



“Para vivir no basta estar vivo”: presencia y ejercicio en el trabajo del actor¹

Gisela Costa Habeyche

(Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)

La frase utilizada como título de estos escritos pertenece a la hermosa historia de la iraní Marjane Satrapi², que me inspira cuando muestra a Nasser Ali, un músico que expresa todo el amor que sentía en su arte: al ver su precioso instrumento irreparablemente roto, decide morir.

Tomo esta imagen como pretexto para reflexionar sobre mis prácticas como actriz e investigadora teatral, en relación con los procedimientos de creación del último espectáculo de mi grupo de teatro, la *Usina do Trabalho do Ator* (UTA). Las inquietudes acerca de la vida, de la muerte y del teatro me acompañan hace mucho tiempo y las sugerí para ese trabajo artístico, que propone lecturas tanto sobre la muerte como sobre el trabajo del actor.

Si el actor es un artista, es de todos los artistas el que más sacrifica su persona al misterio que ejerce. Nada puede dar que no sea de sí mismo, no como efigie, sino en cuerpo y alma y sin intermediario. Al mismo tiempo sujeto y objeto, causa y efecto, materia y instrumento, su creación es él mismo. En eso consiste el misterio: en que un ser humano pueda pensar y tratar a sí mismo como materia prima de su arte, actuar sobre sí mismo como sobre un instrumento con el cual debe identificarse sin cesar y sin distinguirse de él, al mismo tiempo actuar y ser lo que se actúa, hombre natural y marioneta.³

De la amplitud del *misterio*, interrogo la cuestión de la presencia, tema que, abordado, abre canales de comunicación que se ofrecen a la discusión. Me trato a

¹ Esta es una versión revisada ampliada de la comunicación titulada “Para viver não basta estar vivo”, presentada en el VI Congreso del Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas ABRACE, en 2010 y publicada en las Actas del VI Congresso - São Paulo - Memória ABRACE Digital, 2010. (portalabrace.org/memoria/vicongressoetnologia.htm)

² Marjane Satrapi, *Frango com ameixas*; Traducción Paulo Werneck; São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

³ Jacques Copeau, “Reflexões de um comediante sobre o “Paradoxo” de Diderot”, en Redondo Junior, *O teatro e sua estética*; Lisboa, Arcádia, 1964; p. 44.

mi misma -como sugiere Copeau- tanto como materia de mi arte, así como también sobre el modo en que pienso los procedimientos que implemento para crear en tanto sujeto de investigación. Comparto historias de mi vivencia en esta creación, registros de los trabajos diarios, que implican subjetividades aprehendidas en la tarea, para comprender la experiencia vivida. En la constitución de reflexiones sobre la práctica, busco un acercamiento a los Estudios de la Presencia, andamiaje de elementos tomados de algunos autores para problematizar la presencia del actor, cuestión huidiza y difícil de contextualizar y que, sin embargo, se impone en el panorama del teatro contemporáneo.

Por lo tanto, este artículo tiene como objetivo reflexionar sobre un aspecto puntual de la creación del espectáculo "Cinco tiempos para la muerte"⁴, que de ahora en adelante llamamos "Cinco Tiempos", que ha fermentado mis preguntas acerca de lo que se está debatiendo en torno de la presencia del actor, ya que se trata no solamente de articular diferentes consideraciones acerca de la noción imprecisa de la presencia, sino también considera la posibilidad de la ausencia constante del actor en ese gesto que busca hacerse presente.

El contexto de la creación, la emergencia de un ejercicio

En esta creación, investigamos un ejercicio que, hace unos años, Thomas Leabhar propuso a Gilberto Icle, quien dirige el trabajo de la UTA. La primera vez que entré en contacto con dicho ejercicio fue en el 27 de mayo de 2010. En tanto nosotros los actores estábamos presentes y en disponibilidad, Gilberto colocó una silla en la habitación y nos pidió que comenzáramos sentados. La instrucción enigmática solicitaba que con nuestra acción nos transformáramos en pensamientos. Esto implicaba movimiento y inmovilidad, acción y inacción. Establecía la no acción.

