

“No me interesa hacer obras que expliquen los acontecimientos ni transformar la contingencia en un relato directo o ilustrativo”: entrevista a Carina Aspillaga¹, directora escénica de Valparaíso

Dra. Verónica Sentis Herrmann
vsentis@upla.cl

La presente entrevista forma parte de una investigación más amplia², que intenta cartografiar los modos de dirección de la escena actual porteña. En ese marco, hemos querido conversar con las creadoras y creadores locales, para enterarnos -a través de sus propias voces-, sobre cómo enfrentan sus procesos artísticos, qué relación tienen con este territorio particular, cuáles son sus referentes y, por qué no, cuáles son sus anhelos y frustraciones que los llevan a seguir creando.

Esta es la primera conversación que sostuvimos, y la compartimos con ustedes, con la intención de dejar huellas de una trayectoria mayor, marcada por obras que desde la ciudad-puerto de Valparaíso disputan la idea de un canon exclusivamente metropolitano, masculino y elitista.

Hola Carina, gracias por recibirnos. Tenemos muchas preguntas, pero partamos por el principio... ¿Cómo llegaste a la dirección teatral, un rol principalmente masculino dentro de la historia del teatro, habiéndote formado como Actriz y Licenciada en Arte Escénico en la Carrera de Teatro de la Universidad de Playa Ancha?

C. A: Porque estudiando actuación siempre tuve ese ojo de afuera, esa necesidad de mirar el todo, de pensar la escena más allá de mi propio cuerpo actuando. Mientras ensayábamos, yo estaba atenta a cómo funcionaba el conjunto, a los ritmos, a las relaciones entre los cuerpos, a lo que pasaba cuando alguien entraba o salía de escena. Muchas veces sentía que estaba actuando, pero al mismo tiempo estaba dirigiendo en mi cabeza.

Eso, en el contexto universitario, no siempre era bien recibido. Mis compañeros me decían en broma —pero no tan en broma— “te creís directora”, y esa frase

1 Directora teatral porteña, parte de la escena actual de Valparaíso. Es Actriz y Licenciada en Arte Escénico por la Universidad de Playa Ancha, complementando su formación con estudios en dramaturgia en la Universidad de Chile. Junto con ello, es instructora de Autodefensa y Empoderamiento para Mujeres y LGTBQA+, con una especialización en “Estudios sobre violencia por razones de género contra las mujeres”. Actualmente, cursa la Maestría en Teatro y Artes Performáticas de la Universidad de Buenos Aires y lidera la Compañía Escena Trágica

2 Entrevista realizada por la autora en el marco del proyecto ANID + FONDECYT Regular 2023 N°1231246: “Cartografía teatral de Valparaíso: análisis de la puesta en escena porteña del siglo XXI”. Investigadora Responsable: Verónica Sentis Herrmann.

me pesaba. Yo misma empecé a censurarme, a callarme ciertas observaciones, porque sentía que asumir ese lugar era ser vertical, autoritaria, como si no correspondiera. Éramos todas y todos estudiantes, estábamos “a la par”, y yo sentía que opinar desde ese lugar era casi una falta de respeto. Además, siendo mujer, ese gesto se leía distinto: no como liderazgo, sino como exceso, como soberbia.

Sin embargo, esa pulsión aparecía igual. No era algo que yo planeara, simplemente surgía. Y lo más importante es que me gustaba. Sentía que algunas cosas que proponía funcionaban, que tenían sentido escénico, pero aun así me daba culpa. Recién cuando llegué a cuarto año y tuve los ramos de dirección y dramaturgia pude relajarme un poco. Ahí sentí algo muy claro, casi corporal: “esto era”. Por primera vez tenía un espacio donde podía desplegar esa mirada sin sentir que estaba ocupando un lugar que no me correspondía. Fue un alivio enorme.

Mirando hacia atrás, me doy cuenta de que esa forma de mirar venía desde mucho antes. De niña siempre escribí, y en el colegio hacía teatro en una compañía que se llamaba La Baranda, que fue muy importante para mí. Ahí se me permitió mucho observar desde fuera, pensar las escenas, imaginar mundos. No era raro que yo estuviera más pendiente del conjunto que de mi propio personaje, y eso estaba validado. Creo que esa experiencia fue sembrando algo que después, en la universidad, volvió a aparecer con más fuerza.

