

DIÁLOGOS DE MUJERES EN EL INSTITUTO DE CHILE: BIOGRAFÍA Y VOCACIÓN

ANALES DEL INSTITUTO DE CHILE
DOCUMENTOS
VOL. III



2021

DIÁLOGOS DE MUJERES EN EL INSTITUTO DE
CHILE: BIOGRAFÍA Y VOCACIÓN

ANALES DEL INSTITUTO DE CHILE
DOCUMENTOS

ANALES DEL INSTITUTO DE CHILE
© Instituto de Chile, derechos reservados
ISSN 07-16-6117

Almirante Montt 453, Santiago
Casilla 1349, Correo Central, Santiago de Chile
www.institutodechile.cl

Representante legal
ADRIANA VALDÉS BUDGE
Presidenta del Instituto de Chile

Director
FERNANDO LOLAS STEPKE

Edición
ÁLVARO QUEZADA SEPÚLVEDA

Diagramación
FABIOLA HURTADO CÉSPEDES

Las opiniones vertidas por los autores son de su exclusiva responsabilidad y no representan necesariamente el parecer de la institución.

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la portada, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna por ningún medio, ya sea electrónico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin el permiso previo del Director.

La correspondencia académica y comercial deberá dirigirse a nombre del Director a la dirección del Instituto de Chile, Almirante Montt 453, Santiago, teléfono 26854400.

Edición de quinientos ejemplares, impreso en Andros Impresores, Santiago, diciembre de 2021.

IMPRESO EN CHILE / PRINTED IN CHILE

DIÁLOGOS DE MUJERES EN EL INSTITUTO DE CHILE: BIOGRAFÍA Y VOCACIÓN

ANALES DEL INSTITUTO DE CHILE
DOCUMENTOS
VOL. III



2021

SUMARIO

Mujeres en el Instituto de Chile: Prólogo	9
Diálogos del Instituto de Chile: Las mujeres en las academias	13
Cecilia Albala	19
Carmen Aldunate	37
Elisa Alsina	57
Delia Domínguez	79
María Eugenia Góngora	97
Carmen Luisa Letelier	119
Colomba Norero	139
Marcela Oyanedel	159
María Eugenia Pinto	171
Patricia Stambuk	189
Adriana Valdés	209
Gloria Valdés	225
Silvia Westermann	239

MUJERES EN EL INSTITUTO DE CHILE: PRÓLOGO

Este libro tiene su cuento, y paso a contarlo. En 2019, el Instituto de Chile, por primera vez en su historia, fue presidido por una mujer. El honor recayó en mí por ser directora de la Academia Chilena de la Lengua. Por ley, la presidencia se renueva cada tres años. Las academias se suceden en el cargo por orden de antigüedad: la de la Lengua, la de la Historia, la de Ciencias, la de Ciencias Sociales, Políticas y Morales, la de Medicina y la de Bellas Artes.

Recibí de inmediato muchas muestras de apoyo y de entusiasmo de parte de las académicas. Una de las más interesantes y productivas fue la de un grupo de la Academia de Medicina. Las doctoras Colomba Norero, M. Eugenia Pinto y Gloria Valdés me invitaron a conversar un día sobre academias y mujeres, sobre la experiencia de las mujeres académicas, el interés de darla a conocer para futuras generaciones de profesionales. Se amplió luego el círculo en reuniones con otras doctoras notables, como Cecilia Albala; surgió la idea de hacer un libro y de invitar a mujeres integrantes de las otras academias. Carmen Luisa Letelier y Silvia Westermann, presidenta de la Academia de Bellas Artes, nos dieron el sí. Los primeros borradores iban y venían.

Luego... Desde fines de ese año, las incertidumbres se fueron comiendo casi todos los proyectos, no solo este. Nos dimos cuenta de que no se daban las condiciones, ni de movilidad, ni de salud, ni de ánimo, para llevar a cabo el proyecto original. La pandemia, y justo antes el estallido social, habían cambiado todo.

¿Qué hacer? ¿Cómo destacar las trayectorias pioneras de nuestras académicas, sus aportes a las disciplinas respectivas, sus historias, su diversidad, su valor como antecedente y ejemplo para las mujeres que hoy se desenvuelven en el mundo intelectual? Considerábamos el proyecto desde una especie de solidaridad intergeneracional, por una parte, y por otra desde un ángulo bien particular de la formación y la educación superior en el país: el de la gradual incorporación de mujeres durante el siglo XX. (No me acostumbro todavía a llamarlo “siglo pasado”.)

La forma que encontramos para recoger al menos en parte esta inquietud nuestra fue recurrir a las entrevistas realizadas por el director de la revista *Anales del Instituto de Chile*, don Fernando Lolas, en el programa “Diálogos del Instituto de Chile” y de la radio de la Universidad de Chile. La única entrevista radial hecha ad-hoc para este libro fue la de Gloria Valdés; las demás se habían estado haciendo desde 2012, lo que nos permite oír voces que hoy ya no están junto a nosotros. La historia del libro nos sirve también de disculpa. Quedamos en deuda, especialmente con la Academia de Ciencias. La primera mujer en presidir una de nuestras academias fue María Teresa Ruiz, Premio Nacional, y su sucesora, igualmente Premio Nacional y recientemente reelegida, María Cecilia Hidalgo. También con la Academia de Ciencias Sociales, Políticas y Morales, a la que se han incorporado recientemente mujeres notables, como la jurista Marisol Peña y la historiadora Sol Serrano, y con la Academia de Historia. En fin, que tendríamos para otro volumen de mujeres en el Instituto. El futuro dirá.

Unas palabras de la doctora Gloria Valdés a las jóvenes, en su reciente entrevista, reflejan bien el espíritu de las conversaciones: “Un mensaje a las mujeres para que lean muy bien sus intereses, sus potencialidades y defiendan sus caminos. En este momento, estos caminos están abiertos (...) de modo que, si se empeñan, pueden hacer lo que quieran de sus vidas. Y es tremendamente importante elegir la profesión que a uno le da más, le llena el sentido del

trabajo, la relación con las personas, y eso se continúa a lo largo de la vida”.

Solo me queda agradecer una vez más a todas las personas nombradas en el prólogo y a muchas más, celebrar el espíritu innovador y valiente de las mujeres del Instituto, y destacar el trabajo de memoria institucional emprendido hace ya años por el Dr. Fernando Lolas, tan trascendente para el Instituto de Chile.

ADRIANA VALDÉS BUDGE

Presidenta

Instituto de Chile

DIÁLOGOS DEL INSTITUTO DE CHILE: LAS MUJERES EN LAS ACADEMIAS

FERNANDO LOLAS STEPKE¹

Este es el segundo volumen de textos basados en las entrevistas radiales que conduje entre 2012 y 2020 bajo el título “Diálogos del Instituto de Chile”.

Cuando en 2012 asumí la dirección de *Anales del Instituto de Chile* comprendí la necesidad de dar a conocer al público general quiénes son, qué piensan y qué hacen los miembros de las seis academias que lo integran. Gracias a la acogida del entonces director de la radio de la Universidad de Chile, Juan Pablo Cárdenas, se realizaron entrevistas en las cuales los miembros de las academias dieron a conocer sus biografías, sus trabajos y, lo más importante, la vocación que les inspiró para el cultivo de las ciencias, las artes o la literatura.

Como académico numerario de la Lengua y honorario de Medicina sostuve conversaciones con muy diversas personas; aprendí de sus intereses y motivaciones y, finalmente, intenté presentar sus disciplinas desde una perspectiva personal, ego-céntrica.

El primer volumen, titulado *Biografía, Vocación, Disciplina*, vio la luz en 2020 —el primer año de la pandemia de coronavirus— y contiene transcripciones de entrevistas a personas que ya habían fallecido. Está disponible en el sitio del Instituto de Chile (www.ins-

1 Director de *Anales del Instituto de Chile*. Miembro de Número, Academia Chilena de la Lengua, Correspondiente de la Real Academia Española y de la Academia de Ciencias Médicas de Córdoba. Académico Honorario, Academia Chilena de Medicina y Academia Nacional Mexicana de Bioética. Profesor Titular de la Universidad de Chile y de la Universidad Central de Chile.

titutodechile.cl), al igual que las entrevistas que lo originaron, para quienes deseen volver a escuchar la palabra viva.

ENTREVISTAS Y EGOTISMO

La idea de las entrevistas se relacionó con una aspiración: tener un “archivo de la palabra” que preservara las ideas de personas que han contribuido a la cultura chilena. Por ello, aparte de conservar las grabaciones en la radio de la Universidad de Chile y en el sitio web del Instituto de Chile, se produjeron dos discos compactos de limitada circulación.

Transcribir las entrevistas y hacerlas texto estuvo presente desde el comienzo. Solo faltaba la decisión y el trabajo de editarlas. Como sabemos, “la palabra vuela, pero la escritura permanece”. Aquel primer volumen, en sus versiones impresa y digital, puede ser leído con la tranquilidad que la palabra impresa permite y con las necesarias adaptaciones que supone hacer de un diálogo fluido una página presente en la simultaneidad de la mirada.

Se trató siempre de exaltar a la persona invitada a hablar de sí misma y hacer del entrevistador una “voz transparente”. Esto significa dar preeminencia al ego de entrevistadas y entrevistados, por lo que bauticé esta acumulación de registros como una “egoteca”. Primero privada, luego pública, finalmente perenne en la escritura.

Así, las disciplinas y los quehaceres aparecen reflejados en primera persona e irisados por la diversidad de quienes los cultivan. No hay dos pintores iguales, ni científicos, ni literatos. Estas entrevistas, ahora en su segunda entrega como texto, son un elogio a la diversidad y un tributo a la permanencia de la escritura.

AUTOFICCIÓN, VERDAD, REALIDAD

No sobra repetir que los recuerdos no son simples memorias. Son memorias erotizadas por el amor al propio pasado y siempre cons-

tituyen una invención. *Re-cordar* es poner corazón (*cordis*) en la memoria. Y la memoria es el arte de inventar el pasado.

En algunos periodos de la vida estas invenciones son más amables que en otros. No sabemos si el momento en que conversamos fue el apropiado o el mejor. Tampoco hay certeza sobre el “*kairós*” del recuerdo justo. Un mes antes, un mes después, quizá todo se hubiera expresado en forma distinta. No faltó quien dijera, tras hablar, lo mucho que faltó por decir o lo distinto que debió ser dicho. Alguien pidió repetir la sesión para redondear una idea o completar un pensamiento. Como hubiera dicho Baltazar Gracián, no faltaron los “repentes”, esas súbitas intuiciones afortunadas que se dicen sin pensar y que son una de las marcas del ingenio (no sé si siempre del genio).

La propia biografía, contada para otros, es una autoficción. Contiene tanto lo que fue como lo que pudo haber sido o que no fue. Hay algo de autocomplacencia, algo de autocompasión, mucho de incierta relevancia para el momento de la recordación. Siempre hay verdad, porque los recuerdos son siempre verdaderos, aunque las memorias sean frágiles.

Eso no significa que, con ser verdaderos, los recuerdos son reales. La realidad es una construcción escurridiza. Para bien o para mal, no depende solo de quien recuerda sino también de quienes recuerdan desde fuera y desde lejos. En nuestros textos, no podemos dar debida justicia a la realidad ego-aliena, no procedente de quienes hablaron, simplemente porque ello significaría una indagación diferente.