La realización del espectáculo en cuestión, como todas las obras de la UTA, no parte de un texto dramático para crear su drama, sino que crea a partir de todo

⁴ Ficha técnica del espectáculo *Cinco tempos para a morte*; reparto: Celina Alcântara, Ciça Recziegel, Dedy Ricardo, Gisela Habeychey Thiago Pirajira; vestuario y escenografía: Chico Machado; elementos escénicos: Marco Franckoviak y Maura Sobrosa; iluminación: Bathista Freire; Músicas: Flávio Oliveira; preparación vocal: Marlene Goidanich; producción ejecutiva: Anna Fuão; asistente de dirección: Shirley Rosário; dirección: Gilberto Icle.



un bordado de diferentes gestos coordinados, seleccionados en un proceso de improvisación de un colectivo de personas que articulan el tema elegido, en este caso, la muerte.

Con un tema tan denso, buscamos sus desdoblamientos, muertes simbólicas, metáforas, miedos. No queríamos hacer llorar, ni tampoco deseábamos el exceso de emociones, desbordamientos, ni los clichés sobre la muerte. Procuramos diferentes maneras de abordar la muerte, algunas de las cuales se acercaron al silencio, un vaciamiento de las palabras e intenciones.

Por eso, cuando Gilberto Icle nos dirigió en el ejercicio del pensador, parecía apropiado intentar encontrar ese juego, ese modo de estar en grupo y en la escena que se da a través de hacer poco o nada. Un estado ausente, pero presente, que, de tanto en tanto, se apoya en otro lugar, tiene ritmos inciertos y ofrece discontinuidades a la mirada.

Un ejercicio muy similar a ese le llegó a Thomas Leabhart a través de Etienne Decroux, que lo practicaba con Jacques Copeau. Dicho esto, se puede considerar que cuando se prueba el ejercicio, se tira de un largo hilo de la historia, como quien captura una parte de la fervorosa interrogación acerca de lo que es y de lo que hace un actor en la escena.

La tentación de llevar el ejercicio del pensador para la escena misma emanó de la propia puesta en riesgo que el ejercicio, así como la escena, exige de un actor.

Nuestro director nos invitó al silencio, que es parte de nuestro oficio, a la economía, a la contención, a una presencia que parece ser del orden del ausentarse de sí mismo. Algo tan sencillo como difícil de hacer o explicar.

Desde que comenzó la aproximación al ejercicio del pensador, yo ya había observado qué tortuoso es el camino de un proceso de creación. Hay momentos insospechados, divertidos, desafiantes, un tanto inciertos e invisibles a la vez, de buscar al compañero y arriesgar, de abandonar el miedo, las ataduras, las lógicas, el querer. Dejar todo atrás, dejarse ir, darse a sí mismo a lo desconocido, escuchar, callar.



Registro⁵: "ejercicio simple y podrido de difícil. Me veo interpretando -en el mal sentido. Finjo escuchar sonidos, ver las cosas. Hago movimientos falsos en un vano intento de llenar el vacío".

Me quedé dominada por esta propuesta. Fuera del ensayo, el *enigma* me hacía pensar. Estaba claro que tenía que encontrar un estado especial viable para este juego, el cómo y el qué, que se funden para descolocarme. En las mañanas siguientes, buscamos comprender la magnitud de la propuesta y la forma de hacerla:

Entré muy agobiada en el trabajo. Casi imposible dejar el sentido para el que vine. Me siento torpe y pesada. Lenta. Necesito suspirar de vez en cuando. Pequeños y casi imperceptibles suspiros. Será que tratar de contenerlos crearía cierta tensión no legible? Algo suficiente para no describir algo con mi acción, pero que me mantendría viva, encendida, presente? Cómo llegar a este pensamiento o a la imagen del pensamiento con ritmo y sorpresa entre los demás? Las relaciones/no relaciones serían la clave? Intentaba no agregar ninguna imagen a mi propio imaginario y me frustraba porque no lo lograba. Necesito crear un antídoto para evitar cualquier señal de significado preciso. Tengo necesidad de vaciarme.⁶

Hay en mi trayectoria de conocimiento -y muy fuertemente en esta situación- una búsqueda a través del vacío: algo tan difícil de explicar como de lograr. Cada vez que me encuentro a mí misma pretendiendo algo con el ejercicio, identifico pasar del punto, pretender significar, más que dejar lo que creo que tiene sentido, lo que quiere decir, tener excedido lo que es más interesante de ver en ese juego: los ritmos insospechados, las pausas, los movimientos orgánicos, los cuerpos vivos que respiran y viven en ese momento y en ese lugar, la presencia de un actor en el momento presente. Sin tener la voluntad de ser algo más que solamente eso.