Asumirme como directora mujer, ya fuera del espacio formativo, ha implicado enfrentar otras dificultades. Una de las más complejas ha sido aprender a no “maternar” la dirección. Muchas veces se espera que una directora mujer sea la contenedora emocional total del equipo: la que escucha todo, la que cuida a todas y todos, la psicóloga, la mamá, la asistente social. Yo creo profundamente en acompañar los procesos, en ser mediadora, en generar espacios de cuidado, pero eso no significa hacerse cargo de todo ni diluir el rol de dirección.

Poner límites ha sido un aprendizaje importante, sobre todo en el último tiempo. Entender que puedo ser cercana sin ocupar todos los lugares al mismo tiempo, que puedo ser colega, amiga o simplemente directora, y que esos vínculos no tienen por qué confundirse. Defender ese lugar también es una forma de cuidar el proceso y de honrar el trabajo propio y el de quienes están creando conmigo

Tu trayectoria se ha desarrollado casi exclusivamente en la ciudad de Valparaíso en tanto territorio... ¿Crees que sus sinuosidades, sus trayectorias laberínticas y político-sociales explosivas se manifiestan, de algún modo, en tu obra?

C.A: Yo vivo y trabajo en Valparaíso, pero no siento que haga un teatro localista en un sentido literal. No me interesa levantar un discurso que nombre explícitamente la ciudad ni trabajar desde una identidad territorial cerrada. Nunca he sentido que mis obras dependan de un contexto geográfico específico para ser comprendidas. Por el contrario, siempre he pensado que los mundos que construyo pueden verse y entenderse en cualquier parte, porque trabajan con conflictos humanos, corporales y afectivos que son transversales.

Sin embargo, cuando me detuve a pensar con más calma en el territorio, me di cuenta de que sí está profundamente presente en mi trabajo, aunque de maneras menos evidentes, menos discursivas. El territorio no aparece como tema, aparece como atmósfera, como sensación, como una marca que se quedó inscrita en el cuerpo. Peña Blanca, que es de donde vengo, está ahí de forma muy clara para mí. Aparece en las plantas, en el cerro, en la luz del sol que entraba a mi pieza cuando escribía tirada en la alfombra, en una pieza chica. Está en el calor, en las tardes largas, en el tiempo disponible para imaginar, en ese ritmo más lento que se te queda pegado en el cuerpo y que después vuelve, sin que una lo decida conscientemente, cuando escribe o dirige.

Esas imágenes de infancia y adolescencia no están ilustradas en escena, pero sí funcionan como una base sensible. Son recuerdos corporales más que narrativos. Y creo que eso mismo pasa con Valparaíso, aunque de otra manera. Valparaíso aparece en mi trabajo desde lo *underground*, desde el tecno, desde la música electrónica, desde lo oscuro, lo peligroso, lo filoso. Es una ciudad que tiene algo nocturno, algo borde, algo que está siempre a punto de desarmarse, y esa energía se filtra en los montajes. No es un Valparaíso postal, ni patrimonial, ni reconocible a primera vista; es más bien un pulso, una vibración, una manera de habitar el espacio y el cuerpo.

Con el Estallido Social me pasó algo muy parecido. No me interesa hacer obras que expliquen los acontecimientos ni transformar la contingencia en un relato directo o ilustrativo. Lo que realmente me impactó fue observar los cuerpos. Ver cómo la gente se defendía colectivamente en la calle, cómo se organizaban los movimientos, cómo se acuerpaban unas con otras. Esa imagen me atravesó profundamente, porque dialoga de manera directa con mi trabajo en autodefensa, que yo ya venía desarrollando desde antes. Me interesó mucho esa corporalidad colectiva, esa energía compartida, esa estética de resistencia que no pasa solo por el discurso, sino por la presencia física.

