

Entrevista a Antonia Fernández Vergara en el marco de su visita a la Facultad de Artes de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano¹

Guillermo Becar Ayala²

Entrevistador

UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO

Guillermo Becar Ayala: Le doy la bienvenida a todas las personas que se puedan conectar a este espacio audiovisual de conversación, o también a través de la lectura del artículo que vamos a dejar alojado en la Revista Actos de la Facultad de Artes de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

Soy Guillermo Becar Ayala, director de la Escuela de Artes Escénicas y Audiovisuales. Le doy la bienvenida a todas ustedes; y doy, por supuesto, la bienvenida a Antonia Fernández Vergara, quien es actriz directora teatral, y pedagoga teatral. Quien va a estar compartiendo con nosotros los meses de diciembre y enero junto a la Facultad.

Antonia, bienvenida.

Antonia Fernández Vergara³: Muchas gracias.

Guillermo Becar Ayala: Mucho gusto en conocerte, un placer también compartir, recibir tu energía, y poder conversar contigo previo a esta entrevista. Quisiera que te pudieras presentar en primera instancia, para que desde ti podamos conocer un poco sobre tu historia, sobre tu trayectoria también en relación con tu vínculo con el teatro, las artes escénicas, y también las matemáticas, por qué no, en relación al espacio que fue tu primer impulso.

Antonia Fernández Vergara: Ah, sí, muy importante.

Bueno, hola a todas y todos... eh... Muy emocionada, primero que todo porque esto ha sido un largo itinerario previo para llegar aquí. Entonces siempre me emociona la concreción del deseo y la voluntad que tuvimos con un grupo de amigos chilenos para que se diera este encuentro.

Luego, muy emocionada con la instalación porque la casa es muy bonita, muy bella. Y tiene... se ve que tiene mucho trabajo, que tiene acumulado mucha experiencia de creación, y la gente dele quipo está muy atareada, lo cual habla favorablemente de las cosas que se cocinan en este lugar.

Estoy un poquito nerviosa, porque no me gusta hablar mucho ante las cámaras, pero intentaré para presentarme, decir que yo provengo de las artes escénicas -que vengo de cuba, eso ya lo saben- que soy graduada del Instituto Superior de las Artes de la ciudad de la Habana, de la universidad de las artes; ISA, que durante mucho tiempo fue la única universidad de artes con amplio perfil que existió en América latina, que ya tiene 40 años de fundada. Eh, que es un lugar que tiene la característica de que las personas que pasamos por ahí, después de que nos graduamos, todos nos quedamos, de

¹ Entrevista a Antonia Fernández Vergara: <https://www.youtube.com/watch?v=xIXcjwN3g8A>

² Magister en Investigación y Creación Artística, Universidad Mayor. Licenciado en Danza, Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Director Escuela de Artes Escénicas y Audiovisuales, Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Santiago, Chile. gbecar@academia.cl

³ Doctoranda en Ciencias sobre Arte, Universidad de las Artes. Máster en dirección Escénicas, Universidad de las Artes. Licenciada en Artes Escénicas con especialización en Actuación, Instituto superior de Arte. Habana, Cuba. contacto@antoniafernandezvergara.org

alguna manera, vinculados a ese lugar; emocional y creativamente también. Ahí yo me gradué de Actuación. Fue mi primera carrera. Luego hice un Máster en dirección, y ahora estoy de doctoranda haciendo mi proyecto de investigación para mi grado científico en dirección escénicas, y en artes escénicas.

Yo en La Habana provengo de una familia de artistas. Mi abuela era una cantante super famosa, a ver si conocen, una de las más famosas cantantes de todos los tiempos, se llamaba Rita Montaner. Mi madre era actriz. Mi tía Teté Vergara fundadora del ICAIC⁴, o sea del grupo que formó el ICAIC; el instituto de cine cubano. Yo provengo de ahí, de ese entorno familiar muy enraizado en la cultura cubano, en las artes escénicas, en el cine.