Es en el instante presente en el que la presencia puede existir, palpitan ahí chispas de vidas, en el encuentro espacial y temporal que la visibiliza, en el intercambio de la experiencia que da vida al teatro.

⁵ Cuando hago citas cuyas fuentes no han sido mencionadas, es porque utilizo mi trabajo diario como referencia en esos recortes.

⁶ Ibid.



En imágenes:

Cinco tiempos para la muerte.

Foto:

Claudio Etges

¿Qué puede hacer un actor en el tiempo y el espacio compartidos? ¿Puede el vacío llenar el cuerpo del actor?

Hans-Thies Lehmann⁷ afirmó que en una sociedad de tal manera mediática, como en la que vivimos, "el teatro tiene la posibilidad de involucrar al espectador de una manera que ninguna película puede hacer, a través de la co-presencia de los actores y del público." La magia del teatro está en esta ocasión única de encuentro, que no es dada ni cierta, ni para el actor ni para el espectador.

Para estar vivo en el escenario, ¿basta existir? ¿O es necesario que el actor tenga algo especial que comunicar, para atraer el interés? ¿Qué es la presencia de un actor? ¿Tiene que ver con su sensibilidad? ¿Espontaneidad? ¿Sinceridad?

La idea de una sensibilidad que se persigue a sí misma, de una espontaneidad que se busca, de una sinceridad que se trabaja nos hace sonreír fácilmente. Que no se sonría tan fácilmente. Que se reflexione, antes, en la naturaleza de un oficio en el que hay mucha materia que revolver. La lucha del escultor con la arcilla que él modela no es nada en comparación con las resistencias que oponen al comediante su cuerpo, su sangre, sus miembros, su boca y todos sus órganos.⁸

⁷ Hans-Thies Lehmann pronunció la conferencia de apertura en el Seminario "Teatro contemporáneo: para além do drama" en 12 de agosto de 2010, realizado por el Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas del Instituto de Artes de la UFRGS, del Instituto Goethe y de la Secretaria de la Cultura de Porto Alegre.

⁸ Jacques Copeau, "Reflexões de um comediante sobre o "Paradoxo" de Diderot" in Redondo Junior, O teatro e sua estética: Lisboa, Arcádia, 1964; p. 52-53.



Aun admitiendo la extrema dificultad sobre el arte del actor, Copeau, al igual que otros artistas, parecía creer en el atributo personal del actor como constitutivo de su presencia: "Hay [...] algo del actor que depende de lo que él es, que testimonia su autenticidad, que se impone por su acento, sin fraude posible, desde que aparece en la escena, inclusive antes de abrir la boca, por su mera presencia".⁹

Pero la presencia nos es dada, ¿por qué la perseguimos arduamente? Patrice Pavis reconoce la presencia como un gran desafío para los teóricos, colocados ante un *misterio* inexplicable y cita a autores como Eugenio Barba y Watanabe Moriaki, que complejizan el debate al declarar que "estar notablemente presente y, sin embargo, no presentar nada, es para un actor, un oxímoron, una verdadera contradicción, [...] el actor de pura presencia [es un] actor que interpreta a su propia ausencia."¹⁰

En el camino de la constitución de mi problema en la búsqueda de pistas sobre los Estudios de la Presencia, en algunas lecturas sobre el tema, empecé, intuitivamente, a orientar mis reflexiones para intentar delimitar lo que más me perturbaba en la escena, más específicamente, en mis dificultades en actuar con eficiencia. En esos momentos, lo que yo vislumbraba como presencia tenía relación con los estados de pre-expresividad investigados por Eugenio Barba, que había estudiado cuando me acerqué a los estudios de Antropología Teatral, en 2007. Mi comprensión se basaba en la idea de una especie de fuerza de seducción que se atribuye al actor, algo capaz de capturar la atención del espectador antes de cualquier tipo de comprensión intelectual. Entendía que había una relación entre el cuerpo dilatado del actor¹¹, cuerpo vivo para utilizar su energía de manera extra-cotidiana, inusual, que por sí misma llamaba la atención y aquello que se da como presencia.