Durante ese tiempo, observaba los cuerpos y pensaba en cómo se defendían, en cómo se sostenían entre sí, en cómo aparecía una fuerza común. Después del Estallido me fui a México, donde todo es monumental, enorme, desbordado. Vivir ahí fue una experiencia corporal muy intensa: las escalas, las multitudes, los espacios gigantes. Todo se vuelve más grande, más ruidoso, más excesivo. Cuando volví a Chile, llegué con eso todavía vibrando en el cuerpo y sentí con mucha claridad la necesidad de hacer una obra grande, con mucha gente en escena, una obra que pudiera contener esa experiencia de masividad y acuerpamiento. De ahí nace, en parte, *Clitemnestra*.

Para mí, entonces, no se trata tanto de hablar de contingencia política en términos explícitos, ni de representar los hechos, sino de cómo el cuerpo y la piel reciben lo que está pasando. Yo trabajo mucho desde lo sensorial, desde lo que se impregna, desde lo que queda adherido al cuerpo antes de pasar por la cabeza. Me interesa ese nivel previo al discurso, donde las cosas se sienten antes de ser pensadas. Es desde ahí, más que desde la explicación directa, que el territorio, lo político y lo social entran en mis obras.

¿Reconoces algún referente específico en tu obra, algún o alguna artista que crees que te ha marcado como creadora?

C.A: Si tengo que nombrar un referente fundamental, sin duda ese es Tarkovsky. Siempre lo digo medio en broma, pero también con mucha convicción: estoy segura de que en otra vida fui su esposa (ríe). Lo amo, lo amo con todo mi corazón, con toda la locura de la vida. He visto todas sus películas, sus seis películas, he leído su libro, el que fue muy importante en un momento decisivo de mi vida cuando decidí renunciar a Teatro La Wacha, mi ex compañía, de la que fui parte durante 10 años. Leí el libro y me di cuenta que lo que necesitaba era esculpir en mi tiempo. Su cine me marcó profundamente y sigue siendo un lugar al que vuelvo una y otra vez. Hay algo en su manera de trabajar el tiempo que me atraviesa de forma muy directa. Ese tiempo lento, denso, casi suspendido, donde las imágenes no apuran al espectador, sino que lo obligan a quedarse, a habitar la escena, a entregarse a una experiencia más sensorial que narrativa.

Me impacta mucho la humedad de sus películas, los paisajes, los cantos, la presencia constante de lo espiritual, aunque nunca de manera evidente o doctrinaria. Europa del Este como imaginario aparece ahí con una fuerza enorme, y aunque no es mi territorio, siento una conexión muy profunda con ese mundo. Me atrae su relación con lo sagrado, con el rito, con el cuerpo femenino, con la memoria. Todo eso se me fue quedando pegado en el cuerpo y, sin darme cuenta, empezó a aparecer también en mi manera de pensar la escena.

Leí su libro en un momento decisivo de mi vida, cuando salí, como decía, de Teatro La Wacha. Dejar la compañía fue un quiebre importante, tanto personal como artístico. Estaba en un proceso de mucho cuestionamiento, preguntándome qué quería hacer realmente con mi trabajo, hacia dónde quería dirigir mi energía creativa. En ese contexto, la idea de Tarkovsky de “esculpir el tiempo” me golpeó muy fuerte. Entendí que no se trataba solo de producir obras, sino de decidir qué tipo de experiencia temporal quería ofrecer en escena, qué ritmo, qué densidad, qué forma de estar juntas y juntos en un espacio.

A través de Tarkovsky también llegué a otros referentes que se fueron articulando con mi propio recorrido. En un momento en que empecé a activar más intensamente en espacios feministas, descubrí el trabajo de la arqueóloga Marija Gimbutas, y fue realmente revelador. Su investigación propone un cambio de paradigma muy potente: esas figuras arqueológicas que durante años fueron leídas desde una mirada masculina como simples objetos eróticos, ella las entiende como expresiones de un tiempo en que se honraba a la diosa, a lo femenino y a lo sagrado.

Esa lectura me abrió una puerta enorme, no solo a nivel intelectual, sino también sensible. Pensar que hubo un tiempo en que el cuerpo femenino no estaba asociado al pecado, a la culpa o a la subordinación, sino a la vida, al origen, a lo sagrado, resonó profundamente en mí. Ese pensamiento atraviesa obras como *Caótica* y *Clitemnestra*, donde aparece de manera constante el conflicto de ser mujer en una sociedad patriarcal instalada por la fuerza. Me interesa mucho ese tira y afloja permanente: el deseo de habitar la mujeridad y, al mismo tiempo, la resistencia a las imposiciones que vienen con ella.