GÉNERO Y GENERALIDAD

El libro que ahora presentamos tuvo un principio de selección distinto del anterior. Si en el primero primó la circunstancia irrefutable de la muerte, en éste el principio es el género. Se trata de una recopilación de entrevistas de mujeres.

Ya sabemos que hay muchas formas de género: el gramatical, el literario, el social. Este último reconoce la diversidad humana basada en el sexo, pero no reducible a él. Admite, por tanto, infinidad de matices que solo la Historia efectiva (que los alemanes llaman *Wirkungsgeschichte*) permitirá discernir cuáles perviven y cuáles se pierden.

Lo cierto es que el tema del género —y su énfasis prioritario en el femenino— fue, de súbito, lo que la jerga angloparlante llama un “*trending topic*”. En muchas universidades estadounidenses se establecieron cursos de “*gender studies*”, pronto replicados en otras latitudes. Se produjo algo que inundó las argumentaciones, las redes sociales, las noticias. Periodísticamente, resultó imprescindible destacar la “primera” mujer en hacer esto, la “primera” en estar en lo otro. Estas afirmaciones de “primericidad” exaltan la diferencia y conviven con paradójicas exigencias por igualdad. Algo parecido alguna vez recordó Borges: los afroamericanos pidiendo igualdad lo hicieron destacando la desigualdad. Perpetuarla tiene ribetes buenos, aristas buenas, y no siempre resultados óptimos. La mucha combatividad —en esta paradoja de excepcionalidad que pide igualdad— asegura un debate que, a fuer de necesario, se hace atractivo y desafiante. Es una señal más del “mosaicismo” de las sociedades contemporáneas: se han convertido en mosaicos de grupos que afianzan su identidad por oposición frente a otros. Junto a la curiosa situación en que las mayorías no siempre respetan a las minorías, algunas de éstas, más vocales que otras, establecen un canon de ortodoxia que ya nadie discute ni desafía.

El género social no es binario. Admite gradaciones e infinidad de matices. Por eso, en esta recopilación hablamos de mujeres en su calidad de miembros de las academias. Por ser menos que los varones permiten esta agrupación en un volumen que perpetúa y celebra intereses, logros, quejas y perspectivas. En algunos casos, la diferencia de sexos ni siquiera se menciona. En otras, se convierte en tema principal dentro de la charla.

Quien habla, aparte de hacerlo de sus actividades, proyectos y expectativas, lo hace “desde” la particular perspectiva que da haber nacido mujer y haber logrado, como mujer, el reconocimiento disciplinario, la nombradía en el arte, el respeto en los logros.

No cabe, por tanto, pasar del género a las generalidades. Éstas terminan siendo expresiones fosilizadas de prejuicios, deseos de aparentar amplitud de miras o, simplemente, inercias verbales que se desmienten en los hechos. Ofrecemos estas palabras de personas de sexo femenino que tuvieron la distinción de ser parte de las academias del Instituto de Chile. Sin duda, los estudiosos de nuestra vida social y política aprenderán, y enseñarán, mucho sobre estos textos.

Puede decirse que este texto es un material en bruto, del cual extraerán, quienes lo lean, lecciones, intuiciones, ideas y conclusiones. Al publicarlo se hace un servicio a la cultura chilena, haciendo notar —obviamente— que las personas que aquí hablan lo hacen desde puntos de vista propios y únicos. Quizá no representan a todas las mujeres. Quizá no cubren todos los ámbitos que cabría esperar. Pero es un aporte que esperamos sirva para construir historia.

El debido agradecimiento por esta realización se extiende, primero, a quienes participaron en las conversaciones. Luego, a la radio en que se difundieron. También, a Pilar Echeverría, por sus transcripciones, al editor Álvaro Quezada, que realizó la primera edición de éstas, y a las autoridades del Instituto de Chile, que permitieron su concreción en texto y su ahora posible difusión.

CECILIA ALBALA

Médico-cirujano, licenciada en Salud Pública, profesora titular del INTA de la Universidad de Chile. Directora del Magíster en Envejecimiento y Calidad de Vida del INTA. Estudios de posgrado en epidemiología geriátrica en la Universidad de Padua, y Epidemiología de enfermedades crónicas y epidemiología genética en la Universidad Erasmus de Rotterdam. Sus investigaciones clínicas y epidemiológicas en enfermedades crónicas asociadas a nutrición, obesidad, envejecimiento y epidemiología genética se han traducido en libros, capítulos de libros y más de 160 artículos en revistas científicas. Premio A. Stekel (2004) por sus aportes fundamentales a la nutrición en Chile, Premio de Investigación Academia de Medicina (2010), premios Mujer siglo XXI (2004) y Amanda Labarca (2018) de la Universidad de Chile, Hija ilustre de Cauquenes (2019). Miembro de Número de la Academia de Medicina del Instituto de Chile (2014).

ENTREVISTA REALIZADA EL 23 DE NOVIEMBRE DE 2014

Fernando Lolas. Les damos la más cordial bienvenida a otra edición del programa Diálogos del Instituto de Chile.

Como hemos repetido en otras ocasiones, el Instituto de Chile es la agrupación de las seis academias, dos de las cuales preexistían a la fundación del Instituto, lo que ocurre en 1964. La Academia Chilena de la Lengua data de 1885 y la Academia Chilena de Historia de 1933.

En 1964, siendo ministro de Educación don Alejandro Garretón Silva, se estableció el Instituto de Chile y se crearon las cuatro academias restantes, Medicina, Ciencias, Ciencias Sociales, Políticas y Morales, y Bellas Artes.

Hoy tenemos el privilegio y el placer de contar con la profesora Cecilia Albala, Miembro de Número de la Academia Chilena de Medicina. Un placer tenerte con nosotros.

Como es habitual, este programa es una conversación en el cual los invitados e invitadas nos cuentan cuál ha sido su trayectoria, sus estudios, por qué han llegado a dedicarse a lo que se dedican, qué influencias formativas reconocen, qué maestros y maestras han tenido en su vida y una minibiografía que puede interesar a los auditores.

Muchas personas, especialmente jóvenes, encuentran inspiración en las narraciones de los miembros del Instituto de Chile. Algunas se han permitido indicar que, gracias a eso, descubrieron el ámbito del arte, por ejemplo. Así es que, pensando en ese público, yo te invito a que nos cuentes cómo fue tu vida escolar y universitaria, las inspiraciones y los trabajos.

Cecilia Albala. Bien, encantada, no sé si va a ser de algún interés, pero creo que lo bonito de esto —y yo siempre lo menciono, primero que nada— es que soy de provincia: nací en Cauquenes y estudié en el Liceo de Niñas de Cauquenes, como digo siempre y a mucha honra. En el Liceo de Niñas de Cauquenes era muy buena alumna, esa es la verdad, pero también todos los profesores se interesaban personalmente en uno. Te quiero decir que la directora del Liceo, doña María Isabel Quiroga de Silva, me acompañó cuando fui a dar Bachillerato a Talca. Ese era el nivel de compromiso que tenían los profesores con nosotros. Yo siempre lo resalto, porque uno no sabe cómo habría sido la cosa si no hubiera habido ese interés. Por cierto, el estímulo familiar era fundamental. Mi padre era médico y siempre nos decía: “ustedes tienen que estudiar, no pueden no estudiar”.

FL. ¿Cuántos hermanos son ustedes?

CA. Somos cuatro, éramos, porque mi hermano menor falleció. Mi padre estaba suscrito, no te puedo decir qué editorial era, pero a él le llegaban libros. Entonces, nuestra casa estaba llena de libros

y todos aprendimos desde chicos a gozar del placer de la lectura y esto era sin ningún límite. Yo recuerdo que leía de todo a los 12 años, leía autores italianos realistas. Entonces, eso te da un bagaje importante también.

FL. Para que la gente se forme una idea, ¿cómo era Cauquenes en esa época? ¿Cómo estaba tu casa con relación al colegio? ¿Cómo era la vida diaria, la cotidianidad?

CA. Mi casa estaba ubicada a una cuadra de la plaza, a dos cuadras del Liceo, todo se hacía a pie. Nosotros teníamos clases en la mañana y en la tarde, pero íbamos a almorzar a la casa. En esa época había clases de lunes a sábado en la mañana. De hecho, cuando yo estudié Medicina y hasta la mitad de la carrera más o menos, seguía siendo una jornada laboral más el sábado en la mañana, y después pasó a ser feriado, por ahí por los sesenta y tanto.

FL. Y esta directora, con una dedicación verdaderamente ejemplar, las acompañaba a dar el Bachillerato. ¿Te acompañó a ti o a un grupo de alumnas?

CA. Éramos un grupo chiquitito.

FL. Y desde ahí, entonces, después la universidad.

CA. Ahí lo que ocurrió fue lo siguiente. Saqué un alto puntaje en el Bachillerato y tenía las notas del Liceo, pero había que dar un examen de admisión en Medicina. Fuera de eso, entraban veinte mujeres solamente; parece que no era público, pero era muy especial que nunca entraran más de veinte. Entonces, me acuerdo perfectamente, me preguntaron en el examen de admisión sobre la doble hélice y todos los descubrimientos de Watson y Crick que habían sido publicados recientemente, cosa de la que yo no había oído ni nombrar, por lo tanto, salí mal en ese examen. Entonces dije, “¿qué hago? ¿Dónde puedo postular todavía?”. Quedaban dos alternativas, Geología o Química y Farmacia y Bioquímica. Esa fue mi opción, pero no porque sí. Yo estaba completamente perdida, porque yo

lo único que quería era Medicina. Entonces, venía de Cauquenes, tenía 16 años, yo venía de zoquetes, era una niñita a vivir a Santiago, y miro: Geología, Plaza Ercilla 803, no tengo idea dónde queda esto; Química y Farmacia, Vicuña Mackenna 20, ahí sé ir, y me fui para allá y, bueno, estudié ahí, y mi padre murió ese año.

FL. Cuando entrabas a la universidad.

CA. Cuando estaba en primero de Bioquímica, murió a los 46 años, y el montepío de mi padre, para que tengas una idea, era inferior a la jubilación de una nana que nosotros habíamos tenido por años. Él era médico del sistema público de salud, pero tenía muy pocos años de servicio. Bueno, pero había unas ayudas que daba el Colegio Médico a las viudas de médicos, con lo cual mi mamá podía ayudar, y me acogieron familia y amigos aquí en Santiago. Entonces, ante esa situación dije “me quedo en Bioquímica, yo tengo que recibirme luego”. Pero en el verano de ese año apareció un sobrino de mi padre, que también es médico, Rene Nahmías, médico en la Serena, y me dice “pero cómo, si tú lo único que querías era estudiar Medicina. Yo te ayudo si tienes que comprar los libros”. Y entonces postulé y me fue súper bien, porque yo ya había hecho todo el primer año de Bioquímica. Ahí entré a Medicina y fui tan feliz, me cambió la vida. Eso era lo que yo quería.

FL. ¿Te recuerdas quiénes eran los profesores? Los primeros años son los años duros.

CL. Claro, el profesor de biología era Gustavo Hoecker.

FL. Bueno, gran profesor, también fundador de la Facultad de Ciencias, que debe de haber ocurrido por aquellos años también.