Sin embargo, mi dificultad de aprehensión de lo que no es palpable, aun si sucede ante nuestros ojos, me molestaba. Si había tensiones causadas por el actor en su manera de estar en el escenario y esto causaba imprevisibilidad, y si las

⁹ *ibid.*; p. 48.

¹⁰ Patrice Pavis, *Dicionário de teatro*; São Paulo, Perspectiva, 2005; p. 305.

¹¹ Eugenio Barba y Nicola Savarese, *El arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral*; México, D.F., Escenología, 2009; p. 52-53.

posibles sorpresas venidas de este estado eran atractivas, ¿como podría ser que no hubiera control sobre el uso de este atributo?

Detrás de mi curiosidad por el tema, era evidente que tenía intenciones de aprender cómo desarrollar tal presencia y descubrir maneras de hacerme/tornarme interesante en la escena. Lamentaba no ser capaz de transformar en conocimiento técnico algo inaprensible. Sentía en la piel la *ingratitude* mencionada por Jean-François Dusigne al afirmar que: "la noción de presencia puede ser concebida, distinguida, pero sigue siendo insumisa a las definiciones. Ella denota toda la ingratitude del *métier*. Pues que la presencia está situada fuera del ámbito de lo que se considera el actuar bien o mal." ¹²

Gilberto Icle ha subrayado, repetidas veces y en distintas situaciones, el carácter espacial relacionado con la presencia, y me hizo aceptar que todo lo que de ella podríamos comprender serían los *efectos de la presencia*, poniendo fin a la situación de performance:

[...] los fenómenos de presencia no pueden dejar de ser efímeros, no pueden dejar de ser lo que yo llamo los "efectos de la presencia", en una cultura que es predominantemente una cultura de sentido, sólo podemos encontrar estos efectos [...] porque están necesariamente rodeados de, envueltos en, y tal vez mediados por las nubes y alfombras de sentido. Es muy difícil no "leer", no intentar atribuir significado a ese relámpago o a ese brillo fuerte del sol de la California.¹³

Por lo tanto, la presencia sería "[...] una construcción en el plano del lenguaje -hablamos de la presencia y, al hablar de ella en repetidas ocasiones, creamos la posibilidad de que exista- no podemos percibir, por su parte, sino los efectos de la presencia."¹⁴ ¿Qué *presentividad* existiría en algo que no se puede percibir sino y solamente como un efecto? Esa fugacidad me hace recordar una enseñanza de Séneca:

¹² Jean-François Dusigne, "A incandescência, a flor e o anteparo", in: *Revista brasileira de estudos da presença*; Porto Alegre, v.1, n. 1, jan./jun, 2011; p. 29.

Disponible en: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>

¹³ Hans Ulrich Gumbrecht, *Produção de presença: o sentido que não consegue transmitir*; Traducción de Ana Isabel Soares; Rio de Janeiro, Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2010; p. 135.

¹⁴ Gilberto Icle, "Estudos da presença: prolegômenos para a pesquisa das práticas performativas", in: *Revista brasileira de estudos da presença*; Porto Alegre, v.1, n. 1, jan./jun, 2011; p. 17.

Disponible en: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>



El tiempo presente es muy corto, tanto que parece no existir para algunos, ya que está siempre en movimiento; fluye y se mueve; deja de ser antes de llegar a ser; es tan incapaz de detenerse como el mundo o las estrellas, cuyo incansable movimiento no les permite permanecer en el mismo lugar.¹⁵

Admito, entonces, la implicación espacial de la presencia como algo que se puede observar solamente en el encuentro, limitado en el tiempo porque finita es también el encuentro de los cuerpos que interactúan y/u se observan para interactuar.

