deben varios estrenos en el país; por ejemplo: en 1986 estrenó *Acto sin palabras* en el Kraft; en 1989 *La*

fuerza de la costumbre de Thomas Bernhard en el teatro Lasalle donde dirigía y actuaba él en el rol de Garibaldi, yo hacía el domador, Gerardo Baamonde hacía el payaso, Guillermo Masotta hacía el malabarista y Fabiana Auría hacía la bailarina. En 1995, *Mercier & Camier* de Samuel Beckett en la sala del Banco Patricios; de esta obra hizo una adaptación. En 1994, *Company* de Samuel Beckett, donde Miguel estaba como actor y director, además estábamos Horacio Acosta y yo. Y en 1996, *Las gemelas* de Copi, en cuyo elenco estábamos María Ibarreta, Jean François Casanovas, Laura Córdoba y yo, que compré los derechos.

¿Cuándo crea la Compañía Shakespeare Buenos Aires y qué espectáculos recordás con esa compañía?

La creó en el año 1999, que es cuando estrenaron el primer espectáculo que fue *Cuento de Invierno*. En el 2000 se fueron de gira. Después vino *As you like it* en el 2001, después *Para todos los gustos*, *Timón de Atenas* y por último la adaptación que hizo de *El Castillo* de Kafka.

El tenía una adaptación previa de Kafka...

Sí, el ya había estrenado una adaptación de la novela *América* de Kafka, adaptada por el polaco Jerzy Kosisnki. La estrenó en 1980 en el Teatro Payró. La había hecho con el grupo de adolescentes que él tenía, y ahí trabajamos mucha gente como yo que en ese momento tenía 14 años, o Carlos Lipsic que después, con el correr de los años, trabajamos con él.

Poco antes había estrenado *Arlequín, servidor de dos patronos...*

Esa fue una obra que Miguel hizo como actor en Mendoza y luego dirigió en Buenos Aires con sus alumnos, en el año 1978, en el teatro Payró. El más grande de los actores tendría 18 años. Esa fue la primera obra que vi de él y casi me muero porque tuve la certeza que se trataba de algo que no existía en la Argentina, por la vitalidad, por el humor, por la perfección formal de los espectáculos que el hacía. El humor era una de sus particularidades, no era para nada solemne, tenía una mirada totalmente irreverente con el teatro; lo contrario de lo que se ve acá, donde son todos solemnes.

Para *Arlequín servidor de dos patronos* y *América*, obras que hizo en el Payró, decidió juntar dos grupos que tenía: los de 13 y 14 años con los de 17 y 18 años. De ahí surgió *América*. En ese entonces, él trabajaba en el Lasalle dando clases, que era su lugar de experimentación, donde hizo otros espectáculos con sus alumnos.

¿En esa época sólo daba clases en el sótano del teatro Lasalle?

Además de las clases en el Lasalle, Miguel daba en otros lugares donde tenía grupos de adultos como en CADIMA, una institución judía que quedaba en la calle Terrada y Juan B. Justo. Con este grupo de adultos hizo milagros a lo largo de 15 años. Les hizo hacer desde Pirandello a Sófocles, Federico García Lorca, les hizo hacer todo tipo de autores, el experimentaba, aprovechaba esas

clases con sus alumnos para pulir su instrumento de Director. Lo que hacían eran muestras de fin de año pero de un altísimo nivel. Con este grupo hizo varias obras de Scholem Aleijem. En esta época comenzó a tener la idea de mezclar a los grupos de todas las edades. Entonces mezclaba gente de 60 años con pibes de 16. Por ejemplo, en este club judío él hizo la puesta de *Hamlet* y como necesitaba sepultureros, cómicos, roles para los cuales llamaba alumnos de los grupos de adolescentes. Algunos de los alumnos, entre ellos yo, comenzamos a tomar clases en todos los grupos, Miguel me tenía como actor comodín, fetiche.

¿Qué era el S.E.R.?

Era otra institución judía donde dio clases a chicos, con los que se iba de campamento

¿Cuánto tiempo estudiaste con Miguel?

Yo estudié toda la vida con él. Después, empezamos a trabajar juntos, él me empezó a llamar para que yo le componga la música de sus espectáculos y además me empezó a dirigir. Entonces, con el tiempo, si yo no estaba en ningún espectáculo suyo ni de otro y no tenía conciertos y estaba en Buenos Aires tomaba clases con él, eran clases como de visita. Por ahí, los últimos años de mi vida no tomaba clases todas las semanas, tal vez iba, lo visitaba, me quedaba dos clases, tres y me iba, pero fue como un papá Miguel para mí, teníamos una relación de padre - hijo, de alumno - maestro, de actor - actor, de director - actor

y de director - músico porque de buena parte de todas las obras de teatro que el dirigió desde que yo lo conocí hasta que él murió, el que le hizo la música fui yo; en ese sentido, nos habíamos encontrado expresivamente; él tenía eso, sumaba, cuando encontraba gente que lo entendiera expresivamente él armaba equipo. Además, mi continuidad con él tuvo que ver con que nos hicimos también tan amigos, y hablábamos tanto de teatro, de música, de arte, de la tarea de la creación, de lo relacionado con la ética, de nuestra vocación.

¿Qué clase de actores elegía Miguel para trabajar?

El no creía en los actores profesionales, con esto se refería a actores que trabajaran en el medio, no porque no tuvieran talento, sino porque no estaban dispuestos a trabajar en condiciones que no fueran las impuestas por el medio. De hecho, muchos de estos actores le preguntaban cuándo los iba a dirigir, y si Miguel los llamaba y no había plata, no trabajaban. En este sentido, hubo excepciones como Jean François Casanovas, actor que Miguel convocó para *Las gemelas* de Copi y aceptó, y en esa obra nadie ganó un peso. La otra excepción fue María Ibarreta, con quien él hizo varios espectáculos: *Ceremonia enamorada*, *Las gemelas* y *El retrato del pibe*.

¿Cuándo se estrenó *Las gemelas* de Copi?

Se estrenó en 1996 en Ave Porco con María Ibarreta, Jean François Casanovas, Laura Córdoba y yo. Como todos los espectáculos de Miguel, fue un espectáculo que se adelantó diez años, entonces la gente se quedó medio fuera.

¿Cuál era la posición de Miguel frente a la ética en el teatro?

La vida de Miguel dio cuenta de su sentido ético. El mantuvo una línea de conducta, si uno analiza la obra de Miguel Guerberof, los autores que hizo, los espectáculos que hizo, dónde los hizo y desde qué lugar gestó todo eso, ahí tenés la respuesta, el nunca trabajó en un contexto que no fuera el de sus clases o el de su teatro cuando lo tuvo. En el poco tiempo que estuvo al frente del Beckett tuvo propuestas para dirigir en otros lugares y dijo “no, yo dirijo lo que quieran en mi teatro”.

¿Cómo era el temperamento de Miguel?

En todo lo que tuvo que ver con enseñar, con transmitir conocimientos, fue un hombre muy generoso. Miguel Guerberof fue, sin duda, uno de los hombres más importantes que dio la cultura en la Argentina, una de las mentes más lúcidas y uno de los hombres más talentosos, solo que no fue un hombre comprendido. El también fue un hombre bastante hosco y bastante ermitaño; los últimos años no, y fue cuando empezaron a aceptarlo porque también empezó a ser menos gruñón y entonces el medio empezó a reconocerle el talento, a darle premios. Pero en todo lo ligado a transmitir conocimientos él lo hacía con gran

placer, entonces varias veces fue a dar charlas a la Facultad de Filosofía y Letras, cuando le ofrecieron lo del Conservatorio aceptó y estuvo un tiempo, después se fue por temas burocráticos, pero con los grupos que tenía él estaba contento, incluso decía que había conocido pibes talentosos.

Por otro lado, era un hombre de una extrema vitalidad. Por ejemplo terminábamos de hacer teatro e íbamos a comer y después de comer, a las dos de la mañana, nos íbamos al Itaipark hasta las cinco de la mañana, y Miguel subía a la montaña rusa con un habano. En esa época Miguel tendría 38 o 40 años.

¿Qué opinaba de la enseñanza artística?

Él estuvo siempre en desacuerdo con cómo se enseña en nuestro país. Él creía en todo lo que sumara en la vida de un artista. Decía a sus alumnos que estudiaran de todo: inglés, francés, carreras universitarias, etc. Él lo que no compartía eran los sistemas de enseñanza de aquí, eso de juntar actores en un espacio que durante seis meses ven como trabajan otros actores pero no ponen nunca el cuerpo, o actores que para poder abordar un texto primero tienen que esperar cinco años mientras se tiran al piso y tratan de sentirse mesa, planta, tierra, y ese tipo de cosas. Y la verdad es que él tenía razón porque eso no sirve para nada, lo cual no invalida que ciertos actores salidos de esa escuela sean muy talentosos, pero actuar es otra cosa y Miguel era un moderno en ese sentido.

¿Cuál era su concepto del actor?

El pensaba en los actores como en la cuerda de un violín o de un violonchelo. Miguel dio esta imagen muchísimas veces: “vos agarrás un violoncelo y la cuerda está tensa en el punto justo, ante el menor estímulo la cuerda vibra y provoca un sonido. El actor es eso, la cuerda de un instrumento que ante el menor estímulo tiene que actuar. Entonces, el actor no tiene que pensar 'de dónde vengo, a dónde voy', sino que actúa”. Miguel hablaba de la palabra *play* de los ingleses, que significa jugar y también actuar, y decía que “los niños son como la cuerda de un instrumento porque tienen esa repentización”, no están pensando. Hay una definición de Jorge Lavelli sobre el teatro: “El teatro es el juego de la verdad en un espacio donde todo es mentira”. Miguel hacía hincapié en lo mismo, él decía: “el teatro es todo mentira, la única verdad que existe en el teatro es la de los actores” y que el actor tenía que jugar la mentira a fondo, actuarla.