CA. Esto fue en los años 60. Yo estudié entre el 62 y el 69.

FL. Cierto, la Facultad de Ciencias es del 66. Hoecker fue uno de los fundadores.

CL. El profesor Badinez, en Embriología.

FL. Yo también lo tuve: el embrión de pollos fue para nosotros un acompañante permanente. Y a Walter Fernández, ¿lo alcanzaste a conocer?

CA. No, no.

FL. Ya estaba jubilado, yo lo alcancé a conocer porque alguna vez vino de su retiro a darnos una entrevista.

¿De Bioquímica quiénes eran? ¿Don Julio Cabello, Niemeyer?, son los mismos casi.

Después, entonces, ¿cuál fue el proceso de continuar la carrera?

CA. En primero de Medicina nos hicieron una encuesta: usted, ¿qué especialidad tiene en mente? Para que te cuento la cantidad de neurocirujanos que habría. Eso era por una serie que había: el doctor Kildare. Entonces, yo puse medicina preventiva y, por supuesto, caso único este personaje, pero la verdad eso era lo que me gustaba.

FL. ¿De dónde salió el término?

CA. No tengo idea. Yo desde siempre quería prevenir las enfermedades. Entonces, estuve a punto de ser internista, salubrista. Al final, cuando me recibí, gané una beca que daba la Universidad de Chile para formar académicos para la misma Universidad. Era una beca excelente, y había que tener un alto puntaje. Pedí entonces Salud Pública y mi tutor era el profesor Ernesto Medina, director del Departamento. Entonces, le digo al doctor Medina: “yo no quiero ser médico de escritorio, yo quiero practicar la medicina para saber desde la realidad y poder hacer salud pública”. Él me encontró toda la razón y, entonces, tomé una beca mixta: me permitió la mitad del tiempo e hice Medicina Interna con Salud Pública. La primera en el Hospital José Joaquín Aguirre. Íntimamente, lo que quería era hacer mejor salud pública desde el sufrimiento personal de la gente, no desde la oficina. Debo decirte que eso me salvó, porque después vino el golpe militar y a mí me destituyeron, a mi marido también.

Yo acababa de terminar la beca, pero como tenía la formación de Medicina Interna le digo: “tuve ofrecimientos de fuera de Chile”. Sin embargo, le digo enseguida, “¿dónde es el único lugar en el que uno no es extranjero? Solo en su propio país. Quedémonos hasta ver hasta dónde podemos”, y me salvó la vida la Medicina Interna, la que ejercí por mucho tiempo en el ámbito privado.

FL. Cuenta un poco esa experiencia para alguien que tiene un perfil académico. Debe de haber sido un alejamiento doloroso.

CA. Sí, fue muy doloroso, pero tengo que decir que me fue bien en la consulta, desde el primer día afortunadamente. En esa época lo que ocurría era totalmente distinto de lo que ocurre hoy. En esos tiempos los mejores médicos, los profesores, trabajaban en hospitales. Quienes tenían el liderazgo científico y tecnológico y del conocimiento eran los hospitales, no las clínicas. Y los médicos que no trabajaban en hospitales no eran muy bien mirados: eran en general médicos generales.

En esa época llegó un contingente de personajes que habían sido exonerados, y pusieron consultas, pero nosotros teníamos formación de especialistas. Probablemente, esa fue una de las razones, pero también dependía de la forma en que a uno le enseñaron en la Facultad de Medicina de la Universidad de Chile: a aproximarse al paciente, a entenderlo, a hacer una buena anamnesis, a conversar con el paciente. Bueno, yo siempre lo hice así, nunca pude atender rápido.

FL. ¿Era Medicina Interna con algún énfasis?

CA. Sin ningún énfasis. El énfasis apareció solo, la historia me llevó a eso, porque el año 79, Francisco Mardones Santander, profesor de la Universidad Católica en ese momento, trabajaba en el INTA y él había sido interno mío, yo estaba un año antes que él, pero cuando hacía la beca él estaba haciendo el internado, nos hicimos muy amigos, y me dijo “vente a trabajar al INTA”, y yo le digo “pero yo no puedo ir a trabajar al INTA, porque tengo un decreto que no me

permite pisar la Universidad”. “No, me dijo, si el doctor Monckeberg no hace caso de esas cosas”.

Y me fui a trabajar al INTA, y debo decir aquí, y públicamente, que el doctor Monckeberg, así como a mí, recibió a una cantidad de personas; por ejemplo, Fernando Vio, que venía llegando del exilio en Venezuela, y todos fuimos a trabajar allá y formamos un grupo de salud pública. El INTA fue creado el 76 y yo llegué el 79. Así que ahí empecé a trabajar y le digo a Pancho “¿qué voy a venir a hacer aquí si esto es pura nutrición infantil?”. “No —me dijo— si vamos a hacer una evaluación de unos comedores infantiles”. Yo dije de inmediato que sí, porque era por fin hacer algo de salud pública.

Estando en esos comedores me fijo en que las personas que atendían a los niños, que eran todas mujeres, estaban todas muy gordas y, como soy internista, o sea me interesa la medicina de adulto, me interesé en estas señoras, porque la pediatría nunca me ha interesado. Yo estaba evaluando los comedores, no los niños. Entonces, me acerqué a estas señoras para ofrecerles algún tipo de ayuda y las señoras primero no querían participar, porque eran mujeres que trabajaban en el POJH, el programa del empleo mínimo para jefes de hogar, era gente muy pobre, entonces su temor era que las acusaran de comerse ellas la comida y tener a los niños desnutridos. Entonces, en el fondo, nos pusimos a investigar con una nutricionista del INTA y estas señoras lo único que comían era pan, té con azúcar y pan, al cual le echaban chicharrones y/o cebolla frita. Claro que estaban todas muy gordas, y por supuesto que su alimentación era fatal. Ahí inventamos un programa de tratamiento especial con estas señoras. Con Sonia Olivares, nutricionista, profesora del INTA. Ella les sacó la cuenta de cuánto gastaban en lo que ellas comían y les fabricó un régimen por la misma plata, con verduras y qué sé yo. Estuvimos todo el año apoyándolas con grupos todas las semanas, pesándolas. A fin de año, esto fue una maravilla, estas mujeres lucían tan bien, se habían arreglado, fueron a recibir sus diplomas y eran otras, esta cosa que te enternece realmente.

FL. Sin necesidad de hacer esos esfuerzos particulares que son las dietas.

CA. Era con una alimentación equilibrada y adecuada en realidad. Bueno, y ahí seguí con el tema de la obesidad realmente.

FL. Efectivamente, la obesidad es uno de los temas principales de tu actividad, pero también la geriatría o la gerontología. ¿Cómo llegaste a ese tema?

CA. Ahí tengo que hacer un reconocimiento a otro de mis mentores: el doctor Jorge Litvak. Estaba en Washington, él fue decano entre el 73 en adelante, entonces yo lo conocía porque había sido también mi profesor en Endocrinología en el José Joaquín Aguirre. Me encuentro con él en un congreso en Viña del Mar, lo habían invitado especialmente, y me dice “oye Cecilia ¿no quieres trabajar con nosotros?”. Él estaba en el programa de los Institutos Nacionales de Salud norteamericanos (tenemos varios proyectos en envejecimiento). Yo, en esos momentos, estaba totalmente metida en el tema de nutrición. Entonces le digo, “la verdad —año 88 por ahí—, no me interesa el tema de los viejos, solo me interesaría estudiar osteoporosis porque es una enfermedad nutricional —y entonces me calzaba—”. “No —me dice— porque ese proyecto lo tiene otra persona. Pero el tema de las demencias”. “No, cómo se te ocurre, te agradezco, pero no”.

Después de eso me llama Pilar Quiroga, una psiquiatra de la Universidad de Concepción, y me dice, “mira, el doctor Jorge Litvak me habló, nosotros le fuimos a presentar un proyecto sobre demencia, pero nos falta un epidemiólogo, y él nos dio tu nombre”. Y le dije, “Pilar, sabes que en realidad no es un tema que me interese”. Pero bueno, lo que pasó fue que ella me cayó tan simpática. Porque estaba en una encrucijada para hacer el proyecto, y fui a un seminario a Concepción. Y fue ir y entusiasmarme, y entré en ese proyecto, que era de demencias asociadas a edades, por ahí por los años 89, 90. Eso fue una vía paralela en los 90; era como otra parte.

FL. Entonces, después eso significó empezar propiamente ya a publicar.

CA. Ahí hicimos proyectos en temas genéticos, etc., y no te puedo decir cómo, porque la vida es así. De pronto se me juntaron los dos temas, la obesidad y el envejecimiento, porque el envejecimiento se asocia con todo tipo de enfermedades crónicas, que van siendo cada vez más prevalentes y se van acumulando. Yo trabajaba en enfermedades crónicas, que las padecían principalmente los adultos mayores. El año 2000 se me ocurrió empezar a estudiar adultos mayores y dirigí un proyecto multinacional en siete ciudades latinoamericanas, que me lo pidieron de la OPS por mis antecedentes en el tema de la demencia. Dirigí ese estudio en Chile y, cuando me lo ofrecieron, digo: “sí, pero siempre y cuando tenga un componente nutricional”. Y, bueno, ahí empecé a estudiar qué pasaba con la obesidad y el envejecimiento, etc.

FL. Has estado en el Instituto de Nutrición y Tecnología de los Alimentos, el INTA, que ha tenido el privilegio de ser como un centro multidisciplinario. Por qué no nos cuentas un poco cómo era y cómo es, y cómo se desarrolló tu carrera ahí. También, ¿cuál es tu relación con la docencia universitaria?, porque el privilegio que algunas personas tienen es enseñar y compartir con estudiantes graduados que participan.

CA. Como te decía, llegué al INTA en 1979 y he trabajado toda mi vida allí. Mi periodo de formación fue en la Facultad de Medicina de la Universidad de Chile, en la Escuela de Salud Pública, esos fueron los tres años de beca, más un año, pero después solo en el INTA. Entonces, allí primero es multidisciplinario. Para que tengas una idea, nuestro rector actual, el profesor Ennio Vivaldi, llegó un poco después que yo al INTA, él venía de Francia: estudiaba el tema de la muerte súbita si no me equivoco, era absolutamente transdisciplinario. Había un grupo de gastroenterología, ahí me enteré de que era muy importante. El doctor Brunser, Hernán Iturriaga y los

de neurofisiología empezaron a aparecer inmediatamente después, y ahí apareció Ennio, en ese grupo.

La verdad es que es un privilegio trabajar en el INTA, porque es muy difícil encontrar otra unidad de la Universidad de Chile en la que exista tanta interrelación de grupos, lo que te enriquece enormemente. El otro elemento que favorece es que no estamos presionados por la docencia de una manera que no permita ejercerla con el tiempo que se requiere. No somos muchos, pero solo tenemos docencia de posgrado. Tenemos varios magísteres, un doctorado, pero es un tipo de docencia más personalizada y que se nutre mucho de las investigaciones que hacemos. Por otro lado, tenemos una ubicación geográfica que es también privilegiada, con un entorno muy bonito, con un parque adelante. Está súper viejo el edificio sí, no sé cómo no se nos ha caído con los terremotos, pero el entorno es bonito.