Mis referentes, sin embargo, no son solo artísticos o teóricos. Mi propia vida está completamente implicada en mi trabajo. Yo vivo con dermatitis atópica, una enfermedad crónica que tiene que ver con la piel, con el contacto, con el dolor, con la incomodidad constante en el cuerpo. No es fácil habitar un cuerpo que reacciona, que arde, que se inflama, y esa experiencia ha marcado profundamente mi manera de pensar la corporalidad en escena. A partir de eso incluso he generado comunidades de apoyo, porque hay algo muy solitario en vivir con una enfermedad así.

El tema del contacto con el otro, del roce, de la piel expuesta, de cómo nos tocamos y cómo nos duele el contacto, aparece una y otra vez en mis obras. El cuerpo, los órganos, la voz, los colores, las texturas, todo eso entra en mi trabajo no como metáfora ni como ilustración de ideas, sino como una experiencia encarnada. No me interesa representar el dolor o la fragilidad desde afuera; me interesa que estén ahí, presentes, afectando, vibrando en la escena.

En ese sentido, mis referentes artísticos, teóricos y vitales no están separados. Tarkovsky, Gimbutas, la enfermedad, la piel, la voz, lo femenino, lo sagrado, todo se mezcla y se filtra en los procesos creativos. No son citas ni homenajes explícitos, sino capas de sentido que se encarnan en la materialidad de la escena: en el ritmo, en el color, en el sonido, en la presencia de los cuerpos. Ahí es donde esos referentes realmente cobran sentido para mí.

¿Cómo nacen tus temas? ¿Consideras que tus creaciones surgen de procesos de investigación?

C.A: Mis procesos han sido, en gran medida, intuitivos. Durante mucho tiempo no pensé lo que hacía como una investigación en un sentido formal; simplemente creaba, dirigía, escribía, tomaba decisiones desde un lugar muy sensorial. No partía diciendo “voy a investigar esto”, sino que me dejaba llevar por lo que me obsesionaba en ese momento. Recién en el último tiempo he podido mirar hacia atrás, con cierta distancia, y reconocer que ahí había una investigación sostenida, persistente, aunque no siempre consciente. Poder decir ahora “esto es lo que he estado investigando” ha sido un ejercicio retrospectivo importante, casi de arqueología personal.

Mi dramaturgia nace de distintos lugares, y casi nunca de uno solo. Nace del sonido, de la historia, de la intuición, de imágenes que aparecen sin avisar. Muchas veces no parto desde una estructura dramática clara, sino desde una sensación, desde algo que me resuena en el cuerpo. El sonido, por ejemplo, suele ser un punto de entrada muy fuerte para mí: una voz, un ritmo, una cadencia, una manera particular de decir algo. A partir de ahí empiezo a imaginar escenas, cuerpos, relaciones.

La historia también es un lugar al que vuelvo constantemente. Las tragedias griegas me obsesionan porque siento que siguen siendo absolutamente contemporáneas. Todo ya está escrito ahí. Los conflictos humanos, las violencias, las pasiones, las tensiones familiares, el poder, la maternidad, la venganza, la culpa. Cuando leo esas historias antiguas no las siento lejanas; al contrario, las siento

demasiado cerca. Me interesa escudriñar en esos relatos, traerlos al presente, desplazar los personajes, preguntarme qué pasa si esas tragedias se encarnan hoy, en otros cuerpos, en otros contextos, pero con las mismas pulsiones de fondo.

En ese mirar hacia atrás empiezo a identificar líneas que se repiten, preguntas que vuelven, obsesiones que atraviesan distintos trabajos. Una de esas líneas tiene que ver con pensar la dirección desde una perspectiva feminista, pero no necesariamente desde la idea más extendida de lo colectivo. Muchas veces se asume que una práctica feminista en escena tiene que ser completamente horizontal, que todas hacemos todo, que no hay jerarquías ni roles definidos. Yo no comparto del todo esa idea. Para mí, una perspectiva de género no se contradice con la existencia de roles claros; al contrario, creo que reconocer los saberes específicos de cada área es una forma de respeto y de cuidado.