Mi padre no, mi padre era biólogo. Y por ahí está la línea que me vincula a las ciencias, y específicamente a las matemáticas. Tengo un tío abuelo que fue matemático, sobresaliente en cuba, también. Entonces yo no quería ser artista, a pesar de que toda mi infancia trascurrió mezclada con las artes escénicas. Cuando yo dije en mi casa que iba a estudiar una carrera de ciencias, que iba a incursionar en las matemáticas, todo el mundo se quedó, así como: ¿y esta niña que tiene que ver son eso? Sin embargo, a mí me apasionan las matemáticas, porque estructuran un pensamiento. Porque grafica y sintetiza el pensamiento abstracto. Curiosamente yo lo veo muy vinculado a esas estructuras que tiene que tener el arte para que se exprese lo inefable, lo inspirado, esa parte subjetiva que tiene el arte. Poética que tiene el arte. Esa ideación que tiene el arte siempre está anclada en una parte estructural de base. Un pensamiento que se tiene que formular.

Entonces es ahí donde yo he venido investigando durante tantísimos años, a través de las estructuras de acción; de la acción como una herramienta. Eh. Para poder llegar a concretar el hecho artístico, y ver ese pasaje que existe entre lo real vivido y lo real representado. Somos individuos que venimos de una realidad que vivimos conforme a nuestra educación, a nuestra cultura, a los patrones heredados, a lo que tenemos en el sistema formativo; pero luego esa realidad la tenemos que sintetizar, para que, específicamente, en el teatro, que tiene tantas modalidades extrañas. Por lo menos tiene cuatro paradojas muy bien reconocidas que es: espacio que no es espacio, tiempo que no es tiempo, persona que no es persona, ¿no? Y me faltó una que no me acuerdo. Eh. Y realidad que no es realidad.

La gente va al teatro a ver que una obra que ocurrió en el 1814, pero estamos en el 2022, y sin embargo cree convencionalmente que estamos durante el tiempo de la representación en esa época. El espacio; esto no es París, es Santiago de Chile, sin embargo, creemos que es París. Y, por último, una dicotomía de la identidad; persona que no es persona, porque la persona que ejecuta el acto teatral no es el personaje, sin embargo, lo cree. O sea, que estamos todo el tiempo creyendo una vivencia que no es tal.

Entonces yo me empecé a meter filosóficamente en qué cosa era ese mundo de ideación convencional donde representamos, o sea, volvemos a vivir algo, pero con relación a unas reglas que se basan en las de biología, que se basan en las de la física, pero que son reinventadas convencionalmente, son reinterpretadas convencionalmente, y entonces eso inmediatamente te lleva a la realidad del signo. O sea, que lo que tú estás trayendo de la realidad es una abstracción, y lo estás poniendo conforme a un signo, y eso ya inmediatamente se volvió matemático, porque si ya son relaciones espacio-temporales con signos, vi ahí una relación muy estrecha que se podía investigar para que todo ese contenido poético, ese contenido por vivir que está en la ideación de

⁴ Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos

los anhelos, de los deseos, de las representaciones, de los sueños, de la experiencia pasada. O sea, construir ese puente, construir ese puente para poderlo concretar, y crear un atajo para que el artista no tuviera que esperar estar inspirado para poder crear algo concreto que se pueda repetir. Porque eso es lo que tiene el teatro; tienes que asistir a eso una vez, y otra vez, y otra vez. Siempre se renueva la forma, pero el contenido está ahí acendrado. Entonces eso es lo que hago.

Guillermo Becar Ayala: Antonia, ¿cuáles son los valores de ir constituyendo sensiblemente estos lugares, estos signos en el espacio escénico? Hablas de representar, o de configurar sitios que no son, ¿no? O sea, que, de alguna manera, lo son, pero tienen una resignificación, otro estado, otro tiempo. Y ¿qué valor tiene para ti construir aquello en el sentido escénico?, ya que hablas también de que has querido observar una línea filosófica reflexiva en torno a dichos ejercicios.