¿Cómo trabajaba Miguel el tema de las emociones?

Miguel no estaba en contra de las emociones, todo lo contrario, él sostenía que el actor debía trabajar sobre los estados, pero no se refería a estados de ánimo, de sentirse mejor o peor, sino de los estados interiores en función de las situaciones dramáticas. Por ejemplo, cuando yo tenía trece años él hacía unos ejercicios donde a cada actor lo sentaba en una silla y le daba un verbo en el infinitivo, por ejemplo “esperar”, entonces el actor tenía que actuar la espera. El dejaba hacer al actor mientras lo observaba y después le señalaba que lo

importante era cómo había calificado esa espera, y al calificarla estaba hablando de los estados: alguien puede esperar desesperadamente, feliz, triste, melancólico, etc.; es decir, tenía que haber un estado que tiñera la situación dramática. Ponía énfasis también en que el teatro es un encadenamiento de situaciones dramáticas y que todo lo manda la situación dramática. Si el actor entiende la situación dramática, entiende lo que tiene que actuar. Acá se aplica el ejercicio anterior: nombrás con un verbo en infinitivo la situación dramática como ser “pelear”, después calificás la pelea, es decir, le ponés el estado acordando entre el actor, el director y el autor. Y para Miguel a partir de la situación dramática y los estados, ambos íntimamente vinculados entre sí, es que aparece todo.

Él hablaba de las millones de posibilidades que el actor tiene frente a una situación dramática que debe actuar. Si se piensa en todas no se elige ninguna, entonces hay que elegir una y mandarse por esa. Volviendo a la situación de la espera, se debería hacer una primera elección y luego seguir sumando o probando posibilidades hasta encontrar la adecuada. Acá entra en juego lo de particularizar: siempre se trabajaba escalón por escalón, primero se plantea la situación y luego se le adjudica un estado. Por ejemplo, si la situación es “va a estallar una bomba dentro de cinco minutos” las posibilidades de reacción son infinitas como actor. Te puede dar un ataque de risa, te ponés a los gritos, llorás, te quedás paralizado sin capacidad de reacción; cualquiera de estas posibilidades que se te ocurran tenés que elegirla y empezar a desarrollarla, y a partir de allí la improvisación se

abre y el actor puede estar horas improvisando, pero habiendo empezado siempre por algo bien concreto y particular.

¿Cómo trabajaba con sus alumnos el texto?

El no esperaba cinco años para que sus alumnos comenzaran a trabajar con textos importantes. Todo lo contrario, de entrada él te hacía hacer Shakespeare, Sófocles, Pinter, Pirandello, etc. Porque creía que, en la medida que alguien se enfrenta y habitúa a la dificultad que plantean esos autores, todo lo demás le resultaría muchísimo más fácil. Si alguien resuelve, porque tiene el hábito de hacerlo, escenas de los grandes autores, después una escena de televisión se torna sencilla. Y las situaciones dramáticas están presentes en todos los grandes autores.

¿Hay algún otro director al que consideres en el nivel de Miguel?

Roberto Villanueva, el mismo nivel de cultura, de inteligencia, de genialidad. Cuando trabajabas con Villanueva o con Miguel son directores que te llevan solitos. Hice un espectáculo con Villanueva, *La cena* de Roberto Perinelli con Claudia Lapacó, esto fue en 1998, el mismo año de *Seis personajes en busca de un autor* en el San Martín que dirigió Lavelli donde yo hice el hijo, obra que Miguel vio varias veces porque fue mi debut en ese teatro.

¿Hay otros directores del medio que Miguel valoraba?

Roberto Villanueva en el país, Lavelli fuera del país o a Peter Brook, Kantor. Por Bartís tenía respeto y lo que valoraba era que tenía una cosa parecida a él en el sentido de que él trabaja con su gente, investiga, hace sus espectáculos en su propio espacio; ambos tenían una búsqueda personal con los materiales; pero sin lugar a dudas el hombre al que más respetaba era a Roberto Villanueva.

¿Cómo trabajaba Miguel la construcción del personaje?

Era algo que debía darse naturalmente como consecuencia de todo el trabajo sobre las situaciones dramáticas y los estados. En la obra entera, el actor tiene la peripeca de lo que le acontece al personaje, sabe donde empieza y termina, sabe las situaciones que tiene que actuar. Entonces, a diferencia de lo que acontecía en una improvisación donde el actor se veía obligado a inventar una cantidad de cosas, en la obra tiene un mapa que lo guía y sobre el que empieza a sumar, pero el proceso de sumar es siempre escalón por escalón.

¿Cuál era el punto de partida de Miguel para la creación en escena?

Miguel no tenía nada en contra de la forma, a él lo formal le interesaba mucho a condición de que tuviera contenidos adentro, y aunque su teatro era muy formal, de hecho puestas como las de *Acto sin palabras* son formas puras, a él las formas sin contenido no le interesaban para nada.

Tal vez, desde la actuación, el punto de partida fuera el contenido, el estado, la propia asociación libre; pero la concepción de un espectáculo es diferente. Por

ejemplo, *Cuento de invierno* él lo desarrolló con un carretel cable de teléfono. Miguel un día iba caminando por la calle, vio un carretel de teléfono de esos para juntar cable y dijo “voy a hacer la obra con eso”. Entonces conseguimos uno y con ese objeto él hizo la Corte, el salón de juegos, el barco. Esas son formas, lo que pasa es que a ese elemento puramente formal él lo cargó de contenidos y de ideas. Miguel, como director, podía partir de la idea de una forma. En *Todo está bien si termina bien* trabajó con unos paneles que los actores movían, armaban y desarmaban en escena. *Las gemelas*, cuando la leyó por primera vez le dio una idea de circularidad, una especie de ascenso y descenso dentro de un círculo infernal, entonces él unió dos espacios por unas escaleras circulares y los actores íbamos subiendo, reptando, trepando y así estuvimos ocho meses, con moretones por todo el cuerpo, sobre todo en los ensayos; después, en las funciones, ya no.

¿Cómo era la concepción espacial de Miguel en sus obras?

Miguel no hacía un teatro de living, el odiaba este tipo de teatro. En este punto era parecido a Villanueva, quien hablaba de la ceremonia, el ritual. En este sentido, detestaba la idea de un espacio teatral ocupado con una mesa, un florero, una lámpara, etc., ya que el teatro no era un espacio para la decoración con muebles.

¿Cómo era Miguel como director?

Era genial, primero porque sabía mucho, segundo porque era un hombre lleno de ideas y de ideas trasgresoras. Sin embargo, con él era todo posible porque era irreverente, era capaz de pedirte que hicieras una escena como un dibujo animado de Tex Avery, y uno se preguntaba qué tendría que ver Tex Avery con Strindberg, pero después tenía una gran lógica. Cuando dirigió *Las gemelas* a Jean François le dijo: “vos traéme todas las imágenes que se te ocurran en tu cabeza pensando en todas las malas del cine de la década del 40”, todo el policial negro de la década del 40 era un cine que él amaba. Entonces, trabajar con él era muy fácil porque tenía toda esta información a su favor y además era actor, entonces sabía lo que a un actor le pasaba. Conocía las inhibiciones del actor, las taras, etc., entonces ponía él el cuerpo con el actor. Antes se metía más, vos estabas trabajando y él iba al lado tuyo, te hablaba al oído, te decía algo; con los años dejó eso, pero desde su lugar, mientras vos trabajabas, él te iba diciendo cosas.

¿Cómo era un primer ensayo con él?

Miguel era un director que tenía ideas de cómo abrir un espectáculo, pero después no sabía qué iba a pasar. Así fue como se le ocurrió lo del carretel, pero todo lo demás había que armarlo; y ahí era donde él confiaba mucho en la creatividad de los actores porque no daba por seguro ni terminado nada en el teatro, para él no había una manera de hacer cada obra, personaje o autor. El abordaba los materiales con esta visión de dónde quería llegar, especie de isla

lejana, y después descubría ahí, sobre la marcha, con toda la información que tenía, más el humor, el alcohol, el tabaco, la joda y los chistes. Miguel era un hombre con un gran sentido del humor y trabajar con él era un placer porque él hacía de los ensayos un lugar de placer y distensión.

En líneas generales, en su vida como artista tuvo pocos pares. Tal vez, con la Compañía Shakespeare Buenos Aires tuvo su mejor momento, pero le faltaron pares, compañeros.

¿Cómo era el abordaje del texto en los ensayos de una obra?

Él no pedía el texto desde el primer día, a él no le importaba el texto, salvo para hacer la obra pero, al igual que en las clases, en las escenas él no daba importancia a que vos dijeras el texto a la perfección porque lo consideraba un error del actor argentino, que cree que sabiéndose el texto ya tiene la actuación. Para Miguel la letra era una consecuencia de la situación dramática, de los estados, de tu imaginario; es lo último, es lo que expresa todo lo anterior.