En mi manera de trabajar, la dirección no es un lugar autoritario, pero sí es un lugar de responsabilidad. Me interesa construir equipos donde cada persona pueda desplegar su creatividad desde su especialidad, sin que eso implique diluir la autoría o el rol de quien dirige. Confío profundamente en las y los creadores con quienes trabajo, y eso se traduce en una estructura donde existen distintos “departamentos” —escenografía, iluminación, sonido, actuación— que dialogan entre sí. Yo acompaño esos procesos, propongo, oriento, pero también dejo hacer. Esa forma de organización ha sido clave para sostener procesos largos y complejos sin que se desarmen.

En el último tiempo, una de mis principales búsquedas ha estado en el sonido. Diría que ahí hay una investigación muy activa, muy viva. Me interesa lo que llamo la dramaturgia del sonido, es decir, pensar la dramaturgia no solo desde el texto y el sentido, sino desde lo sonoro. Me pregunto cómo un texto puede despeinarse, desarmarse, fragmentarse hasta quedar reducido a sílabas, a ritmo, a respiración, a canto. Muchas veces lo que me importa no es tanto lo que se dice, sino cómo suena eso que se dice.

Trabajo mucho con la musicalidad de la palabra, con el tempo, con el beat, con la repetición. Soy muy exigente con la forma de decir los textos, no por una cuestión de control, sino porque para mí el sonido es el que conduce la escena. Hay textos que necesitan sonar de una manera específica para abrir una experiencia. En ese sentido, el trabajo con intérpretes que tienen formación musical o vocal ha sido muy revelador, porque entran rápidamente en esa lógica. Con otras personas el proceso es más largo, más artesanal, pero igual de interesante.

Paralelamente, he ido desarrollando la idea de la constelación escénica, que atraviesa gran parte de mi trabajo. Pienso el escenario como un espacio de sanación, tanto personal como colectivo. Me interesa cómo una experiencia íntima puede abrirse y resonar en otras personas, cómo una historia particular puede activar memorias más amplias. Cuando una madre se va en *Caótica*, no soy solo yo. Es mi abuela, es mi bisabuela, son muchas mujeres que se constelan ahí, mujeres que quizás también quisieron irse y no pudieron, o que se fueron de otras maneras.

La constelación escénica no la pienso como una técnica cerrada, sino como una forma de entender el teatro. El escenario se convierte en un espacio donde se cruzan linajes, donde aparecen historias que no son solo individuales, donde algo se libera a nivel corporal, afectivo y simbólico. En ese cruce entre lo personal y lo colectivo es donde siento que el teatro tiene una potencia particular: no solo representa, sino que mueve algo real en quienes participan y en quienes observan.

¿Cómo ves el campo escénico actual de Valparaíso?

C.A: Siento un profundo respeto por quienes hacen teatro en Valparaíso. De verdad lo digo desde un lugar muy honesto: yo honro a mis compañeras, compañeros y compañeres que sostienen la creación en esta ciudad. Hay una resistencia hermosa, una insistencia que a mí me conmueve, porque hacer teatro acá muchas veces es hacerlo a pesar de todo. Yo intento ver la mayor cantidad de montajes que puedo, y aunque haya cosas que no me gustan —porque no me gustan, así de simple— siempre parto desde una base que para mí es fundamental: **gracias**. Gracias por hacer esto, gracias por insistir, gracias por producir sentido, gracias por poner el cuerpo. En una ciudad donde la precariedad atraviesa casi todo, el gesto de seguir creando tiene algo de porfiado y algo de luminoso.

Y también siento que hay una cantidad impresionante de artistas en Valparaíso, no solo en lo escénico. Hay una densidad creativa enorme, hay imaginarios, hay lenguajes, hay cruce de disciplinas, hay gente muy formada, muy sensible, muy trabajadora. Lo escénico, además, tiene esa capacidad de juntar, de hacer comunidad, de generar encuentros, y eso es bacán. Pero al mismo tiempo, convivimos con una precarización muy fuerte, que no es solo económica: también es de infraestructura, de circulación, de posibilidades reales de sostener un trabajo en el tiempo.