Antonia Fernández Vergara: Bueno, mira, primero que todo tendríamos que hablar de la pertinencia. O sea, ¿es pertinente representar? ¿qué valor tiene? Me encanta mucho una frase de Lorca en el prólogo de Poeta en New York, que dice: “Yo no soy un poeta, soy alguien que se escapa por un bisel turbio del día”. O sea, esa escapatoria por un “bisel turbio del día” tiene una amplia significación. El arte siempre tiene eso. Tiene que ser un escape hacia un universo que nos constituye como humanos, pero que no siempre está presente, ¿no? como crear esa alteridad a la realidad que nos es vital porque sin ese sustrato poético no podemos existir, o sea, podemos existir, pero no podemos alcanzar nuestra plenitud humana, ¿no?

Y Lorca se pregunta a continuación: “¿acaso es útil la rosa?”. Las rosas que utilidad tienen más allá de ser las rosas. Las rosas ¿qué es las rosas?, ¿qué es las rosas? ¿no? Entonces, eso es lo primero: ¿hay una pertinencia para el teatro? Sí.

Solamente vayamos a Hamlet y a los cómicos, o sea, hay una pertinencia para el teatro. Esa distancia de lo representacional nos permite volver a la realidad con un valor incrementado de conocimiento, belleza e identidad. O sea, yo pienso que en ese sentido nos completa. A veces no lo sabemos. Pero nos completa, porque nos sitúa preguntas que en la medida que se respondan nos van a ir retroalimentando y enriqueciendo. Eso es lo primero, pero eso tiene un cómo realizarse.

Durante muchos años en la historia del teatro, si visitamos el drama burgués, o mucho antes el nacimiento de las compañías que inicialmente fueron grupos familiares que encontraban ese beneplácito en ir de lugar en lugar contando historias. Eso lo recoge muy bien la historia del teatro. O sea, eso lo recoge muy bien la historia del teatro. Eh. Se hace una manera empírica, pero nosotros estamos viviendo ya un siglo donde todo converge hacia la investigación, hacia intentar adentrarnos en los porqués.

Las neurociencias últimamente han hecho descubrimiento que el teatro lo ha sabido empíricamente de toda la vida, pero lo están confirmando: que tenemos neuronas espejo, que somos animales imitativos, que tenemos en nuestro cerebro las estructuras necesarias como para poder reproducir realidades, imitar, y siempre está el acto de la comunicación; queremos entender al otro, aunque sea de Japón, de la India, o nuestro vecino. Queremos saber cómo piensa el otro, porque es obvio que no podemos vivir todas las vidas al mismo tiempo, entonces vamos al teatro para poder encapsularlas, y poder tenerlas con nosotros, acompañarnos ese trecho.

Pienso que al final es una experiencia humana, una necesidad de comunicarnos, entendernos, y que la humanidad continúa siendo un misterio, entonces, ese misterio necesitamos atravesarlo, necesitamos saber por qué, y ahí converge con las ciencias, con las matemáticas, con la biología

¿por qué? ¿qué está pasando en mí que yo necesito entender para poder proyectarme? Y, entonces, cuando lo extrapolas al teatro vas viendo una serie de factores que necesitan ser entendidos.

La arquitectura versa sobre el espacio, ¿verdad? pero el teatro también versa sobre el espacio porque somos cuerpos que están en un lugar determinado; en una aquí, y ese aquí es estructurable. Entonces, eso ya es una variable que necesitas entender, pero la entiendes dinámicamente porque le entiendes a través del movimiento. Si la entiendes a través del movimiento, ahí hay un elemento kinético que está interviniendo, y que se está organizando desde los impulsos que están en tu célula hasta el pensamiento que ese impulso detona, y, entonces, si ya llegaste al lugar del pensamiento, bueno, ya te instalaste en la filosofía, te instalaste en la sociología porque ese movimiento está en relación con el otro. Son variantes que se van estructurando ahí.

O sea, desde la pertinencia, si el acto teatral concreto es pertinente o no, te vas adentrando en una serie de cosas que es como una simetría irradiada que va extendiendo esos tentáculos y se va inundando todo, y es lo que nos permite viajar desde el teatro al pasado, y al porvenir, hacia cosas que están por existir, pero que las planeamos o las ideamos; pero que siempre están erradicadas en el presente. Es desde el presente, es de ese cuerpo que está ahí comunicándose con otro, sudando con otro, vibrando con otro, entendiendo el ritmo del otro, respondiendo a él, y llegando a una emoción que yo creo que viene siendo como la coronación de ese esfuerzo, que haya una destilación emocional que es lo que nos hace al final abrazar al arte del teatro.