Miguel era parecido a Lavelli en cuanto al manejo del texto, porque Lavelli odia decir letra y da por sentado que el aprendizaje de memoria del texto es porque el actor lo que ya tiene imaginado y trazado es la actuación, pero para él decir el texto no es actuar. Miguel montaba primero la situación como hacía con las escenas en la clase.

¿Hacía trabajo de mesa?

Él creía muchísimo en el trabajo de mesa. El primer ensayo, sentaba a los actores a leer, pero no una lectura cualquiera, sino para ir a la médula de la obra. Era la manera de meterse adentro con lo que había que hacer, cada uno como actor, con su mundo expresivo, no con el texto. En la lectura él te obligaba a que vos empieces a imaginar. Era pretexto para empezar a hablar sobre la obra, puntos de vista, anotar, corregir, porque toda adaptación necesita ser corregida con los actores.

No era una lectura neutra, ya que Miguel pedía acción, pedía sangre. Lavelli, cuando te toma una audición, te hace leer con el libreto en la mano, lo cual es una limitación. Entonces vos, como actor, hay algo que empezás a colocar para sortear la dificultad de estar leyendo, estar parado, sostener el libro; eso que aparece es actuación, es imaginación y eso es lo que el director tiene que ver que aparece para tomar lo que le sirve y lo que no le sirve.

Miguel pensaba que el texto te revelaba todo, aunque su abordaje no lo pareciera. Recuerdo que, cuando yo tenía 14 años, Miguel dirigiendo no recuerdo qué, le dijo a un actor: “mostráme tu libreto”. Agarró el libreto del actor, lo miró y le dijo: “este libreto tendría que tener 400 anotaciones, yo no tendría que entender lo que está escrito por el autor por las anotaciones tuyas, porque esas anotaciones son ideas que vos tenés, llamados que vos te hacés, tiene que ser como un borrador lleno de marcas, porque eso es trabajo”. Leé el texto, leélo

todos los días; en el texto está la verdad, porque tu imaginario tiene que tener un punto de partida y el punto de partida es lo que está escrito; en las palabras están los secretos, las pistas de las cosas que vos tenés que actuar, una palabra te da un personaje”.

Miguel decía: “Lean, vayan al texto, el texto no es una cosa que se aprende y se deja; hay que volver al texto”.

¿Creía en la verdad del autor?

Miguel hablaba de “la atmósfera del autor”. Por ejemplo, si vos hacías Jean Genet, él hablaba de un mundo que tiene que ver con los esputos, con la servidumbre, con el peligro, con una sexualidad complicada, con la violencia, con la sordidez; con una cantidad de cosas que no tienen nada que ver con el universo de otro autor.

Cuando hizo *Las gemelas* de Copi recurrió al mundo de Passolini, porque había una atmósfera en común, y esa atmósfera la respetaba porque si no era como ir en contra de una esencia, pero después hacía lo que quería. Por ejemplo, el final de *Cuento de invierno* tenía tres chistes que eran de mi mamá. En las obras *Solo* y *Acto sin palabras* Miguel ponía frases de mi mamá llamando al tipo que venía a arreglarnos la caldera en una casa en Belgrano cuando yo era chico: el tipo, como no tenía tiempo, cuando avisaba que iba a venir mi vieja se despertaba a la noche gritando “¡Felipe, Felipe!”, pensando que ya estaba el tipo abajo. Miguel, en *Acto sin palabras*, metió “Felipe”.

¿Recordás algo en particular que Miguel dijera a sus alumnos acerca de la actuación?

Una pregunta que Miguel hizo durante muchos años a sus alumnos fue “¿Por qué quieren actuar?”. Él nunca daba respuestas, quería que sus alumnos la contestaran, y más de uno se quedaba sin saber por qué. ¿Por qué uno elige un camino expresivo? Para exponer los fantasmas que uno lleva adentro, para hablar de las cosas que a uno lo perturban, de las obsesiones, de los miedos.

¿Qué opinión le merecía la televisión?

Miguel pedía a los actores que trabajaban con él y además hacían televisión que no le hablaran de la televisión, y ojo que él era alguien que veía muchísima televisión. Miraba El Chavo, Los Simpson. Por ejemplo nosotros siempre hablábamos a la tarde o al medio día y él me decía: “Fac ¿estás despierto?, poné Canal 9, mirá esta gorda hija de pu...” y ahí empezábamos a hablar. Él veía todo, y eso era una cualidad suya genial, pero además fue un estudioso.

¿Cómo era Miguel como actor?

Un actor espléndido, con un estilo de actuación poco frecuente en nuestro país, por lo cual a la gran mayoría no le interesó demasiado. Miguel tenía elegancia, levedad y teatralidad para trabajar, parecía un actor inglés. Para mí el

tipo de actuación de Miguel era cercana a la de Leal Rey, donde no daba la sensación de estar en la Argentina, yo veía en ellos algo que solo veía en las películas.

¿Miguel hablaba de Galina Tolmacheva?

Miguel hablaba de su formación junto a Galina, parece ser que la conoció, que tomó clases con ella pero no fue su maestra. No estudió 25 años con la Tolmacheva como yo con él, pero estudió. Por lo que él decía, cuando tuvo que hacer *La lección* de Ionesco ella supervisó su trabajo como actor, había unas cuantas de estas anécdotas. Yo tengo noción de que no tuvo una formación oficial junto a ella, pero sí que la acompañaba. Está la famosa anécdota de la farmacia. Ella le daba plata para ir a comprarle barbitúricos y esas cosas, la Tolmacheva tomaba alcohol, le bajaba la presión y Miguel la llevaba a hacerse ver y le decía: “usted está clínicamente muerta”. Esta es una anécdota que Miguel incorporó a su propia vida, y luego todos los alumnos de esa época la incorporamos a las nuestras. Miguel conocía a Nina Cortese quien, de hecho, le hizo críticas a Miguel. Yo la conocí a Nina a través de Miguel, y varias noches yo los he visto a ellos hablar de Galina.

¿Qué opinaba Guerberof de Stanislavsky?

El primer libro de teatro que Miguel me regaló cuando era adolescente fue *La construcción del personaje* de K. Stanislavsky. Aún lo conservo, firmado por

él. Lo que sucede es que Miguel no descartaba nunca nada, por eso era un artista, un artista nunca resta, siempre suma. Él decía: “es una mirada, tomálo como un punto de partida, no podés ser actor y no leerlo, después hacé lo que quieras”. A Miguel, por ejemplo, le interesaba Meyerhold, aplicaba su sistema de la biomecánica pero a su manera, tomaba lo que le servía porque sumaba.

¿Utilizaba alguna técnica en particular en sus clases?

En la época de la llegada de la democracia en la Argentina, empezó a estudiar con Miguel todo el mundo *underground* teatral de Buenos Aires. Fueron Las Gambas al Ajillo y todos ellos era gente que no habían tenido contacto frecuente con autores importantes y yo recuerdo que la negra Alejandra Fletcher tomaba clases de flamenco y para resolver una escena de Edipo en la que estaba paralizada Miguel le dijo: “¿vos como lo harías si lo tuvieras que bailar?” Y ella contestó: “pero yo bailo flamenco” y Miguel: “bueno, ¿qué haría una bailaora flamenca en esta escena?”. Y la Negra lo hizo bailando. Entonces, después que lo había bailado Miguel le dijo: “ahora tratá de hacer lo mismo pero con las palabras de Sófocles”. Y empezó a aparecer el mundo de ella, que era lo que a Miguel más le interesaba, es decir lo que ella expresivamente podía proponer, con las palabras de Sófocles.

Había otra de las Gambas que tenía formación en danza clásica y Miguel la llevaba desde la danza, le decía: “vos como bailarina no hacés un gesto y lo dejás caer; un gesto, expresivamente, tiene que terminar, y lo mismo con la palabra.

¿Enseñaba Miguel a trabajar el teatro en verso?

El texto es una cosa que se necesita destruir para reconstruir después y Miguel amaba los poetas y tenía un gran oído, si quería ser técnico te volvía loco, sabía como hacerlo. No enseñaba en ese sentido pero sí te decía cosas que tenían que ver con el sentido común. Cuando él hablaba de cómo las palabras tienen que ser disparadores de imágenes y estados, al mismo tiempo no descuidaba el tema de cómo uno tiene que respirar. No enseñaba una técnica respiratoria pero sí pedía a sus alumnos que leyeran en voz alta, que se escucharan, que aprendieran a escucharse, insistía en respetar la coma, el punto, los puntos suspensivos, es decir tener en cuenta los signos gramaticales. Aún en una adaptación, la puntuación debía ser respetada, porque eso te iba dando también la musicalidad del texto. No hay actores de Miguel, los formados por años con él, que no sepan respirar bien un texto desde el punto de vista musical. Los actores aprendían no solo a actuar, sino también a decir.

¿Cómo era la técnica de asociación libre que utilizaba en sus clases?

Asociar es divertirse, y el teatro actual es asociar. Para Miguel actuar y dirigir era eso: asociar. Cuando vos tenés todas las herramientas intelectuales y sensibles siempre vas a asociar en la dirección correcta.

Miguel hacía *Final de partida* con Leal Rey, Lidia Catalano, Juan Cosín y, en la mitad de la obra, Miguel dejaba la silla de ruedas, se paraba, se servía un vaso

con agua mientras se cagaba de la risa con Leal Rey, tomaba el vaso de agua para que se le pasara la tentación, se sentaba y seguía haciendo la obra que se supone que es tremenda, que es una obra como la hizo Alcón; Miguel bailaba un *fox trot* en la silla de ruedas.