Dusigne¹⁶ evidencia que la presencia es una noción flotante más allá del agrado; él muestra como hombres y mujeres de teatro de diferentes generaciones hicieron mención a ese no sé qué como "el encanto de una persona real" (Dullin), un actor capaz de "encenderse ante los ojos de todos en el éxtasis de la creación" (Meyerhold), "un actor que tiene el fuego sagrado" (Craig). Muchos otros, entre ellos Stanislavski, afirmaban que era una cualidad discreta, al contrario de lo que cabría suponer.

Dusigne hace referencia a cierto modismo de un ejercicio teatral en el cual los actores deberían imponerse en el centro de atención por su luz, aun si quisieran pasar inadvertidos.

En relación con el deseo de pasar inadvertido, Eugenio Barba menciona las contra-escenas, en las cuales los actores eran obligados a no actuar, manteniéndose en el fondo de otra acción principal, pero para sostenerlo, ellos aprendían a desarrollar principios que, al mismo tiempo, podían volverlos interesantes. A esta actividad discreta de los actores él la llama de omisión y afirma que:

"[...] las virtudes teatrales de la omisión no consisten en el 'dejar pasar', en lo indefinido o en la no-acción. En el escenario, para el actor, la omisión significa simplemente 'retener', no extenderse en un arrebatado de vitalidad y expresividad la calidad de su presencia en la escena. La belleza de la omisión, de hecho, es la sugestión de la acción indirecta, de la vida que se revela con una intensidad máxima en el mínimo de actividad."¹⁷

¹⁵ Sêneca, *Sobre a brevidade da vida*; Traducción de William Li; São Paulo, Nova Alexandria, 1993; p.39.

¹⁶ Jean-François Dusigne, "A incandescência, a flor e o anteparo", in: *Revista brasileira de estudos da presença*; Porto Alegre, v.1, n. 1, jan./jun, 2011; p. 29-30.

Disponible en: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>

¹⁷ Eugenio Barba, *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*; Traducción de Patrícia Alves; São Paulo, HUCITEC, 1994; p. 50.



La imagen del *retener*, introducida por Barba en el debate sobre la presencia, junto con la sugerencia de la acción indirecta, se me presentan en mis acciones en varios momentos de *Cinco Tiempos*, más explícitamente en las escenas en que lanzo la figura que pertenece al grupo de los *pensadores*. Por ahora, es importante decir que, en estas escenas, trabajo con un mínimo de acciones exteriores, con una economía propia de la omisión mencionada por Barba, como manteniendo un estado de suspensión, en el cual cuestionar lo que puede ser la presencia que cruza en mi carne, en el sentido de que ocurre en la lógica de la práctica y no sólo en la lógica de la teoría.

Yoshi Oida nos cuenta que cuando era pequeño, encantado por los ninjas y sus poderes mágicos, atribuidos por las películas que veía en Japón, obtuvo de su madre una bolsa negra que ella había cosido para él, dentro de la cual él se volvía invisible. Y eso lo hacía muy feliz. Descubierta la ilusión, buscó pelucas, máscaras, ropas que lo cubriesen y, años más tarde, comprendió que de esa manera buscaba otra vez:

[...] una manera de desaparecer. Una forma de ocultarse. Desaparecer delante de la gente, en lugar de representar para ellas. Es evidente que yo no era realmente invisible, pero el "yo" que otros veían no era el "verdadero yo". A través de las máscaras y del maquillaje, el "yo" se convertía en invisible.¹⁸

Después de trabajar 33 años como actor en el teatro occidental, Yoshi Oida declaró que:

Interpretar, para mí, no es algo que esté conectado a presumir o mostrar mi técnica. En su lugar, se revela a través de la acción, "algo más", algo que el público no encuentra en la vida cotidiana. El actor no muestra eso. No es visiblemente físico, pero, a través del comportamiento de la imaginación del espectador, "algo más" surgirá en su mente. Para que esto ocurra, el público no debe tener la menor idea de lo que el actor está haciendo. Los espectadores tienen que olvidar el actor. El actor debe desaparecer.¹⁹

¹⁸ Yoshi Oida, Lorna Marshall, *O ator invisível*; Tradução de Marcelo Gomes; São Paulo, Beca Produções Culturais, 2001; p. 19-20.