FL. Para cualquier persona joven que nos esté escuchando en este momento y quisiera hacer una carrera, esta es como una publicidad de la institución.

CA. Mira, se hizo un concurso académico a principios de este año y tuvimos una gran cantidad de postulantes, pero eran muy pocos cargos, así es que, en realidad, hay muchos doctores en este momento —y me refiero con doctorados— que están queriendo insertarse en el mundo académico y eso es súper bueno. Allí nosotros estamos organizados en áreas, en unidades académicas, y yo dirijo una que se llama de “nutrición publica”. Lo que hacemos ahí, en el fondo, es nutrición publica y envejecimiento saludable, y tenemos grupos y estudios longitudinales, grupos importantes que trabajan en niños, adultos y viejos. Hay mucha fuerza, mucho dato, mucha investigación, que nos permite no solo decir “mira, creemos que lo que hay que hacer en términos de política es tal cosa”, también tenemos los argumentos que respaldan esas políticas y que provienen de nuestras investigaciones.

Quisiera dar un ejemplo. Hicimos un estudio de dos años de duración: una intervención controlada en 2.000 adultos mayores de

veinte consultorios de la Región Metropolitana, durante dos años. El doctor Ricardo Uauy era la cabeza de este proyecto, y durante dos años les hicimos actividad física, y resultó que era eso: hacer clases dos veces a la semana, en los consultorios o en centros comunitarios, mejoraba la funcionalidad y la salud de los adultos mayores. Eran dos sesiones a la semana de actividad física, mixta, un poquito de aeróbica —que llegaran caminando—, un precalentamiento más bien, y después ejercicios de resistencia progresiva. Entonces, iban pasando etapas y con elementos lúdicos para que se entretuvieran, etc. Y eso resultó ser efectivo, y si tenemos tiempo te puedo contar una anécdota al respecto.

FL. Sí, y antes, ¿cómo manejaban la motivación de la gente para que pudieran participar en eso? ¿Cuál era el incentivo para que la gente participara en un programa como ese?

CA. Fíjate que no había incentivo económico ni nada, nosotros hablábamos con las personas y les contábamos lo que estábamos haciendo: “se ha demostrado que el ejercicio es bueno para la salud, vamos a hacer esta intervención”; contacto con la gente, no perder nunca el contacto, estar permanentemente siguiéndolos y conversando. Esto de que la gente no se interesa, no es efectivo.

FL. Una de las observaciones que recogíamos a veces, cuando en las municipalidades empezaron a establecerse casas de adultos mayores, me acuerdo específicamente de Providencia, veíamos que, si bien las mujeres participaban mucho, los hombres participaban menos en las actividades comunitarias. Entonces, había una especie de ingeniería de la motivación, que era muy necesaria para mover a las personas.

CA. Existen esas ingenierías de la motivación y todos las conocemos, son temas que se estudian incluso de marketing social de las intervenciones. Sin embargo, nosotros hacemos una investigación y la hacemos como podemos, esa es la verdad.

FL. Claro, porque ya hay una autoselección de las personas que participan en esos programas. Esa es una personalidad predispuesta a ser sujeto de la investigación.

CA. Momento, para que estos estudios tengan validez tú lo tienes que hacer al azar. Aquí no puede haber voluntarios, y no eran voluntarios. De hecho, la adhesión a la actividad física era súper baja: que sé yo, un 50%, pero era efectiva. Si tú haces el análisis de todos los que empezaron, era efectiva, o sea, en condiciones habituales, sin andar persiguiendo a la gente.

FL. Ahora cuéntanos algunas anécdotas de este programa.

CA. Lo que te quería contar era otra anécdota, que es más bien de tipo científico. Vengo llegando de un congreso de geriatría y gerontología, en Washington. Fui a un simposio en el que se presentaba un trabajo sobre una intervención en actividad física, y el director, el jefe de este proyecto, dice: “este es el proyecto más grande —1.600 personas— y más prolongado —18 meses— en actividad física en adultos mayores”. Y resulta que lo nuestro eran con 2.000 y eran 24 meses, y está publicado. Probablemente, quizás a nosotros nos falta más...

FL. ¿Y dónde está publicado, porque quizás ese es el detalle?

CA. Está publicado en una revista inglesa. *Open Access*.

FL. Porque también el tema de la publicación es un tema importante, lo que no está escrito no existe.

CA. Exacto, de alto impacto.

FL. Para la gente que no conoce este tema, hablamos de revistas, muchas de ellas cobran a los autores por publicar, de manera que no tienen que depender de la industria para los avisajes, y hay editoriales que tienen la posibilidad de que tus artículos sean *Open Access* o no, pero si es *Open Access* te pueden cobrar hasta tres mil euros o algo así por publicarlo.

¿De qué manera esa práctica de la publicación científica ha impactado en la calidad?

CA. Mira, yo te diría que —porque han surgido críticas diciendo “es cuestión de pagar para que te publiquen”— eso no es así, porque la experiencia personal y de nuestro grupo es que, aun pagando, te rechazan en muchas revistas si no consideran que tengas el estándar adecuado. Punto número dos, las revisiones son tan exigentes como cualquier revista cerrada y se demoran igual, etc. Lo que pasa es que la ciencia, creo yo, no puede estar guardada solo para algunos que pueden comprar la revista o el artículo. Piensa que, de repente, uno necesita un artículo y te dicen que para acceder a este artículo usted lo puede bajar, pero tiene que pagar 35 libras. A mí me gusta el *Open Access*, aunque deben mantener la calidad. ¿Tu eres editor de algún *Open Access*? ¿No estás de acuerdo en que se mantiene la calidad?

FL. Sí, y me di cuenta de que las horas que me consume eso a la semana son por lo menos dos o tres, y no tengo ningún privilegio por parte de la empresa, sino que lo único que ellos me dan, por ser editor asociado de una revista dedicada a la ética médica, es que si yo publico con ellos me cobran la mitad. Es un trabajo que, igual como ha sido siempre, nadie te reconoce; pero es cierto, sin embargo, que la cantidad de revistas que han nacido en los últimos años es explosiva. A ti te deben de llegar nuevas revistas, por lo menos tres a cuatro a la semana por correo electrónico: nuevas revistas que están en la India, en China, y pidiendo contribuciones. Yo fui un tiempo editor regional de una revista, que sigo pensando que es muy buena, *Social Science & Medicine*, una potentísima revista en la que teníamos secciones de geografía médica, sociología médica, y era tan cara que ni aun bibliotecas de ciertas instituciones nuestras las podían financiar. Yo la recibía porque era miembro del comité editorial. Pero, es cierto, el costo era oneroso si tú te querías suscribir, y el acceso se complicaba mucho también. Es un punto importante este.

¿Cómo ha sido, en las áreas en que tú te desenvuelves, la calidad en términos de plagio o de manipulación de datos?

CA. Yo diría que actualmente es menos, porque existe todo tipo de programas para detectar esto, y quizás lo más importante es la inscripción de los *clinical trials*. Cuando tú vas a hacer una intervención, especialmente de ese tipo, uno la inscribe primero. Allí tú tienes que decir cuál es tu muestra, cómo se eligió, cuántos por rama, cómo vas a hacer el análisis, etc. Si tú no tienes inscrito tu proyecto, después no lo vas a poder publicar.

FL. Claro, eso vale para los ensayos clínicos.

CA. Creo que en el tema de los ensayos clínicos eso es muy bueno. Después se han descubierto fraudes, como tú bien sabes, pero fíjate que son fraudes más bien de antes que de ahora.

FL. Ahora tenemos el índice que llaman *retraction index*. Me ha sorprendido que revistas tan importantes como *New England Journal of Medicine* tienen unos índices de retractación de *papers* relativamente elevados, si uno considera que muchos de esos trabajos, por la calidad de las revistas, van a ser rápidamente citados.

CA. Creo que es un tema de masificación de la ciencia y del conocimiento. Si uno piensa en la masa crítica de personas que publican, esto ha aumentado en forma exponencial; por lo tanto, es tal la cantidad de artículos y revistas que existen que tú tienes más probabilidades. Pero, en términos proporcionales, habría que ver si ha aumentado, eso yo no lo conozco, pero el estudio debiera de hacerse en términos proporcionales.

FL. Lo más interesante es que la mayor parte de las publicaciones más dudosas llegan a las revistas más prestigiosas, porque tu no apuestas a un factor de impacto más bajo: si te vas a arriesgar te vas a arriesgar a uno fuerte. Tenemos casos sorprendentes. Recientemente, el caso del coreano, por ejemplo, que hizo algunas publicaciones importantes sobre clonaciones humanas; también el de un cardiólogo de la Universidad de Duke, que estuvo cerca de diez años simplemente falseando.

¿Como ves tú la situación en Chile? Porque yo veo que los índices de retractación de nuestras revistas son muy bajos, casi no tenemos. Entonces, ¿o somos todos tan cristalinos, puros, y no tenemos esa revisión, o es que no lo miramos?

CA. Lo primero es que, la verdad sea dicha, a uno la vida académica la obliga a tratar de publicar en revistas de mayor impacto, esa es la verdad. Eso tiene para mí un problema, ahí hay un sesgo, porque de pronto yo estimo que esto que encontré es mucho más útil que lo conozca todo Chile que publicarlo en Europa, por ejemplo, o en Estados Unidos. Sin embargo, si yo publico afuera voy a tener un alto índice de impacto, lo que va a significar que mi currículum, que mis calificaciones académicas, que mi evaluación, que mi ascenso en la escala académica va a ir más rápido. Si tú te fijas, tenemos ese problema en Chile: que el índice de impacto es más bajo. La gente trata de publicar primero afuera.

FL. De hecho, los programas que ha tenido Conicyt desde 1982 para apoyar las publicaciones chilenas se basaron en un primer momento en ese tema de las revistas de corriente principal, de aumentar su visibilidad internacional, y ha sido un programa a mi juicio bastante interesante, pero ha tenido que expandirse a revistas que no están en los mejores cuartiles para poder mejorar. Igual tenemos la práctica en Chile que consideramos menos las publicaciones nacionales que las extranjeras.

CA. Ya, pero eso yo diría que son “vicios” del sistema.

FL. Claro, nosotros somos responsables cuando miramos las cosas: hay revistas chilenas que son mejores que otras extranjeras, pero éstas, por ser extranjeras, se consideran más.

CA. Claro, la *Revista Médica de Chile*, por ejemplo, tiene un comité editorial súper estricto, que cumple todos los reglamentos. Es decir, esa revista debiera tener mayor índice de impacto.

FL. Será por el idioma también. Hay que tomar en cuenta ese factor, y también el grupo al cual se dirige. Distingo entre las revistas profesionales que le sirven a profesionales, que las leen para mejorar su práctica, y revistas científicas, que mejoran las disciplinas. Las revistas profesionales suelen ser menos citadas que las revistas científicas propiamente tales, sobre todo cuando las revistas científicas publican métodos, porque los trabajos de métodos son siempre muy citados. Pero es un tema importantísimo, sobre todo en áreas como la que tú cultivas, porque, por ejemplo, en obesidad, quién no se va a interesar por informaciones que pueden tener un impacto enorme en la salud pública.

CA. Pero sigue existiendo el problema. Uno mismo a veces se pregunta: “pero bueno, esto yo lo tengo que publicar aquí, de alguna forma”.