Otra de las cosas que él contagié fue que “el teatro no es algo definitivo, lo que se supone que tiene que ser, sino lo que uno quiere que sea”. Él decía: “Hamlet va a ser lo que vos quieras que sea Hamlet”.

¿Cómo era la metodología de trabajo en las clases?

Miguel fue cambiando. Él siempre improvisó y en el transcurso de las improvisaciones te pedía que vos incorporaras los fragmentos de las escenas que tenías que trabajar. Él tiraba un tema y en base a eso, que pase lo que pase.

En una etapa, él traía todos los ejercicios escritos y a cada actor le daba el nombre del personaje que tenía que actuar, planteaba la situación (todo lo inventaba él) y te ponía a improvisar con 18 personas a la vez. Por ejemplo, te decía: “vos sos Bucahaca, virgen sudamericana” y ese era tu personaje. Y daba el tema: “están en un puerto, en un barco que zarpa a África”. Improvisábamos todos al mismo tiempo hasta que él te indicaba trabajar la escena con tu compañero. A veces eran solo improvisaciones de seis o siete horas, yo he llegado a estar improvisando ocho horas con Miguel sin parar en una clase cuando él daba clases en el Lasalle. Entrábamos al Lasalle al mediodía y salíamos a las diez de la noche.

En una época, le encantaba también hacer pasar por escenas, es decir, nadie en el escenario y cada uno pasaba con sus escenas, de distintos autores, sin haber hecho una improvisación previa.

En otra época, todos teníamos las mismas escenas de las mismas obras y todos los mismos monólogos aprendidos, entonces el daba una temática X, salíamos todos al escenario al mismo tiempo y todos en el escenario teníamos que ir al mismo tiempo haciendo las mismas cosas; de manera tal que un monólogo de Ricardo III lo comenzaba yo y lo continuaba otro y después otro y así sucesivamente. Esa fue una época muy fructífera de Miguel porque además había encontrado un grupo de psicóticos que estaba ávido de conocimientos, éramos muy jóvenes pero yo en esa época me sabía treinta monólogos de memoria, otro tanto en escenas y semana a semana me aprendía cada vez más, eran maratones porque todos sabíamos lo mismo.

En la época que daba el ejercicio del verbo en infinitivo, además de darlo, hacía que los mismos compañeros dieran consignas a otros compañeros, con lo cual él hacía que cada actor empezara a pensar situaciones dramáticas para actuar. Además, de esta manera, obligaba al que no actuaba a tener una actitud activa. Otra cosa que yo rescato de él es que sostenía que la mejor manera de aprender a actuar era observando, porque frente a los errores del otro cada uno inmediatamente pensaba cómo lo hubiera hecho en su lugar.

Respecto de las devoluciones, durante muchos años le preguntaba a cada alumno qué le parecía y recién después él daba una devolución. Después se hinchó las bolas, pero lo hizo muchos años, por lo menos diez.

¿Miguel daba clases de cine?

El daba clases de cine para directores de cine en el Lasalle, entonces los alumnos que tomábamos clases con él antes nos quedábamos y éramos los conejillos de indias de los directores que preparaban ejercicios con nosotros. Miguel les enseñaba cómo manejar a los actores a los que iban a ser directores de cine.

¿Cómo fue eso de *La misa por la Paz y la Justicia*?

Él fue el recitador de *La misa por la Paz y la Justicia*, una obra para coro e instrumentos folklóricos argentinos de Ariel Ramírez que fue estrenada en la década del 80 en Córdoba, había un solista y un recitador que decía textos.

¿Cómo era el manejo del cuerpo de Miguel como actor en el escenario?

Miguel tenía una gran levedad física en el escenario. Yo le vi hacer cosas con el cuerpo extraordinarias, por ejemplo en *Mercier & Camier* de Samuel Beckett; en esa obra están con una bicicleta en el escenario y en un momento Gerardo Baamonde, que hacía uno de los dos personajes, se subía a la bicicleta y el otro

personaje que era Miguel se agarraba de la parte posterior de la bicicleta. Y mientras Gerardo pedaleaba en el aire, Miguel actuaba la velocidad, y no podías creer lo que veías. Ahora, él no lo hacía con la precisión de un bailarín clásico, es decir, él no reproducía la velocidad sino que él actuaba que la bicicleta iba más rápido o más lento, que es distinto. Luego, expresivamente él encontraba signos que contaran eso, los signos eran tan personales que lo tornaban más interesante. El trabajo del actor es físico porque involucra su cuerpo como cosa expresiva. Miguel era un tipo que involucraba su cuerpo, aunque no hiciera piruetas.

¿Qué proponía acerca de la expresividad en escena?

Miguel hablaba de la propia expresividad. ¿Cómo me enojo yo, cómo putearía en una obra de teatro? Él te pedía que pensaras en esas cosas y que asociaras. No recurrir a una suerte de expresividad codificada, por ejemplo si se habla de recordar, no mirar para arriba, sino encontrar la propia expresividad.

¿Hay algo más que quisieras decir acerca de Miguel?

Miguel te obligaba a pensar, a preguntarte cosas. Él te contagiaba el fenómeno artístico, operaba por contagio. Y te hacía creer, y a muchos de nosotros nos convenció, que el teatro era un mundo que valía la pena. Te hacía creer que haciendo teatro no ibas a estar nunca solo. También trataba de contagiarte el fervor por la lectura, y que no hicieras lecturas neutras, sino que tomaras un partido por lo que estabas leyendo.

Entrevista a María Ibarreta

12 de diciembre de 2008, 16:30 hs.

¿Qué metodología de trabajo usaba Miguel como director?

Creo que tenía una coherencia interna, pero esto de la metodología como algo que cierra es raro, porque lo bueno era que Miguel era un tipo sumamente abierto, expuesto. El te decía: “dale, actuá”, por supuesto con cierto acuerdo; pero básicamente él planteaba la situación y uno tenía que actuar con ciertos lineamientos que él daba pero dentro del caos. Me parece que si había un método, era el del caos, si bien él, en su cabeza, tenía muy claro lo que quería. Lo que sí te pedía era la letra sabida, como Roberto Villanueva, a quien él respetaba mucho. Decía: “bueno, acá la letra se sabe y a partir de ahí uno va explorando, buscando y encontrando”.

Una de las cosas más valiosas era que él sacaba de cada uno de sus intérpretes lo mejor que tenía para dar, Miguel tenía una gran sensibilidad para poder capturar el canal expresivo del otro. No todos los directores conocen al actor y yo con Miguel me sentí sólida en ese aspecto, no estaba sola. Yo creo que tiene que ver con que él también fue actor y quería al actor, porque no todos los directores aman al actor. Era un hombre muy inteligente y con una formación académica, y lo fantástico era que no tenía registro de la primera etapa de Stanislavsky. Él se

había formado en la Universidad de Mendoza con Galina Tolmacheva (no sé si fue su alumno pero estaba presente), una mujer que trabajaba a partir de Stanislavsky pero del Stanislavsky de la primera etapa, cosa que en aquella época estaba muy marcada y, si vos no navegabas esas aguas, quedabas afuera. Pero yo creo que Miguel, como Roberto Villanueva o Petraglia, no se formaron en ese método sino que fueron formados en universidades y entonces tenían otra concepción del territorio de la creación, no la de esa zona lineal que pasaba por la primera etapa de Stanislavsky.

¿Qué influencia de Stanislavsky creés que había en el trabajo de Guerberof?

Él tenía un gran rechazo hacia Stanislavsky, él eligió como modelos de expresión a grandes autores que no tienen que ver con esa línea, autores que acá fueron muy resistidos. Incluso como maestro los ejercicios a los que apuntaba Miguel no tenían nada que ver con ese Stanislavsky de la primera etapa. Pero a mí me daba un alivio porque yo tampoco compartía la primera etapa de este hombre, si bien le tengo un gran respeto. Yo me identifiqué con la segunda etapa de Stanislavsky cuando me formé con Raúl Serrano.

¿Vos te formaste con Raúl Serrano?

Sí, y Raúl Serrano es a quien considero mi maestro. También estudié con Luis Agustoni al comienzo, e incluso un tiempo con Ricardo Bartís. Para mí fue un alivio cuando lo conocí a Miguel.

¿Cómo llegaste a trabajar con Miguel?

Una vez fui a ver un espectáculo y a la salida me comentó que le gustaría trabajar conmigo pero que en sus obras en general no había producciones importantes y yo le dije que a mí de todos modos me interesaba trabajar con él. Entonces él me convocó para hacer *Las gemelas* de Copi.

¿Cómo fue hacer esa obra con él?

Ese proyecto fue una visión genial de Miguel porque el día que llego a Ave Porco me encontré con un espacio también genial. Y él, la vuelta que le dio desde la arquitectura escénica que fue creación suya... era aérea, con dos niveles... A Miguel lo seguían y lo querían mucho los jóvenes porque Miguel tenía una mente abierta, nada metódica; era un provocador. La experiencia para mí fue de riesgo, y eso me encanta.

¿Cómo empezó a trabajar la obra?

Y todo fue muy simple... me acuerdo que yo tiré un día una punta y me dijo “es eso, por ahí” y empezamos a trabajar una idea que se pasaba al cuerpo y entonces se construía a partir de los comportamientos y los estados, no era a partir de algo introspectivo, sino entrando y saliendo de los estados, y ese estado creaba una expresividad y se creaban situaciones conducidas por su mirada. Él te dejaba hacer y disfrutaba incluso de los errores de uno, se divertía mucho.