Guillermo Becar Ayala: Yo quisiera hacerte otra pregunta antes porque mencionaste ya la investigación, y vamos a conversar sobre eso, pero quisiera preguntarte algo más atrás. Es que acabas de plantear la palabra emoción, y antes mencionaste otros conceptos que son súper relevantes para construir la pregunta: es que hablaste de identidad, poética, y pertinencia, entonces quisiera saber también, a modo particular para ti, ¿cuál es el sentido que ha tenido para ti el teatro? Ya que señalabas antes, también, que podemos interpelar a la propia práctica en el sentido de ¿cuál es el sentido o lugar que esto puede tener?

Antonia Fernández Vergara: Mira. Ya voy a cumplir ahorita 60 años, y 35 de práctica teatral, entonces, esta pregunta del modo en que te respondo ahora no te la podría haber respondido 30 años atrás, ni 20 años atrás, que el teatro tenía en mí otras funciones. Hoy día el teatro es una salvación en el sentido más holístico, y en el sentido más personal porque es un madero, un asidero, pero también es un contenedor de experiencias. Es como que todo lo vivido va desembocando siempre en el teatro. Yo quiero que desemboque en otras cosas, yo quisiera hacer otras cosas; yo quisiera hacer joyas, yo quisiera, no sé, hacer una crónica de viaje sobre lugares exóticos, quisiera ser otra cosa, pero en mí como humano transversal la experiencia desemboca siempre en el teatro. Entonces termina siendo un bote, termina siendo una embarcación. Termina siendo ese navío que en las fábulas escandinavas se empujaba con el cadáver para que hiciera su viaje último y trashumante. O sea, que no importa cómo yo termine esta existencia: siempre el teatro va a ser la barca que me va a alejar. No sé si estoy siendo muy poético o muy filosófica, pero para mí hoy día tiene ese sentido. Ha terminado siendo el receptáculo de mis experiencias, la jaula que me encapsula también termina siendo mi presión, pero una prisión, que digamos, me puedo escapar por eso ese bisel turbio del día, o sea; por esa rendija, termina siendo todo eso: una construcción que yo he hecho con mi propia vida, porque en cada momento que se bifurcó y tuve que tomar una

decisión, elegí la teatralidad: elijo la teatralidad cuando me visto porque me visto para el otro, porque me visto para un público posible, aunque este sea inexistente. Entonces, ¿me comprendes? Cuando hago algo, hago algo pensando en el otro porque el teatro es siempre ese viaje de encuentro hacia el otro. Hago algo en lo privado pero que va al encuentro de lo público, aunque sea inaudible, aunque no exista como en realidad: en mi interior; sí. Y por ese camino de lo muy personal, de eso que he construido de manera muy personal como una tabla salvadora he podido ayudar a otros en su viaje, a otros que a lo mejor tenían otro objetivo: más social, más socializador.

A veces en el teatro qué hago: he salido a la calle a hacer teatro callejero, a movilizar personas con un objetivo social específico, apoyar a la comunidad LGBTQ+ en Cuba, apoyar a los animalistas; a ser el telón de fondo de algo que tiene en ese momento una importancia social determinada, pero siempre lo hago desde la particularidad. Siempre lo hago desde esa motivación personal. Ves que cuando yo hago esa travesía siempre estoy dando una respuesta personal, porque en el teatro no se pueden dar respuestas colectivas; generales. El buen teatro siempre ha dado una respuesta personal, es el individuo el que se está interrogando, porque lo estás haciendo con tu naturaleza, lo estás haciendo con tu ADN. Lo estás haciendo con tu experiencia vivida que estás traduciendo esa experiencia a vivida en algo concreto: una partícula, y que es totalmente inflada, porque al final cuando tú ves eso desde una dimensión mayúscula, eso no significa nada. Eso solo significa algo para el que lo hace.