FL. También hay publicaciones que no valen: las publicaciones de divulgación no tienen mucho impacto en tu currículum. Ahí caemos inmediatamente en el sentido, en el fin de la Academia de Medicina, de la cual tú eres parte. Siempre repito, en estas mismas circunstancias, que las academias difieren de los centros de investigación en que no se va a hacer carrera ni a ganar dinero.

CA. ¿Dónde se va a ganar dinero en las universidades?

FL. Por lo menos de subsistencia, se trabaja por una remuneración, no vamos a decir que se hace dinero. A la Academia no le pagan nada, por el contrario. Es el puro sentido de la comunidad de un grupo de personas que cultivan ciertas disciplinas. Entonces, siempre hemos discutido —y desde hace un par de años en este programa radial— el poco impacto que tiene el Instituto de Chile en la vida nacional.

Yo el otro día tuve que recordar a don Alejandro Garretón Silva, que no se si tuviste el privilegio de conocerlo.

CA. No era de la cátedra mía.

FL. Yo recuerdo cuando leí lo que él preparó para el presidente Alessandri, a fin de que se creara el Instituto de Chile. Él pensaba en el *Institute de France*, era un muy afrancesado caballero de la Legión de Honor. He conversado mucho con presidentes del Instituto y con presidentes de las academias, siempre tenemos necesidad de explicar a la gente y explicar a los políticos cuál es el papel de una institución cultural como esta, que no crea profesionales, que no aumenta el prestigio de un político. Entonces, tu opinión sobre esto sería interesante. Hemos hablado muchas veces de hacer más públicas las academias, pero eso también tiene un riesgo.

CA. A ver, yo creo que se pueden hacer perfectamente las dos cosas. Fíjate que esto ha estado cambiando, por lo menos en la Academia de Medicina. Mi opinión es que, considerando las personas que hay ahí, es bueno que la Academia se pronuncie sobre los temas nacionales y que aparezca así: “esto es lo que piensa la Academia de Medicina sobre tal tema”, y eso debe estar siempre presente, porque me parece que todas las actividades que son solo hacia adentro no van a enriquecer a nadie más que a las personas que están ahí, y esa no es la idea, la idea es difundir, la idea es que un pensamiento bien fundado sirva para las políticas públicas, para los ministerios, etc.

En esa línea, por ejemplo, puedo mencionar tres cosas que ha hecho este año la Academia de Medicina: un informe sobre el tema de las vacunas; por otra parte, hace una semana hubo un seminario en la Academia en el que se planteó cuál era la visión de la Academia sobre la epidemia de obesidad, y otro seminario que se hizo en conjunto con la Sociedad de Neurología y Psiquiatría sobre uso de drogas. Yo te diría que, en este momento, está cambiando para mi gusto la manera en que tiene que ser, con este tipo de actividades. En eso influye también que la directiva actual ha sido muy dinámica en tratar de reemplazar los miembros que faltaban, porque somos 36 pero habitualmente estamos en deuda con algunos, y otros que participan poco; entonces, en un tiempo corto se ha tratado de reemplazar a la gente y yo diría que esto está tomando una dinámica

que es distinta y participativa, y que está haciendo ver la opinión de la Academia.

FL. Muchas personas han propuesto, a lo largo de los años, aumentar el número de académicos. También en la Academia de la Lengua son 36, en la mayoría de las academias son 36, ya los tiempos han variado y hay una masa crítica mayor de personas. Muchos critican al Instituto de Chile, que tiene un elitismo muy cerrado, que están los amigos de los amigos. ¿Qué piensas tú de eso?

CA. No tengo una opinión porque yo llegué este año a la Academia.

Te quiero decir, sin embargo, que, cuando a mí me llamaron, estuve al borde del colapso, no lo podía creer, me sentía en el Olimpo, y hasta el día de hoy me pregunto ¿por qué estoy ahí? ¿Cómo me pusieron a mí? ¿Quién soy yo para estar en la Academia de Medicina? Esa es mi opinión. Pero, por ejemplo, la Academia de Medicina se ha abierto mucho a tomar estos temas importantes. Hace dos años hubo una reunión de academias de medicina en España, y me pidieron —yo no era de la Academia chilena en ese momento— que fuera a hablar sobre el tema de la obesidad en Chile. Pero cuando ahora ingresé a la Academia, por ejemplo, mi discurso de inauguración fue sobre envejecimiento, porque es un tema que en este momento es fundamental.

FL. Hemos tenido el privilegio de conversar con la profesora Cecilia Albala, Miembro de Número de la Academia Chilena de Medicina.

Ha sido muy placentero tenerla en esta ocasión, y esperamos una próxima para ampliar algunos de los temas que quedaron pendientes.

CARMEN ALDUNATE

Pintora y dibujante chilena, Carmen Aldunate nació en Viña del Mar en 1940. Con más de cincuenta años de trayectoria en el arte chileno, pertenece a un grupo de artistas orientados hacia la Nueva Figuración, que hace del arte el refugio de lo imprevisible e imaginario. Trabaja con óleo sobre tela y sobre placas de madera principalmente, pero también con el dibujo a lápiz y el collage.

Con estas técnicas, Carmen Aldunate, ha desarrollado un tema que se centra principalmente en la figura femenina, a la que representa con amplios ropajes, túnicas y cofias que recuerdan el vestuario medieval. Todo en medio de una atmósfera de carácter psicológico que inunda sus pinturas, aludiendo a diversos estados del alma.

En su extenso recorrido, ha desarrollado temas que se centran principalmente en la figura femenina. Las representaciones femeninas de Carmen Aldunate se logran mediante un dibujo racionalmente controlado que, junto a un perfecto equilibrio de la pintura, recuerdan las obras flamencas del siglo XV, que recupera los cánones estéticos que en su momento definieron la belleza clásica.

Con estudios de arte en la Pontificia Universidad Católica de Chile, la Universidad de Chile y una especialidad en la Universidad de California Davis, en California, Carmen Aldunate tuvo como profesores a Mario Carreño, Mario Toral y José Balmes, entre otros. Ha participado en un centenar de exposiciones individuales y colectivas durante su carrera, entre ellas la Muestra Internacional de Gráfica en el MOMA de Nueva York. Varias de sus pinturas han sido

adquiridas por el Museo Nacional de Bellas Artes y por el Museo de Arte Contemporáneo, entre otros espacios nacionales y extranjeros.

Recuperado de <https://kunst.cl/collections/carmen-aldunate>

ENTREVISTA REALIZADA EL 29 DE MARZO DE 2015

Fernando Lolas. Damos la más cordial bienvenida a Diálogos del Instituto de Chile, programa en el cual las personas que pertenecen a las distintas academias del Instituto de Chile expresan, a través de sus propias palabras, lo que ha sido su vida, sus intereses, su obra, su trayectoria, en el fondo su biografía. Hoy tenemos el privilegio y el placer de contar con Carmen Aldunate, miembro de Número de la Academia de Chilena de Bellas Artes, conocidísima artista plástica.

Qué ha pasado, por qué decidirse por el arte, cómo fueron los comienzos, qué influencias se reconocen aún hoy como importantes.

Carmen Aldunate. Gracias Fernando. ¿Cómo empiezo? Con algo que he dicho siempre, yo creo que nací, en vez de con un chupete, con un pincel en la boca. Yo ya soy muy antigua. Imagínate, mi abuela ya pintaba, mi madre ya pintaba, en una época en que era casi pecado pintar. Entonces para mí era muy normal que hubiera taller en la casa, que hubiera modelos, que se hiciera escultura. En fin, fue una época en la que realmente era una posibilidad que no tenían otras personas de mi edad.

FL. ¿Ustedes vivían en Viña del Mar?

CA. No, yo nací en Viña por casualidad, porque mi mamá era absolutamente hippie para la época y le dio francamente flojera venir a tenerme aquí. Estaba de veraneo y me tuvo en la casa. No, la verdad es que nunca viví en Viña. Vivía en Santiago y, como te digo, era un ambiente totalmente distinto al que yo veía por todos lados, y eso me afectó en forma positiva, mucho.

FL. ¿Cuántos hermanos eran?

CA. Éramos cuatro, pero el que venía justo después era once años mayor. Yo fui un concho absoluto, casi hija única. También fui extremadamente regalona, extremadamente malcriada y llevada de mi idea.

FL. Y en este ambiente, tan dedicado al arte, ¿cómo fue la vida escolar?

CA. Fue bastante curiosa porque mis padres y mis abuelos maternos, que eran los locos, decidían que si los niños no querían ir al colegio no fueran. Yo tenía institutriz en la casa. Y mi padre y mi madre me plantearon francamente a los siete años, porque en ese entonces uno entraba a los siete años y no a los cuatro o tres, o dos que entran ahora, si yo quería ir al colegio o no. Yo pensé bastante la posibilidad y le dije a Miss Rose, que era la institutriz que vivía en la casa, que sí, que iba a ir al colegio. Bueno, fui al colegio, pero mi época escolar fue elegida por mí y podría no haber sido.

FL. O sea, someterse a la rutina de ir todos los días, levantarse...

CA. Bueno, la verdad es que yo iba cuando quería y a la hora que quería, y me iban a buscar cuando yo quería también. Una de las cosas que he tenido siempre es la sensación de no tener, fíjate que es curioso, yo no tengo en este momento educación de ningún tipo, y soy académica. Del colegio me salí dos meses antes de que me dieran todos los cartones que dicen que yo soy letrada. Porque era el colegio de las Ursulinas, porque se daba exámenes en sexto año y porque yo decidí que no quería tener nada.

FL. ¿Por no ser convencional?

CA. No, creo que tengo una fobia a los términos. Yo todavía no tengo colegio. Después me metí a la universidad, no sé cómo, a la Católica: me echaron; después a la Chile y seguí con las dos, y cuando me iba a recibir de ambas también me retiré, tampoco tengo ese cartón.

FL. ¿Por qué dices que te echaron de la universidad? Es una expresión un poco especial.

CA. Mira, me echaron una vez —te voy a contar porque me echaron dos veces—, una de las veces y que yo encuentro la más injusta de todas, cuando había clase de dibujo. No había modelo de desnudo, porque era la Católica. Entonces, yo veía que en mi casa mis tías y mi madre, y hasta mi abuela, contrataban modelos de desnudos para dibujarlas. Entonces pregunté y Mario Carreño, que es el hombre al que yo le agradezco toda mi vida, me dijo, bueno, lo siento, yo te encuentro toda la razón, pero no puedo hacer nada. Modelaban en traje de baño, pero las leyes de la Católica eran esas. Entonces, a mí se me ocurrió —piensa que yo tenía 17 años, estamos hablando de los años 56, 57, por ahí— llevar a la modelo, contratarla yo, la que teníamos en la casa, y llevarla un día a la clase de dibujo de la Católica por mi propia iniciativa. Por supuesto que me echaron.

FL. Con una invitación a retirarse.

CA. Claro, exactamente, esto fue con bastante risa porque Carreño me encontraba toda la razón, los otros profesores también, pero no podían hacer nada contra los estatutos.

FL. ¿No se podía apelar a esa decisión?