En el proceso de esta obra descubrí que Miguel era muy tímido en su faceta social, después se fue como abriendo, pero a mí me sorprendía que fuera tan fuerte como director y tan tímido en otros aspectos. Cuando venían los periodistas u otros directores él lo padecía, además en esa época estaba más cerrado, como que no quería conectarse, y a mí esa parte me parecía una rareza.

Después de *Las gemelas*, ¿qué vino?

Ceremonia enamorada.

¿Y cómo surgió ese proyecto?

Él me había propuesto hacer tres monólogos cortos de Beckett, empezamos a ensayar y, te soy sincera, yo descubrí otra dimensión de Beckett a través de Miguel. Tengo que agradecerle el haberme brindado ese conocimiento; pero aún así, había algo que no me cerraba. Y de pronto surgió esto de Shakespeare; me lo propuso él, porque jamás se me iba a ocurrir a mí hacer fragmentos de obras de Shakespeare, pero él era un hombre muy creativo.

¿Habías hecho unipersonales anteriormente?

Sí, pero no con el mundo de Shakespeare. Y yo le dije que no sabía si iba a poder hacer esa obra, entonces, como me seducía la idea, le propuse probar, porque me daba mucho miedo. Entonces empezamos a probar. Yo le decía a Miguel que, como actriz, respondía más desde el cuerpo, porque toda la cuestión

del recorrido a partir de la palabra me costaba. Entonces empecé a buscar los comportamientos desde lo corporal. Me ayudó mucho su manera relajada de asumir el trabajo, para él nada tenía demasiada importancia. Yo no quería ser la cabeza que hablaba, quería que me pasara por el cuerpo.

¿Y Miguel cómo trabajaba?

Para él lo importante era el texto, él manejaba la palabra, era un intelectual bien elevado, que volaba y me decía “los actores no entienden lo que dicen; entonces, ¿cómo van a actuar?”.

¿Cómo era Miguel Guerberof?

Miguel tenía una inteligencia muy aguda y el distanciamiento propio de la inteligencia, así como también manejaba la ironía constante.

No era maltratador pero cuando estallaba y se enojaba, se enojaba mucho, gritaba y esas cosas; lo que pasa es que también era muy querible, ponía todo en lo que hacía, no tenía mucho filtro sino que largaba como le salía. A mí me gusta trabajar el riesgo, no me gusta lo cómodo y con él encontraba eso.

Entrevista a Horacio Acosta

17 de febrero de 2010, 11:30 hrs.

¿Cómo lo conociste a Miguel?

Yo lo conocí a Miguel en la obra *Calderón* de Passolini, esa obra la estaban dirigiendo Felisa Yeni y Javier Daulte en el Payró. Miguel trabajó mucho en el Payró con Felisa Yeni y con Jaime Kogan, hizo varias obras con ellos. Yo en ese momento estaba recién llegado de México (donde viví casi 12 años) porque en 1976 me exilié, nos fuimos con un grupo de gente de Córdoba en el que también estaba Paco Giménez, porque si bien yo soy de Buenos Aires, para el año 1976 vivía en Córdoba. Volví en 1988, al año y medio o dos años aproximadamente me conecté con la gente del Payró, ahí lo conocí a Miguel y de entrada hicimos una amistad muy grande.

¿Cómo te convertiste en alumno de Miguel?

Cuando nos conocimos en *Calderón* nos conectamos inmediatamente y ahí empezamos a hablar del teatro, entonces me empecé a meter en sus clases; no sé exactamente la fecha, no recuerdo si fue durante *Calderón* o durante la obra siguiente, porque después nos convocaron para hacer *La oscuridad de la razón*. En simultáneo yo estaba haciendo *La noche en vela* con Paco Giménez, obra que

a Miguel le gustaba mucho. Y de ahí en más fui un alumno permanente de Miguel, si bien no estuve en todos los períodos de sus clases, iba por épocas.

¿Miguel fue tú primer maestro de actuación?

No, yo ya había estudiado con varios maestros, además de haber estado o intentado estar en la Escuela de Arte de la Universidad de Córdoba que era un desastre en ese momento, más bien se iban todos de esa escuela. Yo estudié con Enzo Casali, con Paco nos fuimos formando juntos, en el propio trabajo, investigando, desde que iniciamos en el año 1973. Después en México trabajé con Jesusa Rodriguez, que es una actriz y directora mexicana. Por lo general trabajé con la gente que aprendí, tuve la suerte de aprender trabajando.

¿Cuál fue la primera obra en qué trabajaste bajo la dirección de Miguel?

Company, esa fue la primera obra con Miguel como director aunque ahí él también estaba como actor. *Company* es una novela de Beckett que adaptó Luis Bruno a obra de teatro. Luis trabajaba con Miguel y era también alumno suyo. Y después al tiempo hicimos *Mercier & Camier*, otra novela, antecesora de *Esperando a Godot*, tienen el mismo tema: son dos tipos que andan deambulando por ahí, y si bien en *Mercier & Camier* no tienen el arbolito en su lugar tienen una bicicleta en la que deambulan. Miguel había encontrado una manera de llevar eso a escena a través de un cuadrado en el que los actores íbamos girando en escena. En la obra Miguel era el narrador que estaba pensando, se construía la

voz que era yo y la imagen que era Facundo, entonces la voz se empezaba a independizar y le traía recuerdos en los que el narrador no quería meterse y ahí estaba conflicto. Esta voz en un momento decía que sus pies iban por un camino recto porque estaban adiestrados para caminar rectamente y solamente veía lo que tenía alrededor de sus pies, era lo único que conocía de la naturaleza, entonces uno veía como se iban achicando las perspectivas de esta persona que tenía una vida siempre igual, sin ninguna variante.

En *Mercier & Camier* hay una escena en qué Miguel simula correr en una bicicleta, Facundo Ramirez describe esa escena como extraordinaria y la toma para ejemplificar el trabajo de Miguel con su cuerpo en escena. ¿Cómo veías vos el manejo del cuerpo de Miguel como actor en el escenario?

Evidentemente en esta obra las ideas eran fundamentales y era maravilloso lo que Miguel había construido para representarlas: la idea de puesta era un cuadradito, donde en cada punto el personaje se paraba y producía cosas y se transmitía la sensación de encierro, de imposibilidad de tener más campo, más perspectiva, eso era simbólicamente, entonces dentro de esa estrechez él construía imágenes como esa en qué iba corriendo detrás de la bicicleta que no eran de gran despliegue físico sino más bien una idea. Y en este sentido, en las obras de Shakespeare, también nos exigió cosas a nivel físico que a lo mejor él si se subía no las hacía pero nos las hacía hacer.

¿Qué otras obras hiciste cómo actor junto a Miguel?

Después de *Mercier & Camier* vino *Cuento de invierno*. Durante un tiempo yo no trabajé con él, porque a su vez yo seguía trabajando con Paco Giménez y con otra gente; hasta que me convocó para hacer *Cuento de invierno* de Shakespeare que fue un proceso hermoso, una obra genial, muy bien resuelta, muy bien puesta; para mí gusto fue una de las mejores. El poder de síntesis en la puesta de esa obra era genial, no teníamos absolutamente nada más que un carretel de madera y se generaban millones de imágenes con nuestros cuerpos y ese objeto, bueno, ahí sí había mucho cuerpo y mucha gente que también hacía cosas con el cuerpo, digamos que el elenco era potente. Con esta obra comenzó la Compañía Shakespeare.

Cuándo Miguel te convocó para *Cuento de invierno* ¿te dijo que quería formar la Shakespeare Company o eso fue algo que vino después?

No, se fue dando a partir de ahí; los resultados de esa obra me parece que fueron los que motivaron que se formara la Compañía. Entonces hicimos dos comedias más que fueron en primer lugar *Todo está bien si termina bien* y luego *Para todos los gustos*. Y después vino *Timón de Atenas*, que fue la última obra en qué yo trabajé Shakespeare con Miguel y la última vez que trabajé con Miguel, porque en medio de estas obras hicimos *El retrato del pibe* que para mí fue una experiencia genial. La idea de Miguel de interpretarla tres veces la convirtió en una obra de teatro posible de ver porque si no es una pequeña obra; entonces

coincidió una obra genial con una idea genial de puesta. Fue un trabajo de experimentación.

En la obra *El retrato del pibe* fue una de las pocas veces que Miguel respetó fielmente un texto ¿no es cierto?, porque en general él siempre adaptaba y hacía sus versiones.

Sí, exacto. Y trabajamos hasta último momento tratando de no variar nada del texto, solo omitimos en la tercera parte algunas cosas que por el trabajo de investigación que habíamos hecho ya no se podían volver a decir; pero si no todo estaba tal cual. La obra se repetía tres veces con tres estilos diferentes: el sainete primero como idea cercana al texto, el grotesco criollo después y por último una idea ya propia, como un estilo propio que tendría más que ver con Beckett, con todos los experimentos que hacía Miguel a partir de las improvisaciones.

¿Cómo encaraba Miguel el trabajo de dirección de una obra? ¿Tenía una metodología de trabajo o variaba según la obra?