Guillermo Becar Ayala: Además, ese relato depende del otro que es el que especta la obra.

Antonia Fernández Vergara: Exactamente. Se completa en el otro. El verdadero escenario no es la tabla, es la mente del otro que está completando esa información porque es un acto informativo. Estamos poniendo una forma en juego, y la estamos llenando de contenido. Por eso es un acto informativo. O sea, funciona igual a lo que funciona una computadora el teatro. Lo que nos adelantamos millones de años antes. O sea, pusimos en un gesto; la flor. Pusimos en un gesto el loto. Y eso, el otro que lo vio fue quien lo concretó, y quien convenientemente lo leyó en relación con su historia en el momento históricamente, concreto y determinado, que está viviendo en ese momento. Y lo está llenando de sentido, entonces está poniendo en esa flor la flor para el amado, o la flor para el héroe, o para la deidad, o la flor que es la vida.

Guillermo Becar Ayala: Antonia ¿y cómo ha sido navegar? ya en relación con esa referencia que tú hiciste antes ¿cómo ha sido navegar para ti como actriz, en tu paso como mi directora, y en tu lugar como pedagoga? Entendiendo que es el espacio que te llena hoy en relación con el vínculo con el otro, y a propósito de que estamos hablando de que la experiencia artística, en las artes escénicas, al menos, no se acaba lo que yo modelo, en lo que yo diseño, sino que en la experiencia con otro.

Antonia Fernández Vergara: Mira. Yo empecé siendo actriz, te digo, y no quería ser artista, como te expliqué porque venía de un contexto de artistas, y yo quería diferenciarme, entonces por eso me fue las matemáticas, jajaja. Para descubrir, entrando en la escuela técnica, lo primero que hice fue matricularme en el curso de actuación, sabes, el opcional de la escuela técnica fue el de actuación. Y seguí, y en cuanto empecé a actuar comprendí cuánto me gustaba. Fue como si de una

se llenaran todas mis expectativas. Es lo que es la vocación, porque una sola cosa te lo llena todo. No tenía prácticamente dudas de que eso era a lo que yo había venido a este mundo.

Me pasaba el día entero estudiando, me pasaba el día entero ensayando, buscando ensayar más. Era la primera que llegaba, la última que me iba. O sea, estando en ese ejercicio continuo, fuerte, fuerte, fuerte, de muchos entrenamientos; muchos maestros. Daba clases con todo el mundo, fue una época muy buena también, porque en los 80s hubo un *boom* de los teatros de grupo, entonces, trabajé con Eugenio Barba, Julia Valer, Rasmussen, Miguel Rubio, María Teresa, Yuyachkani, trabajé con Andrés Pérez, Trabajé con cuanta persona, con todos los que pasaban por cuba en ese momento, que pasaban todos los maestros. Trabajé con todo el mundo, no me perdía ni una. Entonces, obviamente, esa flor en esos diez años se potenció mucho. Mi maestra Flora Lauten, que es una gran directora de teatro cubana, importantísima pedagoga, Vicente Revuelta, que es un renovador de la escena cubana. Todos ellos fueron mis maestros. A los diez años yo era como una bomba, y tenía mucha intensidad. Mis primeros alumnos decían que yo era la 4.40. Como tomar la corriente con los 440 voltios, y decían: “quiere que caminemos por las paredes”.

Entonces, como actriz, en los años; en el año 94, a mediados de los 90s, empezó el periodo especial en Cuba que fue una crisis muy profunda de la economía que había “opción cero”; cero alimentos, cero transportes, cero de todo. Y los grandes profesores que ya eran mayores en edad no podían ir al ISA porque había que ir en bicicleta. Querían acercarse a dar clases, pero no podían. Entonces, hubo una oleada de jóvenes profesores que entramos a dar clases llenos de pasión, pero cero experiencias prácticas, pero a mí siempre me gustó enseñar, siempre me gustó enseñar, y ahí empecé la práctica de la enseñanza. Dando clases de lo que yo podía transmitir, que era mi propia experiencia como actriz, mi propia experiencia en los talleres, y dando clases dije: pero la manera que yo tengo de enseñar mejor a estos actores en sí, es decir, yo inició el proceso de una puesta en escena porque van a atravesar todo el proceso de la puesta en escena, van a poder trabajar sus personajes, van a ser la obra, la van a ver frente al público; van a recibir las impresiones de público, van a recibir las críticas. O sea, que van a tener la cadena representacional completa desde que nace una acción hasta que eso culmina frente al público, y así fue como dirigir mis primeros espectáculos.