¹⁹ Ibid; p. 20-21.



En *El actor invisible*, Oida enfatiza la importancia de la concentración, pero advierte que "el público no debe ver nuestra concentración"²⁰. Él sugiere que cuando los actores están en el escenario "son marionetas sustentadas y manipuladas por los 'hilos' de su mente"²¹, en referencia a la misma imagen utilizada por un maestro zen, para hablar de la vida humana, cuyas cuerdas se rompen con la muerte y la marioneta cae.

Yoshi imagina que el actor tiene una concentración bajo los hilos, no sólo para la escena, sino también para la vida:

Cada vez que nos dedicamos a nuestras actividades diarias, debemos tratar de mantener un profundo estado de vigilancia en nuestras mentes, una especie de tensión del alma. Cada acto de la vida cotidiana debe estar comprometido con un "hilo estirado", que trae una amplia conciencia de todo nuestro ser para cada momento, por cada hora.²²

Hay en esta manera de trabajar, con la cual me identifiqué, una práctica de la presentificación fiel a la manera de vivir del actor el día a día, como una forma de captar una conexión con el aquí y ahora, con un conocimiento de lo que se pasa en el presente, un saber hermano del sabor, dedicado a experimentar lo que es vivido consciente de que se está viviendo.

Cuando tenía ocho años, hice un trato conmigo misma, de que ciertas cosas importantes yo las recordaría a lo largo de mi vida. Había ido a pasar la noche, por primera vez, a la casa de tíos muy queridos y estaba encantada con eso. Yo sabía que sentía algo especial, raro. Quería mantener ese sentimiento, no dejarlo escapar a través de huellas del tiempo que yo había comprendido que corría rápido. Recuerdo muy bien que después de observar cuidadosamente la parte en la que acababa de hacer mi cama, en un sofá-cama verde, me detuve frente a un espejo rectangular que mostraba todo mi torso y la cabeza y observé todo lo que pude de mí y de la escena, como si ejercer esa concentración de la atención fuese capaz de conservar lo que sentí en ese momento, durante toda mi vida.

²⁰ Ibid; p. 43.

²¹ Ibidem

²² Ibid; p. 44.



Un ejercicio de la presencia, "para vivir no basta estar vivo"

Me identifico. Muchas veces, buscando a menudo estados compatibles con *el pensador*, tuve la sensación de casi disculparme por estar en el escenario, la certeza de no querer mover mi cuerpo, como si no quisiera existir, aun queriendo estar ahí y disfrutar de la experiencia, que contiene el conflicto de anular mi presencia. Es posible tomar el oxímoro por el sesgo filosófico:

El actor es ese hombre genérico. Eso es lo que nos fascina y disgusta: él es, al mismo tiempo, demasiado y demasiado poco. Demasiado, porque él posee todas las personas; demasiado poco, porque él no es ninguno de ellos ni tampoco él mismo. La paradoja, por supuesto, es que la nada es la condición de algo, que la ausencia del propio actor esprescisamente la clave de su presencia. [...] Debemos entender cómo la ausencia se convierte en presencia. Cómo, de pronto, de la vacuidad del actor puede surgir algo: la efectividad del teatro.²³

Algunas veces, a lo largo de los 26 años que hago teatro, tengo que romper un pensamiento que todavía vive en mí, que indica que debería hacer algo en el escenario. Busco entonces el camino de no hacer, de dejar de hacer, de dejar que las cosas sucedan. Creo que hay una parte del teatro en relación a la co-presencia del actor/espectador y lo que se engendra a partir de ella. La idea de control es inadecuada al fluir del evento teatral:

Si tienes el don del silencio y de la inmovilidad, si no te mueve, si te unes al silencio atento del claro, con la dulzura del aire y de las ramas de los árboles, verás toda la creación venir hacia ti.²⁴

Tenemos, los que hacemos teatro, más cosas en común de lo que suponemos. Thomas Leabhart escribe sobre ese mismo ejercicio que realizaba como estudiante de Etienne Decroux:

²³ Corrine Enaudeau, "Le corps de l'absence", em Gérard-Denis Farcy et René Prédal (org). *Brûler les planches, crever l'écran- La présence de l'acteur*. Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps, 2001; p. 34-35.