Era fundamental para él el texto, no que se dijera sino que se comprendiera. Hacíamos muchas lecturas, yo recuerdo lecturas y hacer análisis de texto. Eso por un lado, pero por otro, estaba muy cercano a lo que hacía con las improvisaciones. Nos hacía improvisar para empezar a abrir. Una vez que se comprendía la obra o llegábamos a algún acuerdo por lo menos, se empezaba a improvisar. La idea era abrir la obra, empezar a trabajar era abrir, justamente me

parece que eso era lo más genial, lo que aprendí con él. Como director no venía con un método sino que trabajaba con la realidad, con la realidad de los actores en el momento, con la realidad de él, con ese momento, con la inspiración de ese momento, como que apuntaba a algo vivo, esa búsqueda de la cosa viva sin venir a dar indicaciones, si bien a veces lo hacía también, es decir organizaba formalmente la cosa como para darte un marco, al rato lo rompía o si no servía lo que había organizado lo descartaba.

¿Él daba a los actores un texto resuelto antes de iniciar los ensayos o lo construía con ellos?

El siempre adaptaba. A veces construía con el actor pero en general hacía la adaptación de la obra primero, porque me parece que con Shakespeare no se puede improvisar, ni con una obra en verso como la de Gonzalez Castillo. En esos casos podés improvisar sobre la situación para conocerla, para entrar, para ampliar, para abrir, pero no sobre el texto. Autores como Shakespeare tienen sus obras tan bien construidas que el asunto es poder llegar a entender todo como para decir esos textos.

¿Pero podía pasar que él cambiara el texto desde lo que decía o hacía un actor?

Sí, pero desde Shakespeare, siempre volvía al original. Podía haber pequeñas modificaciones pero las cosas fundamentales no se cambiaban por lo que hiciera

un actor, y no por una cuestión de respeto ni nada así, sino porque son autores geniales, si los comprendés enseguida encontrás el sentido a todo lo que está escrito y pierden valor otras cosas más coloquiales. Además también estaba la cuestión de su versión, me refiero a que Miguel resolvía el texto antes, a que esas comedias de Shakespeare intrincadas, difícilísimas de entender, con cantidad de personajes, solo él podía tener la visión de todo eso. Yo cuando leo esas obras, si pienso en dirigir, no sé como se hacen. Me acuerdo que Aldo Braga decía: “Miguel se mete en unas cosas tan complejas”, es que desenmarañar lo que son las comedias de Shakespeare es muy difícil; las podés entender pero re elaborarlas para ponerlas en escena es otra cosa. Él hizo grandes adaptaciones de Shakespeare, *A vuestro gusto* por ejemplo; una obra con tantos personajes y ver como los sintetizó manteniendo los textos y las ideas, para mí eso era admirable. Entonces la intervención de los actores tenía más que ver con como interpretar esos textos y no con resolverlos.

¿Algo en particular que recuerdes de las modificaciones que hacía cuando armaba la versión de una obra de Shakespeare?

Sí, el tema del tú. En algunos casos lo dejaba pero siempre estaba tratando de sacarlo, en eso era también muy bueno. No es que quisiera cambiarlo por el vos sino que buscaba una manera de armar la frase sin que apareciera el tú.

¿Era un director de períodos de ensayo largos? ¿Cómo eran los ensayos?

No tan largos pero sí mucho ensayo. Cada obra tenía mucho ensayo.

¿Qué frecuencia semanal?

Dos veces, tres veces, se iba acercando y podía proponerte ensayar todos los días.

¿Y muchas horas?

No recuerdo porque tenía esa parte suya que era muy graciosa, y siempre había un tiempo de joda. Era su manera de entrar. Antes de los ensayos se charlaba y de esas charlas salían cosas, era su manera de empezar; en las clases también lo hacía, empezaba hasta por chismes, y con eso creaba un clima que distendía. No es que él dijera este es mi método, pero era su manera, que era afortunada porque siempre iba a buen puerto.

¿Cómo era el trato de Miguel con los actores?

Muy bueno, conmigo siempre fue de una gran calidez, siempre acompañando pero sin dejarme pasar nada que no acordara. A veces imponía cosas pero no por el lado del maltrato, nunca maltrató a nadie, al menos esa es mi experiencia, ni a mí ni a mis compañeros.

¿Era un director que intervenía en el trabajo del actor durante los ensayos?

Sí, hacía muchas intervenciones. Por momentos dejaba que surgiera y en otros era como una ametralladora que no paraba de tirotearte hasta llevarte hacia donde él quería. Yo eso se lo agradecí mucho porque sus opiniones eran muy acertadas, era un visionario de la situación, de por donde convenía seguir, porque además te seguía a vos con tus posibilidades, con lo que conocía de vos, esas son las cosas que más me quedaron de Miguel en mi trabajo como actor e incluso en mi trabajo como guía de actores.

¿Vos como maestro tomaste mucho de Miguel para dar tus clases?

Si, tomé de Miguel, de Paco Gimenez y de Jesusa Rodriguez que es fantástica.

Muchos directores hablan de respetar al autor, la idea del autor o bien el clima del autor: ¿qué manifestaba Miguel en ese sentido?

Y bueno, él a veces nos decía “nos tenemos que cagar en Shakespeare”. Y ahí empezás a crear, porque a mi me parece que es así, no quiero banalizar las cosas pero me parece que lo único verdadero es lo que uno construye ahí, lo vivo en ese momento, con ese equipo de gente, con esa obra y no sé si eso es respetar la atmósfera del autor.

¿Qué es lo que él respetaba entonces del autor?

La idea y lo que le disparaba la idea. Los textos bellos, en realidad los textos que contenían ideas, como los de Shakespeare, Beckett y muchos otros. Yo hice

con Miguel textos de Shakespeare, Beckett y Gonzalez Castillo, por eso hablo de ellos. Creo que él le tenía respeto a las grandes ideas y a los grandes textos porque contenían esas ideas.

¿Quizás fueran esas ideas atemporales y universales las que lo atrajeran? Lo pregunto pensando en todos los clásicos que Miguel llevó a escena.

Claro. Hizo muchas otras cosas, hizo tragedias griegas también.

Vos tuviste la posibilidad de trabajar con él en una obra de teatro en verso, teniendo en cuenta que Miguel por un lado te hablaba de respetar el texto y por el otro te pedía “cagarte en el texto”: ¿cómo trabajaba él el verso?

En realidad él hablaba de cagarse en la forma que se supone tienen los textos, a eso se refería; a cagarse en la solemnidad con que los actores encaran textos como los de Shakespeare y poder traerlos a algo más cercano. Y con el verso se manejó igual: rompíamos el verso, jugábamos con el verso, lo decíamos de mil maneras distintas; por eso hacer ese material con él fue como un juego.

Es decir que: ¿el no creía que hubiera que respetar el verso a la hora de decir un texto en verso?

No, para nada; era lo que descubríamos, lo que salía, ese era el valor y creo que por eso trabajé con Miguel con tanto interés, porque proponía algo que era innovador y estaba cercano, yo nunca antes había querido hacer un texto en verso

porque la única propuesta era justamente hacerlo en verso, de hecho una vez tuve hacer algo y no fue una buena experiencia; en cambio con él existía la posibilidad de jugar, lo decíamos sin tiempo, sin coma, sin nada; y a veces nos mandábamos unos mocos tremendos pero era la manera de empezar a abrir. Esta idea de “abrir” que él manejaba es lo que más me quedó, para mí es lo que hace posible todo.

Hay muchos actores trabajando en el medio que se formaron con Miguel pero no docentes que manejen su método. Por otro lado no era un maestro que tuviera ayudante en sus clases. ¿Por qué pensás que Miguel no generó discípulos o te parece que sí lo hizo?

No, tenés razón en la observación. A lo mejor era alguien muy personal en su manera de dar clases, porque si bien yo tomo cosas suyas, a su vez mi clase no es parecida a la de Miguel, tengo otro tipo de ejercicios, de movimientos, otras cosas. Hay algo de su espíritu cuando trabajo con textos, ahí tomo esto de “abrir un texto”, pero no mucho más. Pero en mi caso lo que sucede es que mi formación fue otra, mi encuentro con él vino de grande, yo hago teatro desde los 17 años, tengo 62 y lo encontré a Miguel cuando tenía 45, entonces no fue que me inicié con él sino que tomé de él cosas que me clarificaron lo que traía, quizás por eso no fui un discípulo que continuara con su labor. No sé por qué yo lo relaciono mucho con el aquí y ahora personal. Por ejemplo, Miguel siempre decía me voy a poner un lugar, después lograba tener un lugar y finalmente se le iba a

la mierda, no lo podía sostener, y me parece que para generar discípulos se requiere de una organización. Miguel era muy anárquico, creo que había cierta anarquía en él y en su organización en relación a la docencia.

Si tuvieras que comparar a Miguel con otro director ¿dirías que trabajaba en la línea de alguien en particular

Para mí era bastante personal y no lo puedo relacionar directamente con nadie, tal vez con Peter Brook, en cuanto a su manera de investigar y de meterse en las obras, en los grandes temas. Yo siempre relacioné a Miguel con la investigación, sobre todo en el plano de la ideas, no así en eso que decíamos al principio de lo físico o corporal, para él lo físico venía después, no estaba ahí desde el inicio como puede estar para Peter Brook en sus puestas, al menos las que yo ví. A mí Miguel siempre me pareció tan personal que nunca me puse a pensar tampoco.

¿Había directores que Miguel valorara en Argentina?

Paco Giménez, Ricardo Bartís y Roberto Villanueva.

Una vez que Miguel estrenaba una obra ¿cómo era su relación con ese material, con las funciones y con los actores?