No los dirigí porque quería ser directora, los dirigí porque está dentro de lo que yo ideé como una secuencia lógica del trabajo pedagógico, y así nacieron mis primeros espectáculos. Y fueron espectáculos que desde el primero fueron premiados, recibidos por la crítica, y la gente decía: “ah, pero ha sido una directora”, pero yo nunca me planteé ser una directora, yo lo que quería era enseñar, y siempre he querido enseñar.

Y ahí fue donde yo empecé a investigar seriamente; bueno pero qué cosa significa ser un director. Espérate. Déjame ver cómo se estructura eso, y ahí fueron puliéndose las herramientas, esa fue la dialéctica; o sea: fui actriz, de actriz fue directoría, fui maestra, y después fui maestra de directores, pero porque seguía una lógica de mi propio impulso. Por eso siempre digo: yo soy el resultado de preguntas particulares y respuestas personales que yo dí a las condicionantes precisas que fueron para mí estar en Cuba entre los 90 y los 2000, dando respuestas también porque tenía una responsabilidad con la Universidad donde me formé... para mí era un trauma que se cerrara el ISA, que fue una cosa que se valoró. Si lo que había que hacer era cerrar la universidad porque no había cómo mantener la universidad, y no había profesores en artes escénicas; ¿qué hacemos?, entonces, ¿abrimos cada dos años? en unos cursos, digamos como cortos, dijimos: no, no, no, esta

Universidad tiene que seguir caminando. Entonces fui del grupo de profesores que asumí, de la mano de los más viejos, pero ya, ellos nos asesoraban, nos decían cómo: hasta que empezamos a caminar solos. Esa fue, más o menos, la dialéctica. Y dentro ya de mi investigación, la acción fue ese hilo, esa investigación sobre la acción, el cómo hacer que ese pensamiento fuera concreto, no empírico. No lleno de mariposas, sino que tú atravesar, y aterrizar esa idea en términos de categoría sobre lo que tú estás haciendo. Y ese legado que viene los maestros del siglo 20, que empezó con el nacimiento del Teatro de Arte de Moscú en 1898. O sea, esas preguntas, esas preguntas de Stanislavski a finales de su vida sobre el trabajo concreto sobre la acción, y que después siguieron sus discípulos: Vajtánov, Meyherhold, Mijaíl Chéjov, que tuvieron sus momentos con Brecht. Toda esa escuela de la notación física de Rudolf von Laban, que, si bien llegó a la danza, se inscribió la danza, sirve también a las artes escénicas porque te está hablando del tiempo, ritmo, velocidad, cambios en el espacio, cómo regular los niveles; o sea, de forma tal, cómo regular la energía de forma tal que el actor-bailarín sepa que eso es una cantidad que puede manejar. Que no tiene que esperar en su casa a ver un rayo de luz en la ventana, y que es válido, pero eso te pasa una o dos veces en la vida, pero no te pasa todos los días. Tú tienes que tener herramientas completas para poder operar.

Guillermo Becar Ayala: Y desde esa inquietud: ¿cómo has podido conectar con la acción e investigación a lo largo de tu trayectoria? Porque eres una persona que no solo ha investigado en el marco de la academia -porque ahora estás haciendo tu doctorado- sino que te has posicionado desde una práctica con un vigor en categorías, en investigar sobre sucesos, y también en construir aportes significativos para la sociedad y para estudiantes en Cuba.