CA. No tenía ningún interés en apelar. Si me echaban, me echaban no más, y yo iba a seguir pintado de todas maneras. Entonces me fui a la Chile y me aceptaron, y me llamaron de nuevo de la Católica, que lo habían reconsiderado y que volviera, y yo tenía todas mis compañeras ahí y profesores, sobre todo a Carreño. Partí de vuelta y me volvieron a echar, esta vez por otra cosa, que no tiene nada que ver y es bien aburrida. Bueno, seguí, volví a la Chile y ahí seguí con las dos universidades porque dije: “en cualquier momento viene la tercera, y más vale tener pájaro en mano”.

FL. ¿Y cómo era la rutina de estas universidades en ese momento, como se trabajaba?

CA. Fue maravilloso porque la Católica, en ese momento, cuando yo entré, fue el primer año que tuvo Escuela de Bellas Artes,

se fue creando conmigo y con los profesores que entraron en ese momento. Entonces, el entusiasmo que había, de los profesores y de los alumnos, era como crear o mudarse a una casa nueva, y estar inventando todo el tiempo, fue una época realmente genial.

FL. Era entonces una auténtica comunidad de pioneros.

CA. Absolutamente, porque estaban ellos y nosotros creando una cosa que no se había hecho nunca en la Universidad, y entonces el entusiasmo, como te digo, venía de adentro, del alma.

FL. Y en la Universidad de Chile, ¿cómo era el ambiente?

CA. Totalmente distinto, porque ya era una cosa más establecida. Curiosamente, era mucho más académica.

FL. ¿Había más estudio teórico, por ejemplo?

CA. No, no era esa la parte, pero era más académica, ya habían establecido las clases de dibujo, con modelos, con todo. No había esa experimentación que tenía la Católica esos primeros cuatro años, en que se traía gente de Estados Unidos. Vino un gringo incluso, que se quedó en mi casa viviendo un año.

FL. ¿A quién podríamos recordar como profesor o profesora relevante en la Universidad en esa época?

CA. Vuelvo a mencionar a Carreño, Nemesio Antúnez, gran caballero de las artes, esos de la Católica; y para mí, de esa época, José Balmes. Esos fueron mis guías principales.

FL. ¿Qué edad tenía Balmes en ese momento?

CA. Unos 50 años te diría.

FL. ¿Y ya venía con una carrera constituida?

CA. Era profesor, claro, yo te diría que era un poquito menor que Carreño, pero por ahí andaba.

FL. Después de esta etapa universitaria, ¿que pasó?

CA. Después de esto me casé y me fui a vivir a California, a la Universidad de California, en Davis, donde de nuevo tuve enorme suerte. Era como un colegio, en el sentido universitario, más bien de agricultores. Se creó una escuela más humanística que fue de Arte. Entonces, de nuevo me tocó el mismo entusiasmo con que se creó la Escuela de Bellas Artes en la Católica y tuve la suerte de tener profesores espectaculares. Eso fue en Davis. Fíjate que yo tuve clase con De Kooning, con Thiebut, gente excepcional.

FL. ¿Y por qué estaban ellos en California?

CA. Porque, como estaban creando esta Universidad, fueron profesores invitados para crear todo esto, y como saben hacerlo los gringos, bastante bien. Entonces, fui aceptada de nuevo. Te recuerdo que yo no tenía ningún papel de nada, era NN en el colegio, en todo. Me aceptaron porque había también, por suerte, una especie de primera clase, en que uno debía dibujar y demostrar algo, y parece que les gustó. Además, debían reservar un cupo para gente que no era de Estados Unidos y yo les vine como anillo al dedo, y ellos como anillo al dedo a mí.

FL. Tienen que haber hecho alguna suerte de evaluación de talento previo, no creo que en un lugar como ese aceptaran a cualquier persona.

CA. No, como te digo, hubo esa clase y se puso una cosa ahí para dibujarla, y debe de haberles gustado, no sé.

FL. ¿Cuántos años duró este periodo californiano?

CA. En California estuve tres años primero; volví a Chile, hice clases un tiempo y volví a irme por tres años más, al mismo lugar.

FL. Y en ese tiempo, ¿cuál era la inspiración o la motivación más importante? ¿Cuál era el contexto?

CA. En ese tiempo en la Católica, a la que me refiero siempre como mi *alma mater*, porque fue la primera parte y donde tuve más historia, nos enseñaban, salvo en la clase de Carreño, de dibujo, a pintar en abstracto, de un viaje. Yo creo que ese fue el principio del fin, en el sentido que, si tú quieres hacer algo abstracto debes partir de una base bastante firme de dibujo, y ahí me principié a insubordinar. Y por eso que yo quería tanto el dibujo, que para mí ha sido siempre muy importante en la vida. Y llegué a Estados Unidos, y llegué también en la época de los hippies, cuando apareció el movimiento hippie absoluto, y eso me influyó profundamente hasta el día de hoy.

FL. ¿En qué forma? ¿Por el espíritu general? ¿Por la orientación?

CA. Por la libertad, por el color, por la forma de ser. El vuelco total de manera de pensar. Yo creo que, hasta el día de hoy, para mí son muy importantes las cosas que uno piensa, que no tiene todavía, a las que aspira: son más importantes. En ese sentido, soy tremendamente agradecida de todo un movimiento que me dijo: “no, se puede por un lado y no importa por el otro. Todo se puede y no importa”.

FL. ¿Y esto también influyó en la elección de la forma de aproximarse al arte o solamente en algunas cosas más?

CA. Es que yo creo que eso es lo mismo Fernando. Cuando tú tienes una forma de escribir, puedes escribir distintas cosas con la misma letra. No, creo que yo tenía ya el bichito adentro, de la libertad absoluta, del rompimiento de esquemas permanente, de mi familia, y me lo reforzó absolutamente el movimiento de los 70 en Estados Unidos. Eso me dio gran libertad, en el sentido de que, hasta el día de hoy, si tú me dices: “mira ¿por qué haces esto si todo el mundo está haciendo esto otro?”, te voy a decir “justamente por eso”.

FL. A veces uno está en la vanguardia y otras no en la vanguardia, de acuerdo con lo que las modas entonen.

CA. Las modas nunca han sido mi fuerte ni serán, espero, en ningún tipo de cosas. Yo soy un dinosaurio absoluto en este momento, estoy en la edad de las cavernas o un poquito antes; pero creo que las cosas van dando vuelta siempre y es más importante ser honesto que estar a la moda.

FL. Sin duda. Además, cuando uno ve retrospectivas generales de la obra de un escritor o pintor, se da cuenta de que hay ciertos temas que partieron desde el comienzo y que siguen estando presentes.

CA. En todo, en la música, en la literatura en la pintura, etc. Hay una voz constante, desde que naces hasta que mueres. Yo leo mucho, leo obsesivamente. Mientras pinto leo. Me leen, en realidad, en un programa que se llama *Audible*. Hay autores que sigo y justamente ayer estaba leyendo a Ian MacEwan y comencé a pensar —a mí me dicen que me repito con mi tema de las mujeres, etc.— “bueno, qué pasa con los escritores”, y me fui para atrás, para otro libro de Ian MacEwan, y a otro más, y fíjate que la cadencia es la misma, la forma es la misma. Lo escucho en inglés. También, tú dices, esa persona nació con una forma de pensar o de escribir, y es lo que lo marcó: es su sello.

FL. Como decía Flaubert, claro hoy suena machista, “el estilo es el hombre”.

CA. Por supuesto. A propósito de Flaubert, para mí *Madame Bovary*, siempre lo he dicho, Pablo Simonetti creo que me preguntó cuál es tu libro preferido, y es ese.

FL. León Dupuis y Rodolphe Boulanger son amantes de Madame Bovary. Bueno, es un libro inolvidable, sobre todo por esa fiesta a la que asiste Madame Bovary en alguna parte de la novela.

CA. Más que inolvidable, es tan actual Dios mío y mucha gente dice: “las antigüedades que estás leyendo”, pero yo no conozco nada que describa más arribismo, la locura que está pasando hoy día, con

la gente que quiere tener cosas que no importan, aparentar lo que no importa. *Madame Bovary* es un estudio de eso.

FL. Y también el marido, que aparece tan desperfilado. El padre de Flaubert era médico, debe de haber sido médico rural, como el que figura en la novela. Es impresionante el contraste, además de cómo se manipula a otra persona.

CA. Leer *Madame Bovary* en este momento es leer el momento actual, debería de ser texto escolar, universitario, y ser leído en las plazas públicas.

FL. Incluso resiste la traducción, cosa como muy importante. Según hemos oído, Flaubert era tan puntilloso en materia de estilo que se paseaba por su estudio viendo la cadencia de la frase, y eso se lo trató de enseñar a Maupassant, que era distinto a Flaubert. Pero también para mí es uno de los grandes, sobre todo el cuento, que es tan impresionante por la psicopatología, sin que “psicopatología” tenga que ser una palabra técnica, sino esa locura inminente que uno tiene dentro de sí, que uno no ve y que no controla.

CA. Por Dios que está bien dicho lo que estás diciendo.

Yo no leo francés, desgraciadamente, pero *Madame Bovary* lo he leído en inglés y en castellano.

FL. Conocí una vez a un inglés que era experto en Flaubert, que se dedicó toda su vida a hacer ediciones de Flaubert (a lo mejor, él fue uno de los traductores de ese texto que tu leíste). Imagina un inglés que se dedique a la obra de Flaubert y a la época del siglo XIX francés, y toda su vida, es raro.

CA. Es raro, pero fue tanto lo que me gustó eso, lo “en inglés”, para saber la cadencia, que es muy importante en literatura como en música, que el otro día, curiosamente, me dio la curiosidad de leer a García Márquez en inglés.

FL. Un desafío leer *Cien años de soledad* en inglés.

CA. Exactamente. Está tremendamente bien traducido y hablado.

FL. El desafío del traductor es el desafío también de cualquier persona que transfiera de cualquier modalidad sensorial a otra. Cuando tú hablas que estás escuchando palabras mientras estas pintando, recuerdo al doctor Gregorio Marañón, un gran hombre, no solo de la medicina española. Hizo su primer estudio acerca de qué pasa en las sensaciones de un sistema sensorial cuando se transfieren a otro sistema: ¿cómo se pinta la música, por ejemplo? Él fue un gran endocrinólogo, pero una de sus tesis fue sobre eso. Porque la pintura es un arte sincrónico, o sea, uno ve un cuadro y tal vez uno puede narrar algo a propósito, antes o después; en cambio la música no, porque ocurre en el tiempo.

CA. Es curioso lo que me dices, y me entretendría mucho saber un poco más del asunto, tal vez tú me puedas decir. Yo, antes de descubrir la lectura mientras pintaba, traté de oír música y me bloqueaba absolutamente, no podía pintar. Esas dos cosas no se me daban juntas. Es como si me pusieran un paño en los ojos. Era música clásica o jazz, para mí era absolutamente imposible; me gustaban las dos cosas, pero no se me daban juntas. Y cuando vino este programa de lectura, que descubrí hace como doce años y mucho antes de que llegara oficialmente a Chile, y de hecho estoy todavía inscrita en Estados Unidos, yo dije “me va a pasar lo mismo”, pero nada que ver. Para mí son dos campos distintos.

FL. ¿Cómo es eso de la atención dividida? Porque por un lado está el oído y la imaginación trabajando, y por otro la mano y la otra imaginación. Son como los dos hemisferios cerebrales: en uno está la palabra y en el otro la imagen.