No faltaba a ninguna función, nunca faltó a una función. Creo que alguna vez por enfermedad pero nada más. El acompañaba el proceso y se divertía. Yo recuerdo que en una época *Todo está bien si termina bien* la hacíamos en el teatro

de Cristina Banegas, el Excéntrico, y mientras él estaba ahí arriba, en la cabina, yo lo veía reírse, no sé que función llevábamos y se moría de risa con cosas nuevas que pasaban. No todos los actores podían hacerlo, pero muchos se permitían re crear en el momento, no me refiero a inventar o salirse de lo que estaba pautado, sino a re crear lo propuesto en un buen sentido, él generaba eso, le gustaba, era estricto en cuanto a la idea pero si dentro de eso había recreación se divertía, y como algunos actores lo conseguían o estaban en condiciones de hacerlo él se divertía mucho.

¿Cómo era la relación de Miguel con la crítica y los críticos?

Posiblemente le importaba, porque a todos les importa la repercusión que tiene su trabajo, pero no estaba pendiente. Me acuerdo que no quería hacer funciones de prensa y ya en la segunda obra que hicimos juntos no hubo función de prensa. Para él era una situación poco legítima para los actores, con lo que estoy totalmente de acuerdo, porque era como preparar la obra para la prensa, entonces la borró del mapa y que vinieran cuando quisieran. Estrenábamos y el crítico que quería venir lo hacía cuando quería.

Yo recuerdo de la época en que lo conocí, que él cobraba la entrada a todo el mundo sin distinciones ¿siempre hizo eso?

Sí, recuerdo que yo me peleaba con él por eso, porque hay gente a la que no le podés cobrar. Hay una contradicción ahí, tenía sus razones, él decía: “yo voy a la

carnicería y tengo que pagar el bife y ¿por qué alguien no va a pagar la obra si yo estoy trabajando?”, pero a su vez viste que contradictorio es esto en el ámbito independiente donde nunca ganás plata como para vivir entonces no contás con que eso va a ser una entrada económica de trabajador, entonces querés invitar a alguien, te da gusto invitar porque hiciste ese trabajo y bueno, ahí chocábamos. Yo también le hablaba de estrategias, que si viene gente y se genera el boca a boca... pero a Miguel eso no le gustaba.

¿Cómo producía sus obras? ¿De dónde sacaba los recursos económicos para hacerlo?

Por lo general recurríamos a los subsidios, y muchas veces poníamos dinero los propios actores; pero teníamos la suerte de contar con salas, yo tenía una sala en donde ensayamos varias obras y Carlos Lipsic tenía su sala también, en esos dos lugares hemos hecho casi todas las obras. En *Cuento de invierno* recuerdo que un amigo puso dinero y con eso hicimos el vestuario. Además sus puestas eran tan sintéticas que no requerían un gran despliegue de dinero. Alguna vez algún actor puso y después se le devolvió y así.

¿Creés que Miguel tiene algún tipo de influencia en su manera de trabajar?

Sí, creo que del tipo de actor inglés, yo eso lo viví con *Cuento de invierno*, como dejar fluir tantas ideas e imágenes sin enfatizar ninguna cosa y que se pueda escuchar, había algo de los ingleses que estaba relacionado con eso; él

escuchaba mucho a los actores ingleses, pero a la vez también tenía contradicciones con eso porque había algo de lo formal de los ingleses que hacía que él no terminara de decir “esto tiene que ser al estilo inglés”, en un momento ya le molestaba y tenía que romper algo y me parece que ahí estaba más relacionado con Peter Brook, con el trabajo sobre el juego, que si bien también es inglés, ha investigado sobre eso y se ha metido en otros experimentos; yo siempre lo relacionaba con Peter Brook y con los actores ingleses. Él citaba mucho a los actores ingleses pero con esta contradicción de que también le aburrían.

¿Miguel hablaba de su propia formación como actor? ¿Qué decía al respecto?

Yo no tengo un recuerdo de eso. Sí hablaba de esta mujer Galina Tolmacheva como alguien que respetaba mucho pero nada más. De su época en Mendoza contaba más otro tipo de anécdotas, de su mujer y esas cosas, que además era muy divertido contándolas, pero no de su formación.

**¿Por qué creés que nunca laboró en los teatros oficiales o comerciales?
¿Creés que no quiso o no lo llamaron?**

A lo mejor está cercano a lo que decíamos de la organización, relacionado a otros directores que lograron armar algo que alguien continuó. Él en eso no encajaba, ni se presentaba a nadie con su trabajo. Nunca llevó un curriculum, alguna vez sí llevó proyectos pero no le fue bien como con *El retrato del pibe*.

Estábamos programados en el Teatro Nacional Cervantes con esa obra, con tan mala suerte que Dragún, director del Cervantes en ese momento falleció, entonces vino Brambilla y dejó afuera *El retrato del pibe*.

¿Y cómo llegó *El retrato del pibe* al Teatro Nacional Cervantes? ¿Quién impulsó eso?

Creo que Miguel llevó el proyecto motivado por María Ibarreta, quien era muy amiga de Dragún, director del teatro en ese momento, pero no nació de él la idea. Dragún lo conocía a Miguel, además la idea y el texto eran buenísimos así que lo programó inmediatamente

¿Y como llegaron al teatro Del Pueblo?

Y al teatro Del Pueblo... porque dijimos, bueno, la hacemos nosotros, como todos los proyectos de Miguel.

¿En qué lugar pensás que se sentía más cómodo Miguel: maestro, director ó actor?

Yo creo que como maestro y como director. Como actor era un poco irregular, de pronto tenía días donde era fantástico verlo, como el caso de lo que hacía en *Mercier & Camier* ó algunos momentos de *Company*. En esta última era muy complejo lo que hacía, yo le mandaba un recuerdo y él se quedaba con una palabra de ese recuerdo y empezaba a hablar de las sensaciones de ese recuerdo o por hay decía una reflexión sobre ese recuerdo, difícilísimo de hacer, solamente

lo conseguía él cuando se relajaba, y era como un tipo divertido con su propio pensamiento, ese tipo de cosas no las he visto en ningún actor; pero para llegar a eso parece que él tenía que tener un grado de confianza especial, no sé muy bien qué lo ponía en ese estado pero lo cierto es que no trabajaba para conseguirlo. Tal vez había alguna cosa que se divorciaba de la profesión de actor y guardaba relación con como él vivía, en ese momento la pasaba genial así y después a lo mejor ya no le interesaba seguir actuando. Era ese momento y después volver a hacerlo ya no le interesaba.

En general los actores nos obsesionamos bastante con nuestro trabajo y me parece que Miguel se obsesionaba más con las ideas de lo que quería dirigir ¿qué opinás al respecto?

Si, si, en eso había más continuidad. En eso y en las clases, como maestro.

¿Miguel trabajaba en las obras que dirigía solo con sus alumnos o convocaba a otros actores?

Mayormente trabajaba con la gente que se formaba con él pero a veces también convocaba a otros actores como fue el caso de María Ibarreta o Jean François Casanovas. Pero básicamente trabajaba con su núcleo porque parte de su proyecto era eso.

¿Algo más que consideres importante agregar en cuanto a Miguel como director?

La fiesta, la diversión... por un lado era estricto, yo nunca había ensayado tanto y tantas veces como con él, pero a la vez eran encuentros de diversión, lo que construía estaba vinculado a la joda, pero la joda en un sentido creativo, porque te juntabas y de pronto te dabas cuenta que llevabas una hora y media hablando de la obra y jodiendo; a la distancia te das cuenta que así se había producido eso. El encuentro de fiestero, eso era muy de él, eso era muy personal, yo no lo he visto en nadie, nadie que le diera tanto tiempo a la joda sin proponérselo, eso era parte de su forma.

Es curioso porque vos hablas de que con Miguel ensayabas muchísimo y sin embargo otros actores con los que he hablado dicen exactamente lo contrario: que los ensayos eran muy cortitos porque se estaba mucho tiempo charlando y haciendo bromas ¿será la percepción que cada uno tenía de esa misma situación?

Si puede ser, pero alguien que haya hecho *Cuento de Invierno* no te puede decir eso. Yo me acuerdo de mucho tiempo de ensayo y muchos ensayos seguidos.

Quizás dependiera de cada proyecto entonces...

Sí y también había algo de cierta anarquía. Miguel no venía con un librito al ensayo, venía él, y a partir de ahí se generaba todo y por suerte siempre terminaba en algo, no era al pedo lo que se hacía. Yo tengo la sensación de haber estado en reuniones donde me preguntaba ¿por qué tanto tiempo?, pero después veía los resultados y justificaba, por eso hay algo que reivindico de esa manera trabajar, pero tiene que ver con algo personal de Miguel, porque eso no se puede tomar ni transferir. Por eso, en ese sentido, es muy difícil que haya un discípulo, él trabajaba sobre un viaje personal.

Anotaciones de Jacobo Domeneque

Notas transcritas y ordenadas sobre las clases de Miguel Guerberof durante 1998, 1999, 2000, 2003 y 2004.

No desarrollar la expresividad desde una coartada.

Escuchar las propuestas.

No arruinar el estado de ánimo hablando.

Mixturar estados de ánimo.

Respetar los silencios.

Actuamos lo que asociamos.

No tener miedo de trabajar sobre lo desconocido y mandarse, ahí está el riesgo, hacerse cargo de lo que uno hace y dice, el personaje es inventar lo conocido.

No armar comportamientos en los que la vida te pase por el costado.

Buscar el estado puro del acontecer interno.

Ir a por el estado químicamente puro, no tener pudor expresivo.