Antonia Fernández Vergara: Bueno, formé un grupo. También fue parte de ese devenir, ¿no?, es de esa lógica evolutiva que yo no me la planteé. O sea, sobrevino, pero también decidí porque iba viendo las bifurcaciones que iba abriendo mi camino, pero iba tomando opciones. Porque también vamos envejeciendo, entonces no tengo la misma energía de cuándo tenía 20 años y me dedicaba 8 horas al entrenamiento vocal o físico, y hacía hazañas porque la Antonia de ese momento necesitaba esa energía y explotación. Entonces, cada vez que había una bifurcación yo tomaba una opción. Y en eso llegó un momento en que de tanto dirigir obras con estudiantes, los propios estudiantes me decían: pero, profe ¿por qué no hace un grupo? porque esa práctica se fue acrisolando y ahí va teniendo determinados resultados que yo quería seguir investigando, y para seguir investigando tenía que tener un grupo fijo de personas dónde esa escritura que va derivando del ejercicio se posicionara.

El ejercicio escénico va derivando una escritura una escritura, que no es grafema, una escritura que es corporal. O sea, que es a nivel de actemas y a nivel de inscripción emocional, y de compromiso también de esas personas. Esas personas estaban comprometidas también. En esa investigación estábamos obteniendo resultados para sí, pero estábamos obteniendo resultados por la investigación misma, O sea, eran la fuente de esa investigación, y eso me llevó a tener un estudio un grupo estable que se llamaba Estudio Teatral Vivarta.

Había viajado a la India, fui buscando a Sanjukta Panigrahi, y, entonces, estuve muy vinculada a una de las maestras de Danza Odissi, que fue colaborado del Odin Teatret durante muchos años. Entonces yo me fui allá. Ella estaba muy enferma de cáncer, y me dio clases su maestro. Ahí tuve su orientación de qué debía hacer. Él hablaba mucho escribe hoy, borra hoy, y reescribe mañana.

O sea, esto que hiciste mañana lo reescribes para que te quede un resultado real; confiable. Confiable no porque tú lo digas, sino porque la experiencia ya probó que lo es. Entonces pensé que esto no lo puedo hacer hoy con una persona, y mañana con otra, por lo que tengo que dar todos los créditos a Estudio Teatral Vivarta.

Debo dar las gracias a todos mis compañeros, a todos con quienes he compartido, actores muy jóvenes; yo siempre trabajo con personas muy jóvenes. Idealmente con personas que no tienen mucha experiencia, y ya cuando terminan conmigo se inscriben en otras experiencias, en otras modalidades, en otros grupos: teatro, cine, performance. Han sido muchos actores y actrices; personas que me aportaron mucho, porque yo aprendí más de ellos que ellos de mí. Me dieron el material más rico que tiene el teatro que es el *Bios*, la experiencia de vida.

Yo no tengo cómo recoger en mí la experiencia que vienen de todos ellos: sus procedencias, sus entornos familiares, sus aspiraciones, sus construcciones corporales en sí. Yo no podría ser alta y bajita al mismo tiempo que ellos, y ellos me han dado esa opción, esa multiplicidad, y eso es extremadamente rico, y ha sido potencialmente la dicha de mi pequeño grano, porque después todo eso se resume en mí en mi único grano, cómo diría Clarice Lispector: entre el 1 y el 2 hay infinitos números. Entre mi 1 y mi 2 han existido esos infinitos números. Entre un grano de arena y otro grano de arena, hay infinitos granos que han estado compuesto por todo ellos.

Guillermo Becar Ayala: Te quisiera hacer una última pregunta, en relación, precisamente, en torno al espacio formativo. ¿Qué le dirías tú a jóvenes en relación con qué significa, o qué implica, o cómo se produce investigación en las artes, en este caso el teatro o las artes escénicas?

Antonia Fernández Vergara: Con la experiencia, potenciando la experiencia. Tienes que potenciar la experiencia, no importa cuánto deseo tú tengas, cuánto anhelo, cuántos sueños tú tengas, si eso no está anclado en una experiencia real diaria, cotidiana, de prueba y error; y sobre todo mucho error. De hecho, Estudio Teatral Vivarta significa “el camino del error”, o sea te tienes que equivocar para que ese error te enseñe. En otra acepción significa lo que está más allá del amor, o sea que tienes que tener mucho amor para desear equivocarte. Vendría siendo algo así. O sea, tienes que tener mucho amor, por eso que tú has decidido hacer.