CA. Eso es lo que yo quisiera entender. Por qué la música me traba y por qué la palabra no.

FL. Esa es una experiencia interesante. ¿Lo has escrito?

CA. No, lo he contado a veces.

FL. ¿Conoces a otros artistas que pinten con música?

CA. Muchos pintan con música, la gran mayoría.

FL. Debe ser interesante conocer la experiencia de la intersensorialidad.

Yo tengo que hacerte una confesión, hay un cuadro tuyo que se llama “El Burdel”, que me recuerda tremendamente a Maupassant, *La Maison Tellier*.

CA. Se llama “El Burdelito”, fue una sensación de una cosa cariñosa.

FL. Maupassant, que tenía una vida tan agitada y tal vez fue un maestro de la novela breve, pero es el mismo espíritu, entre francés y decadente.

CA. Ahora, hablando de los hemisferios, a veces he pensado que yo los tengo al revés o conectados mal, como cuando haces una conexión eléctrica y te queda un desparramo. Porque los dos son, si tú piensas, ruidos, pero que llegan a distintas partes. Te confieso que no le he dicho nunca a mi psicólogo esto, pero le voy a decir que me lo estudie, que me lo escanee.

FL. Y con esta idea de la imagenología cerebral, que estuvo tan de moda en alguna época, a propósito de saber qué parte del cerebro se activa cuando uno dice ciertas palabras cargadas de significado, y qué parte se activa con ciertas imágenes. Es posible que haya neuronas específicamente destinadas a cosas muy específicas.

CA. A mí, lo que me produce más nostalgia en la vida no es ni la escritura ni la pintura, son los olores.

FL. Y esa modalidad sensorial que es tan irreproducible, en el fondo, ¿tiene algo que ver con el arte de la pintura?

CA. No sabría decirte. Es una pregunta absolutamente difícil de contestar, porque nunca me he puesto a pensar si los cuadros tienen un aroma. Ahora, uno trata de darles un ambiente.

FL. Claro, porque esas caras, esas mujeres, uno se las imagina perfumadas.

CA. En el caso del Burdelito, me las imagino más bien con olor a cigarro.

FL. Bueno, pero con algún olor, que constituye la experiencia total.

CA. Puede ser, pero nunca lo había pensado.

FL. Porque un cuadro es una incitación a una serie de cosas. Y uno los mira de nuevo y los vuelve a mirar, y descubre cosas.

CA. Debería estar contando cuentos todo el tiempo, si no, es estático.

FL. Y tú, cuando miras tu obra de hace algún tiempo, ¿la vuelves a mirar con los mismos ojos o hay alguna cosa que hubieras preferido no mandar al mundo?

CA. Miles porque, en general, cuando termino algo lo odio en forma inmediata. Siempre estoy pensando que el próximo tal vez llegue a ser. Yo creo que todavía no sé pintar, estoy tratando todavía. Pero hay cosas que me gustan más que otras y, sobre mirar una cosa antigua, curiosamente hay cosas que preferiría que no estuvieran y cosas que sí me gustaría que siguieran. En general, con esas cosas que a nadie le gustan me quedo yo, y es porque, tal vez, son un poquito fuertes y, de alguna manera, transmiten olores. Creo que hay mucha gente que me dice “qué lindo esto”. Esto no es bonito, no, solo es vital. Y mucha gente me ha devuelto cuadros porque no pueden vivir con ellos después de haberlo encontrado “bonitos”, porque les producen un rechazo, no habían encontrado el secreto o “el olor”.

FL. El olor y el sabor van juntos. El “sentido oral”, lo llamaba un neurólogo alemán, porque es el que da la atmosfera: gusto y aroma. Es lo atmosférico.

CA. Eso se usa mucho en pintura, es decir, tiene atmósfera o no tiene atmósfera: para nosotros es muy importante.

FL. ¿Se necesita alguna especie de educación para captar algo?

CA. No, ninguna.

FL. Yo recuerdo a Eduardo Barrios, que decía que el mejor lector para sus novelas era la persona completamente inculta.

CA. Es decir, el mejor crítico para mí es el señor que me va a limpiar los vidrios, porque tiene una mente blanca, sin palabras difíciles con que absorber sentimientos y atmósferas, y olores. Tal vez ese personaje, que espontáneamente dice lo que se le ocurre, no está hablando en difícil: es un papel en blanco. Esa persona, para mí, es el mejor crítico de todos.

FL. También en algún momento le enseñaste a otra gente. ¿Cómo es este proceso de enseñar, o no se puede?

CA. No se puede, absolutamente imposible. Puedes enseñar la cocina del arte, cómo mezclar colores, cómo limpiar pinceles, qué cosas te sirven. Es más pedestre que enseñar a mover las piezas del ajedrez; es como hacer una ensalada o como aliñarla, pero lo demás no.

FL. Debes de haber conocido personas de las que dijiste: “esa persona podría en algún momento tener una chispa creativa o encontrar su propio estilo”.

CA. Claro que sí, yo creo que esa persona, como dijo alguien alguna vez, tal vez haya sido yo misma. Es la que, en vez de ver el árbol, ve el hueco que dejaría el árbol si no estuviera, y a esa persona la reconoces inmediatamente. Es otra forma de vida. Mi tesis en la Academia fue justamente: “Un artista nace o se hace”.

FL. Respondamos esa pregunta para quienes nos escuchan ahora, porque hay muchas personas que insisten en una vida dedicada al arte. O se equivocan de área del arte: algunos piensan ser dramaturgos y hubieran sido mejores poetas.

CA. No, un pintor nace, no se hace. En ese sentido, las universidades o estudios específicos sirven solamente para la cocinería. Un pintor mira en forma distinta, habla en forma distinta. Tú casi lo puedes oler a distancia.

FL. A propósito de eso, en la propia obra uno puede reconocer—sin duda, la autora más que nadie— la influencia de otros pintores.

CA. Absolutamente, yo creo que no hay nada nuevo, nunca.

FL. Pero ¿tú citas a algún pintor? Y citar, quiero decir, “en el sentido metafórico”.

CA. A muchos. Creo que en mi mente está el Renacimiento completo, toda la parte oriental, que me interesa profundamente, la parte japonesa, etc.

FL. Podrías decorar el Corán también.

CA. Me encantaría. Esos fantasmas están todo el tiempo, absolutamente inconscientes, pero van saliendo. Y tú vas reconociéndolos, y tienen padre, madre, tíos y abuelos.

FL. Y la gente que te comenta, o las exposiciones o los críticos, ¿pueden percibir a veces esas resonancias?

CA. Bueno, siempre me han dicho que hay Renacimiento u otras cosas, pero hay cosas que no perciben. La crítica, que puede ser buena o mala, se basa siempre en palabras tan difíciles que, realmente, yo pienso... y he conocido a algunos que fueron premios Nobel después, en Estados Unidos, de ciencia, etc., nunca los oí hablar en difícil, siempre fueron la gente más directa, más llana del mundo. ¡Hasta cuándo nos están pitando con este léxico!

FL. De las críticas que has recibido, ¿hay alguna que efectivamente haya permitido iluminar mejor lo que tú hiciste?

CA. No, fíjate, ninguna, ni las buenas ni las malas. Digo, “vaya, ¿esto fue lo que hice?”. Yo digo.

FL. Eso mismo me lo han dicho algunos músicos.

¿Se puede ser artista y crítico a la vez?

CA. Es decir, el artista es lo más autocrítico que puede haber.

FL. Pero crítico de la obra de otro. Porque también influyen otros factores ahí.

CA. Uno es bastante selectivo con la obra de otros. Después de tantos años de pintar, tú entras a una galería y miras muy rápidamente, y te das cuenta si quieres quedarte o no en exactamente medio minuto, o menos. Tú dices: “no, esto, hasta luego”.

FL. Y aquella pintura más abstracta. Francisca Sutil, por ejemplo.

CA. Es lo mismo. Tú te das cuenta si hay una atmósfera, si hay un cuento, un alma detrás o un olor a algo, y entras y ves y percibes inmediatamente si lo hay o no. Si la persona realmente solo derramó pintura porque quería que le quedara pintoresco el *living*. En una pintura abstracta es lo mismo exactamente, es una vida contada a través de otra letra no más, solo eso. Y hay cosas abstractas maravillosas, y hay cosas maravillosas en instalaciones y todo, pero no hay que cerrarse absolutamente a nada más que a la chabacanería.

FL. No siempre fácil de contrarrestar frente a las potentes influencias de otros factores, que no son estéticos sino de mercado.

CA. No, eso es terrible. Cuando llega un Damien Hirst, que se aprovecha de la fama que le dio el tiburón, y después comienza a vender poleras y jeans con diamantes, eso ya te da cuenta del mercantilismo de un tipo que podría haber tenido un talento enorme, pero para otra cosa, tal vez para diseño.

FL. En la Academia de Bellas Artes se produce una rara mezcla de músicos con pintores y con dramaturgos. Poco en común podrán tener de repente para hablar.

CA. Confieso que voy poco a la Academia y tal vez justamente por lo que tú dices. Si fuéramos solo los pintores, creo que se produciría una dinámica bastante mejor; y si fueran solo los músicos, entre ellos también. Y los de teatro también, probablemente. Lo que siento es que estamos todos dándole el paso, la palabra o el respeto a las otras áreas. Se produce una cosa tiesa, no franca, no fluida. Eso le critico yo al asunto y por eso no voy.

FL. La pregunta que uno se hace, ¿tiene valor una institución cultural como esa, desde el punto de vista de contribuir al progreso y la difusión del arte, por ejemplo?

CA. Cualquier institución que pueda difundir el arte, en un país que lo difunde tan poco y tan mal, es buena. Pero me gustaría que fuera más fluida, incluso pública, o con gente que pueda entrar y meterse a las discusiones, y darle más vida a ese asunto: esa es mi impresión. Pero cualquier cosa que le dé un camino o un espacio al arte, bienvenido sea.

FL. Cuando te invitaron a ser parte de la Academia ¿quién te presentó?

CA. Me presentó Gaspar Galaz y me lo pidió Ernesto Barreda. Por ahí anduvo.

FL. ¿Fue una sorpresa o no?

CA. No sé cómo tomarlo, es decir, por un lado, una sorpresa para una persona que no tiene colegio llegar a ser académica; pero, por otro lado, nunca me he sentido académica, porque no puedo sentirme, es otro título que también rechazo.

FL. Hay muchas acepciones de la palabra “académica”. En este caso estamos hablando de un cenáculo, un grupo de personas que

comparten intereses. Siempre hemos repetido aquí, con otras personas, que ahí no se va ni hacer carrera ni a ganar dinero, se va exclusivamente a compartir con personas, con espíritus afines en el fondo. Pero el diálogo con personas que hacen algo en el área creativa, uno supondría que enriquece.

CA. Sí, pero, como te digo, aquí hay una tiesura que me gustaría que saliera, y que fuera todo más fluido y franco. Ahora, de nuevo puede que sea mi cortocircuito cerebral, pero dentro de la Academia me avengo mucho más con los de teatro que con los músicos. Está Alejandro Sieveking, está Silvio Caiozzi, que es mi gran amigo. Esas dos áreas, teatro y pintura, como que se unen más; la música nos apabulla tal vez un poco, son más importantes.