Descubrir el suceso en lo más profundo de la situación dramática, el acontecimiento trágico y no la psicología, el teatro es psicológico.

No ser fiel al comportamiento sino a la situación; si no das el paso al vacío no hay teatro.

Buscar cuál es la necesidad emotiva del personaje.

No sobreponer lo que dice el texto al cómo lo recibes de tu compañero.

Elucidar en el texto lo que esté en la razón, en la cultura y que pueda fluir contemporáneamente, es decir, resignificar lo que dice el autor del 1600, llevarlo a una trascendencia del siglo XXI.

Pensar, ser humano y no actor, y como actor pasármelo mejor que el espectador.

Actuar es asociar libremente, no existe técnica para expresar.

No tener miedo a transitar varias situaciones con las escenas, aplicar la atmósfera de las improvisaciones en ellas.

El pensamiento y sentimiento tienen que estar por encima de lo memorizado para que no te apresen.

En lo escrito ya subyace una situación, el actor lo que tiene que hacer es sacarla desde él mismo, desde su estado.

Trabajar y trabajar y trabajar, reconstruyendo una y otra vez.

Si uno no trabaja consigo mismo, leyendo, escuchando, aprendiendo, viendo, generando proyectos, en definitivas cuentas transformándose, no tiene sentido ir a clases, o por lo menos para aquel que de verdad siente que necesita transmitir.

Uno no puede trabajar con certezas, una escena es lo que yo quiera hacer de ella.

El teatro es una experiencia en primera persona, un espectáculo en carne viva, no podemos actuar en tercera persona.

Que el texto responda a mi estado.

Comprometerse con la situación dramática, utilizar la palabra pero con ecos internos.

El personaje *per se* no existe, el personaje se configura a raíz del suceso dramático de cada etapa.

No hay manera de escapar al tiempo, hay que contemporaneizar a los clásicos, capturar la condición humana al tiempo de hoy.

Actuar es tratar de actuar, vivir es tratar de vivir.

Una palabra es siempre una palabra evocadora. El teatro es una situación que se repite hasta el infinito pero con diferente contenido (Sartre).

La concentración trae la disponibilidad.

El lenguaje es una gran mancha en el silencio (Beckett).

Trabajar de lo particular a lo genérico. Lo que uno primero piensa es lo más elemental, por lo tanto ir de lo sencillo a lo complejo.

No enmascarar con la palabra lo que no ocurre con el acontecimiento.

El actor es una multiplicidad de contradicciones, es un ser humano, con millones de caras, de vicisitudes.

Shakespeare no hacia un teatro sentimentalista, era un teatro expresivo, un teatro bestial, a su teatro no se le puede hincar el colmillo desde la solemnidad, hay que romperlo para luego reorganizarlo.

La situación dramática está mucho antes de que uno hable, la palabra viene a clarificar el estado.

El mundo que nos propone Shakespeare es un mundo alterado, por eso hay que trabajarlo desde la alteración, y no desde la conformidad y la razón, hay que inventar sistemas expresivos que alteren al actor.

La obra es un pretexto para montar determinadas obsesiones.

La dificultad de Shakespeare es la vitalidad de sus obras, cuando el actor es vital suena la metáfora de otra manera.

El teatro parte de lo real, no hacerse el raro.

La actuación es una parte del deseo de cada uno, el teatro es parte de la fiesta que hemos perdido, no es un lugar donde se pasa el tiempo. Al principio hay una búsqueda, investigación, vitalidad, luego hay una creación, no hay lugar para la melancolía.

Buscar lo químicamente puro, proponer un estado, luego encontrar los matices.

Hay que empujar con el alma y el corazón el texto, no debemos quedar presos del verso.

El teatro es un hecho conmocionante y vivo, hay que actuar en un estado de vigilia continua, crear un camino expresivo y no de seguridad.

Que no supere el recurso a la situación.

No premeditar la letra, no tener en la cabeza el resultado, dejar que te invada, que haya un ida y vuelta de lo que sientes.

Existen confrontaciones dentro de una situación, pero no personajes.

Lo interesante de la improvisación es que en una misma situación cada vez invento una cosa distinta.

Lo importante del teatro es el trabajo, es el “tratar de estar”, trabajar para poder inspirarte, esforzarte, sobreponerte, armar un cuerpo de situaciones dentro de uno, para que lo armen a uno como actor.

Que la palabra sea una continuidad de lo que te pasa, la letra en sí no tiene importancia, viene sola, la palabra como resonancia interna.

El arte tira más hacia el caos, es la creatividad contra la organización académica, es apostar por una mayor vitalidad.

La biblioteca del actor es la memoria, tocándola con una asociación pertinente es como se logra actuar.

Lo que pasa con los estímulos es el personaje.

El teatro no es lo que se cuenta sino cómo se lo cuenta. Es el espacio el que inspira.

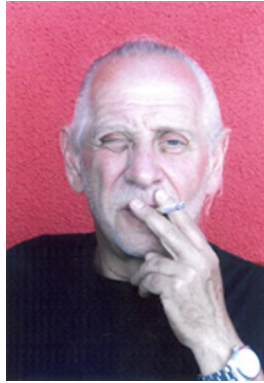
Los monólogos salen de una voz interna.

El actor existe porque el otro lo percibe.

Uno debe tener expectativas únicamente por lo que está inventando.

El teatro es una resistencia poética y de pensamiento a esta realidad que nos ha tocado vivir.

Fotografías



1- Miguel Guerberof



2- Galina Tolmacheva en 1980



3- Miguel Guerberof con tres años y Amalia Emilia Quaglia, su madre



4- Miguel Guerberof padre el día del egreso del secundario de su hijo Miguel Guerberof, diciembre de 1957



5- Miguel (con 12 años) y sus hermanos: Susana, Hilda y Jorge, 1952



6- Miguel Guerberof en *Una noche con el Sr. Magnus e hijos*, Mendoza, 1970



7- Miguel Guerberof en *Mefis anda suelto* , Teatro Payró, 1973



8- Beatriz Herrera, Perla Szuchmacher, Cristina Moix, Juan Carlos Ricci, Augusto Kretschmar y Miguel Guerberof en *Mefis anda suelto*, Teatro Payró, 1973



9- Miguel Guerberof en *Solo*, Beckett Teatro, 2005



10-Facundo Ramirez y Gerardo Baamonde en *Acto sin palabras I y II*,
Beckett Teatro, 2005



11-Carla Solari en *Ceremonia Enamorada*, Beckett Teatro, 2008
Foto Cortesía de Marcelo Zappoli

© Carla Solari

Bibliografía

Adiós a un maestro, *Clarín*, 13 de mayo de 2007. Sección espectáculos. Página 7.

CORTESE, Nina. *Galina Tolmacheva o el Teatro Transfigurado*. Buenos Aires: Edición del Instituto Nacional del Teatro, 1998.

DOE, Jacobo. Comunicación personal Noviembre de 2008. Anotaciones transcritas y ordenadas durante 2001 y 2005 respecto a las clases de Guerberof durante 1998, 1999, 2000, 2003 y 2004.

DOSIO, Celia. *El Payró, cincuenta años de teatro independiente*. Buenos Aires: Edición Emecé, 2003.

Ser fiel a Shakespeare, *La Nación*, 10 de Junio de 2000. Sección espectáculos. Página 7.

Arrabal y su zona bárbara, *La Nación*, 28 de Julio de 2006. Sección espectáculos. Página 2.

NAVARRETE, José: Comunicación personal 24 de Julio 2008. Recortes de los diarios *Los Andes*, domingo 2 de Junio de 1963 (Mendoza) y *Los Andes*, 19 de Febrero de 1974 (Mendoza).

Aquellas mujeres de Shakespeare, *Página 12*, 19 de mayo de 2000. Sección espectáculos. Página 29.

SEIBEL, Beatriz. *Historia del Teatro Argentino desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2002.

SERRANO, Raúl. *Nueva tesis sobre Stanislavsky. Fundamentos para una teoría pedagógica*. Buenos Aires: Editorial Atuel, 2004.

STANISLAVSKY, Konstantin. *El trabajo del actor sobre su papel*. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1977.

STANISLAVSKY, Konstantin. *Mi vida en el arte*. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1981.

STANISLAVSKY, Konstantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1981.

STANISLAVSKY, Konstantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1983.

STANISLAVSKY, Konstantin. *Correspondencia*. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1986.

STRASBERG, Lee. *Un sueño de pasión*. Buenos Aires: Emecé Editores S.A., 1989.

TOLMACHEVA, Galina. *Creadores del Teatro Moderno. Los grandes directores de los siglos XIX y XX*. Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1946.

TOLMACHEVA, Galina. *Ética y creación del actor. Ensayo sobre la "ética" de Konstantin Stanislavsky*. Mendoza, República Argentina: Edición de la Universidad Nacional de Cuyo, 1951.

TOLMACHEVA, Galina y LORENZO, Fernando. *Alejandro Púshkin. Teatro Completo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1958.

TOLMACHEVA, Galina. *Rebelión de las botellas, cuentos y parábolas*. Mendoza, República Argentina: Ediciones Poniente, 1973.

TOLMACHEVA, Galina. *Leo Tolstoy. La muerte de Ivan Ilich y otras narraciones*. Buenos Aires: Ediciones Librerías Fausto, 1977.

TOLMACHEVA, Galina. *Antón Chéjov. Teatro Completo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009.

TOPORKOV, V. O. (1961): *Stanislavsky dirige*. Buenos Aires, Editorial Compañía General Fabril.