No se te puede olvidar tu primer día, no se te puede olvidar aquello que te llevó por primera vez al tabloncillo, por primera vez a la clase, por primera vez a meterte a la experiencia. Es traumático, lo sabemos. Todos lo que lo hemos hecho sabemos que es traumático porque hay un momento en que todos decimos: “yo no puedo hacer esto”, “¿para qué me quede aquí?”, “pero mira cómo me he lastimado”, “mira lo que me dijo”. Pero todas esas preguntas, esas interrogantes en el camino, son interrogantes en el momento en que te decides. O sea, es una experiencia en el cuerpo, pero tienes que decidirlo, porque el momento en que te decides: ya estás teniendo la experiencia.

Y eso se va a acumular, no importa de la manera que sea, se va a acumular. Si tú insistes eso se acumula, acumula, acumula, y por ley la acumulación va a haber un momento en que va a ocurrir una metanoia. Va a haber una transformación interior que no solo va a ser de tu cuerpo, sino que va a ser específicamente de tu conciencia.]En el momento que ya llegó eso, se elevó el nivel de tu conciencia, y no importa el cuerpo que tengas; todos son bienvenidos... ya no importa la modalidad flexibilidad que tengas porque tú vas a saber cómo operar con eso. Lo vas a transformar. Tú te transformas en la herramienta de ti mismo para tu propio pensamiento, pero eso es tan claro en

perseverancia de la experiencia. No puedes abandonar, si abandonas puede ser solo por diez minutos, cuando te levantas por la mañana: “¿por qué voy a hacer esto? ¡no quiero!”, pero inmediatamente tienes que reconsiderar y tienes que avanzar, porque ese es el único camino, es el camino, que no es de sostenidamente avance, tienes que contemplar que el retroceso y el dar vueltas en círculos, y el estancarte; como en la lavadora, forma parte de ese proceso.

El teatro es proceso, el teatro solo es proceso. Es proceso continuo. Siempre es proceso. Estrenaste y continua el proceso; porque lo que estrenaste hoy, y mañana en la segunda función -la del desastre- también es proceso. Y así la semana siguiente. Y la siguiente temporada. Y cuando llegues al próximo espectáculo, te está sirviendo de plataforma. Pero tienes que tener ganas, todo el tiempo, de saltar al vacío.

En la tumba de Virgilio en Paestum, que es una ruina romana en Italia. Está la tumba del poeta Virgilio, quien está enterrado ahí, y hay un fresco -Il Tuffatore- que es un hombre que está saltando: es un clavadista, pero está saltando al vacío. Cuando yo vi eso, y hasta el día de hoy me sobrecujo, me erizo. Yo vi eso, y entendí qué es el teatro para mí, porque no puedes a nadie. Tú tienes que buscar tu propia imagen, tu propio signo, tu *actema* en lo que es el teatro. Para mí el teatro es Il Tuffatore: siempre estoy saltando al vacío. Ahora mismo en esta entrevista, ahora que se está acabando, es que estoy retomando el hilo, realmente, de mi pensamiento. Todo lo que te dije antes no sirve para nada. Ahora es que realmente entro en la vertiente, en la beta de lo que es real para mí. Todo lo demás es calentamiento. Así que acabo de vivir mi proceso. Y así es siempre; una y otra vez, y otra vez. Hasta que la barca es empujada, y te alejas de la costa hacia lo desconocido.

Guillermo Becar Ayala: Particularmente agradecer tu interés por venir a Chile a compartir tus saberes; y la sabiduría -aunque discutimos mucho, antes, sobre aquello-. Agradecer a la producción, y a la Subsecretaría de las Culturas y las Artes (MINCAP) que es patrocinadora de tu venida. También a la Escuela de la Mancha. Y especialmente a la Facultad de las Artes de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Por recibirnos en este espacio.

Muchas gracias a todas y todos por compartir este espacio junto a Antonia Fernández Vergara.

Antonia Fernández Vergara: ¡Muchas gracias a ustedes!