La centralización se siente todo el tiempo, como un muro contra el que una choca una y otra vez. Y a veces, hasta que no haces teatro en región, no dimensionas de verdad lo que significa. Haces una obra, trabajas meses, logras levantar un equipo, estrenas, y de pronto te encuentras con una sensación muy concreta: **ya no tengo dónde mostrarla**. Como que llegas a un tope. No es solo que falten recursos —que faltan—, es que faltan condiciones mínimas para que una obra tenga vida, para que circule, para que se encuentre con públicos distintos. Y ahí aparece una frustración que es difícil de manejar, porque no tiene que ver con “no esforzarse lo suficiente”, sino con una estructura que simplemente no está pensada para que lo regional tenga continuidad.

Me frustra ver cómo los grandes circuitos siguen privilegiando lo santiaguino. Esto no es una impresión vaga, es algo que se nota en decisiones concretas, en los criterios, en las oportunidades. Que se seleccionen tan pocos montajes regionales para circular, dice muchísimo. Y lo más duro es que eso termina construyendo una idea como de canon, como si lo “chileno” fuera lo santiaguino, y lo demás fuera un borde, un agregado, una excepción. A mí eso me golpea, porque no se trata solo de reconocimiento simbólico: se traduce en acceso a recursos, a redes,

a espacios, a posibilidades de producción que acá no existen con la misma fuerza. Uno mira experiencias como Matucana 100 o el GAM, con residencias, apoyos, financiamiento, y acá esas condiciones siguen siendo escasas o discontinuas.

Además, esta desigualdad sostenida desgasta. Genera cansancio, genera frustración, y a veces también genera tensiones entre las propias artistas. Porque cuando los espacios son pocos, cuando las salas son pocas, cuando las ventanas de exhibición son mínimas, es fácil que aparezcan rencillas, comparaciones, competencias que en el fondo tienen una raíz estructural: **no hay suficiente para sostener a toda la comunidad que existe**. Y yo entiendo que eso pase, porque estamos todos intentando sobrevivir creativamente en un territorio donde cuesta sostener lo que hacemos.

Yo misma he tenido que lidiar con eso emocionalmente. Hay momentos en que me afecta profundamente y me pregunto qué estoy haciendo, para qué, por qué sigo insistiendo. Me pasa. No me hago la loca. Pero también intento volver siempre a una convicción que para mí es importante: no quiero quedarme pegada en esa energía de pelea por el poquito. Intento desmarcarme. No porque sea fácil ni porque yo sea “mejor” que nadie, sino porque siento que caer en esa lógica al final nos debilita más. Yo quiero sostener la idea de que toda creación es valiosa, que todo el trabajo que se hace acá tiene mérito, incluso cuando no tiene visibilidad, incluso cuando no circula, incluso cuando no llega al circuito que “válida”.

Y al mismo tiempo, no puedo mirar para el lado. No puedo fingir que esa estructura no existe. Porque existe, y determina demasiado. Entonces mi posición es doble: por un lado, admiración real por la resistencia y la potencia creativa de Valparaíso; por otro, frustración y conciencia de las condiciones materiales y simbólicas que nos limitan. Yo vivo con esa tensión. A veces la surfeo mejor y otras veces me pega fuerte, pero sigo intentando crear desde acá, sin perder de vista el amor por el oficio y por la comunidad que lo sostiene.

Sabemos, como dices, que Santiago es el canon. En ese contexto, ¿si tuvieras la oportunidad, te trasladarías a trabajar desde Santiago?

C.A.: Lo he pensado, varias veces. De hecho, la voz más recurrente de eso es mi mamá, “Ándate a Santiago, ándate, por qué estás acá todavía”, pero aquí me siento cómoda, me siento segura. Mi alergia es como un límite, entonces prefiero estar en un lugar más tranquilo, pero aun así postulé a la Universidad Nacional de las Artes y me voy a Argentina. Quedé en el magíster de allá, entonces siento que mi sensación es saltarme Santiago, hacer como el caballete; esa es mi sensación, como “Ya, nunca pude trasladar una obra a Santiago, nunca quedé en un festival, Santiago a mí me dijo que no, ok, ¡puf!”. Voy a aprender en Buenos Aires y lo voy a traer para acá.

Muchas gracias, Carina, aquí mismo te estaremos esperando