²⁴ Copeau APUD Thomas Leabhart, *A máscara como ferramenta xamanística no treinamento teatral de Jacques Copeau*. In: Revista da FUNDARTE – v.1, n. 1 (jan/jul 2001). Montenegro, Fundação Municipal de Artes de Montenegro, 2001. [1994] p. 13.

Más de veinte años después de trabajar con Decroux [...] me di cuenta de que [...] nos estaba transmitiendo lo que Copeau le había enseñado: un método para lograr la presencia teatral a través de la ausencia, un estado óptimo de performance que necesita ser experimentado y comprendido. Los ejercicios no eran realmente misteriosos; ellos solamente parecían ser así, ya que las palabras son bastante inadecuadas para describir un proceso tan fundamentalmente no verbal.”²⁵

Hay algo que heredamos de aquellos que no vivieron en el mismo tiempo que nosotros, a través de registros y relatos de historias que se sucedieron en el aprendizaje del oficio. Para personas como yo, que comencé a estudiar teatro en las últimas décadas del siglo XX, en el momento en que la información sobre otras tradiciones teatrales no eran conocidas con la facilidad y velocidad de hoy, es una gran satisfacción conocer parte de la historia de una práctica y experimentarla.

Este escrito sufre de una no conclusión de origen. La creación artística está siempre en proceso; he vivido tantas situaciones para buscar *el pensador*, unas, infructíferas y otras me ofrecieron elementos para poner bajo sospecha lo que estaba haciendo. Floto en el vacío de la ignorancia, quizás más cerca del vacío, pero no hay garantías, no hay zona de seguridad o bienestar de ningún tipo. Lo que existe es una inquietud con un colorido pintoresco, ya que muestra un hambre previamente desconocido y que ahora me ronda sin descanso.

La última vez que volví al desafío de realizar *el pensador* fue en septiembre de 2012, en una presentación del espectáculo *Cinco Tiempos*. Sigue siendo difícil no informar y dejarse ser, mantenerse latente y silenciado, disminuir los movimientos de descenso y contener el aire en cada momento.

Cuando me emociono con la historia de Nasser Ali, reconozco en mí ese amor que el artista siente a su arte. Encuentro en mí una vitalidad especial, que mueve mi curiosidad y me hace rehén de volver tantas veces como sea necesario al ejercicio de Copeau, de Decroux, de Thomas Leabhart, de Gilberto Icle y, ahora, también el mío, porque quiero descubrir, en el escenario, formas de ser creíble pensando lo que, después de tanto tiempo de ser ejercitado, sigue siendo un gran desafío.

²⁵ Thomas Leabhart, *A máscara como ferramenta xamanística no treinamento teatral de Jacques Copeau*. in: Revista da FUNDARTE – v.1, n. 1 (jan/jul 2001). Montenegro, Fundação Municipal de Artes de Montenegro, 2001. [1994] 2001; p. 5.



En imagen: *Cinco tiempos para la muerte*. - Foto: Claudio Etges

gisela.habeyche@gmail.com

ABSTRACT:

The following article discusses possibilities to think the presence of the actor considering some aspects of the creation process of a performance by UTA (*Usina do Trabalho do Ator*), a theatre group from Rio Grande do Sul to which the author belongs. In order to do so, it analyses a particular exercise, which is practiced by the UTA and which is also part of Western theatre history, having been reported by Leabhart, Decroux and Copeau. In this analysis, daily work records that involve the description of the subjectivity perceived in the task are used to understand the lived experience, which favors the constitution of considerations on the practice, using Presence Studies as a basis.

Palabras clave Actor, Teatro, Presencia, Creación teatral, *Usina do Trabalho do Ator* (UTA).

Key words Actor, Theatre, Presence, Theatre creation, *Usina do Trabalho do Ator* (UTA).