FL. Además, tienen una parafernalia técnica que muestran mucho más. Recuerdo que en los *Anales del Instituto de Chile* pedimos una vez a la Academia de Bellas Artes que se hiciera cargo de un número, y escribieron puros músicos.

CA. A mí me intimidan, esa es la palabra. Los músicos de la Academia me intimidan; en cambio, no así los de teatro y para que decir los de pintura.

FL. ¿Cómo se ve el panorama de la actividad pictórica en Chile? ¿Tenemos suficiente contexto cultural para que este sea un país donde la gente tenga una experiencia estética mucho más refinada?

CA. No, absolutamente no, estamos en pañales, totalmente, pero se debe tal vez a un momento histórico, en el que la gente está demasiado empeñada en parecer más que en ser. Entonces, está la moda de ciertas cosas y eso no conduce absolutamente a nada. Creo que también estamos en una etapa de transición, en la que, estoy prácticamente segura, las galerías van a desaparecer como tales.

FL. ¿Y quién va a hacer de intermediario entre el arte y el público?

CA. En línea, absolutamente por internet. Ya están las galerías virtuales, que en este momento están entrando muy fuerte en el mundo. Ya el *cocitelito*, el *sanguchito* al que la gente iba para una especie de fiesta social tipo Flaubert, ya no está.

FL. ¿Pero no tiene una función social eso también?

CA. Pero no precisamente para ir a ver la pintura. Por eso, dentro de todo, se está terminando y creo que se va a terminar definitivamente. Ahora, si las galerías se dan el lujo de no abrir los sábados en la tarde y los domingos, se lo merecen. Esa es a veces la única hora que podrían, sobre todo si están agrupadas en Baquedano, en Vitacura, en el centro, en Lastarria a veces en las tardes. Si eso estuviera abierto, creo que podría haber paseos familiares y un montón de cosas que se podría hacer alrededor del arte.

FL. ¿Y el futuro del libro de arte?

CA. El libro de arte, curiosamente, hasta hoy día, salvo excepciones que son pocas, se usa para la mesa de centro. Y eso es bonito. Ojalá la gente, en vez de tener la revista X, tuviera libros de arte; mientras no se tome en serio, más vale que le pongan puros monos y ninguna escritura.

FL. Sin embargo, uno a veces compra un libro en algún museo —y lo digo por una experiencia primitiva— y después puede deleitarse remirando lo que vio, o leyendo tal vez alguna aguda observación de una enésima interpretación de Las Meninas que no había leído.

CA. Cuando el pintor está vivo todavía, creo que no se debería escribir, porque falta todavía demasiada historia. Claro que es entretenido leer todo lo que hizo Picasso o Velásquez, es fascinante, pero no lo que estás haciendo en este momento, porque es muy aburrido, todavía falta mucho.

FL. Pero recién destacamos que ningún comentario crítico te ha iluminado en tu propia obra, ni siquiera como una interpretación.

Porque lo que más sorprende, cuando uno por ejemplo escribe un texto, es la forma perversa en que la gente lo entiende, o no entiende nada. Esa es una fuente de deleite.

CA. Los pintores saben siempre que la palabra “entender” no vale en pintura. Se siente o no se siente, te gusta o no te gusta. Es sensorial todo el asunto, pero entender no. El cuento es de cada uno, del que lo mira, no es del pintor.

FL. Bueno, hemos tenido el placer de conversar en esta oportunidad con Carmen Aldunate, de la Academia Chilena de Bellas Artes. Te agradezco esta maravillosa oportunidad de conversar.

CA. Muchas gracias Fernando.

ELISA ALSINA

Destacada intérprete en piano, profesora titular y académica del Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Después de obtener con calificación máxima la Licenciatura en Interpretación Superior con mención en Piano (1964), realizó durante tres años estudios de posgrado en la Escuela Superior de Música Frederick Chopin de Varsovia (1969-1971), en la cátedra de piano de la maestra Marguerite Trombini-Kazuro, gracias a una beca otorgada por el Ministerio de Cultura de Polonia.

A su regreso Elisa se incorporó, en 1977, a la actual Facultad de Artes, entonces Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, donde enfrentó el desafío de ser artista y maestra.

Ha sido intérprete solista en conciertos o ciclos de conciertos efectuados en Santiago, a través de ciudades diversas del norte y sur de nuestro país, tanto como en ciudades del extranjero: Varsovia (Polonia), Salamanca (España), Mendoza (Argentina); en Montevideo y ciudades diversas al interior de Uruguay; en países de Centroamérica tales como El Salvador, Costa Rica, Guatemala, Honduras, República Dominicana, y en Miami, Estados Unidos. Ha participado como solista junto a las orquestas Sinfónicas de Chile y Filarmónica, además de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción. Una mención de los ciclos en que ha tomado parte permite aquilatar la variedad de su repertorio como solista: Temporada Chopin, Temporada de Bach a Stravinski, Ciclo Mozart, Temporada Beethoven y Ciclo Liszt-Chopin. Una variedad similar se advierte en los recitales de música de cámara.

Esta maciza labor artística la ha hecho acreedora de muchos y merecidos galardones. Entre ellos se puede señalar el Premio Rosita Renard, otorgado por la Facultad de Artes el año 1964, el primer lugar obtenido en el Primer Concurso Nacional de Piano de Viña del Mar (1962), el Premio Orrego Carvallo, otorgado por la Facultad de Artes al mejor alumno de su promoción (1962), la Medalla de Oro y Diploma de Honor, obtenidos en el Concurso Internacional de Piano realizado en Montevideo, Uruguay (1966), el Primer Premio obtenido en el Concurso Nacional de Piano Federico Chopin (1968), que le permitiera participar en el Concurso Internacional de Piano dedicado al egregio compositor polaco en Varsovia (1970), el Premio Municipal de Arte para Adultos, otorgado en 2002 por la Ilustre Municipalidad de Chillán, la distinción al mejor docente de pregrado 2004, otorgada por el Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, el Premio Municipal de Arte, mención música, otorgado por la Ilustre Municipalidad de Santiago y la Condecoración al Mérito Amanda Labarca, discernida el año 2005 por la Universidad de Chile.

ENTREVISTA REALIZADA EL 4 DE AGOSTO DE 2013

Fernando Lolas. Damos la más cordial bienvenida a otra versión de nuestro programa Diálogos del Instituto de Chile. Creado en 1964, es la agrupación de seis academias, de las cuales cuatro fueron creadas en 1964, y dos preexistían: la Academia Chilena de la Lengua, de 1885, y la Academia Chilena de la Historia, de los años 30.

Hoy tendremos el honor de conversar con la académica de Número de la Academia de Bellas Artes, profesora, ejecutante y antigua conocida, Elisa Alsina. Un placer de tenerte con nosotros.

Elisa Alsina. Muchas gracias, buenos días, encantada de estar aquí, de que me hayan invitado y de poder conversar un poco.

FL. Este es un programa de conversación para los académicos del Instituto y siempre preguntamos a quienes vienen, porque sin duda

auditores y auditoras tienen curiosidad por saber qué es esto de las academias, a quiénes se invita, quiénes son. ¿Cómo fue dedicarse a la música y llegar a ser ejecutante y profesora? ¿Cuáles fueron las influencias formativas? Algo que pudiéramos contar a la gente que tal vez no sabe mucho de que se trata.

EA. Bueno, yo nací en Chillán. Mi padre era abogado, pero era músico de excelencia. Entonces, y por influencia de él, yo empecé a estudiar piano, en Chillán primero. Los primeros estudios los hice en el Conservatorio Rosita Renard de esa ciudad, que dirigía doña Hilda Ferrada, una persona muy importante dentro de la docencia del piano en Chillán. Luego ya seguí creciendo y había que venirse a Santiago, y entré al Conservatorio Nacional de Música, que era de la Universidad de Chile y ahora es parte de la Facultad de Artes. Entré a la cátedra de piano de la señora Flora Guerra, excelente pianista, excelente docente, y terminé mis estudios ahí. En realidad, ella fue una influencia muy importante para mí. Luego, mediante una beca, fui a la Escuela Superior de Música de Varsovia, Polonia, que hoy se llama Federico Chopin. En esa época no. Ahí estuve tres años, hice un curso de postítulo y volví a Chile.

De influencias, puedo hablar primero de Chillán, mi padre, la profesora de piano; luego, doña Flora Guerra. En el intertanto, se me olvidaba, entre doña Flora y mi viaje a Polonia, vino a Chile en dos oportunidades Rafael de Silva, que era el ayudante de Claudio Arrau. Vino a dictar unos cursos de ejecución de piano para los alumnos del Conservatorio, y también él fue una persona que me marcó mucho, porque trajo la técnica de Claudio Arrau, que aquí la conocíamos un poco de nombre. El trabajo de sacar el sonido de todo el brazo, porque antes tocábamos un poquito con los dedos, como la escuela francesa. Este hombre vino con esta técnica, para nosotros nueva, y se nos abrió el mundo, porque nos dimos cuenta de que el piano sonaba muy distinto con esa forma de abordar.

Bueno, fui a Varsovia, volví, y aquí estamos.

FL. ¿Cómo se armonizaba, en la época infantil, ir al colegio y estudiar música, que es tan demandante?

EA. En realidad, para mí fue problemático, porque, en un comienzo, no me gustaba mucho estudiar piano; yo estudié por mi padre, porque me obligaba. Me dijo él: “yo, hasta los 15 años, te voy a obligar estudiar música. Después, tú decides”. Entonces, era difícil, porque todas mis amigas y amigos salían, iban al cine, iban a la Plaza de Armas de Chillán, ese era el paseo, no eran los *malls* ni las discos, como ahora. Y yo no podía, porque tenía dos clases de piano a la semana con la profesora y debía estudiar. Fue una relación amor-odio con el piano, porque, aunque me gustaba, me impedía hacer la vida normal de todas mis amigas, poder compartir más. Siempre “no, no puedo porque tengo que estudiar”.

FL. Y el colegio, ¿no se resentía por eso?

EA. Sí, yo no fui buena alumna en el colegio, yo fui alumna de nota 5 o 4, pero nunca repetí curso; siempre como que me apuraba a fin de año y sacaba el curso. No era una alumna brillante, era una alumna corriente.

FL. Y al venirse a Santiago, ¿cómo era la admisión en ese tiempo en el Conservatorio?

EA. Como hoy día, con una audición previa. Eran pocos los cupos, como ahora también. Hoy se presentan 40 alumnos en piano y quedan seis o siete. Y en esa época eran pocos. Lo que sí recuerdo es haber tocado dos o tres obras y quedé seleccionada. Preparé algo de Bach, creo que la danza de una suite, no recuerdo bien. Lo que sí recuerdo es que toqué un movimiento de la Sonata de Beethoven, de la Patética. Eso sí recuerdo y toqué algo de Chopin, que creo fue un vals.

El jurado eran todos los profesores, como hoy día. Y en esa época eran 12 profesores.

FL. En esa época no era pagada la enseñanza, también otro tema que hoy es de gran actualidad, hoy día los estudiantes pagan por estudiar en las universidades.

EA. Uno pagaba solamente la matrícula.

FL. Y de acuerdos con sus ingresos, creo. ¿O no te tocó a ti eso?

EA. No, nada, a mí no me tocó esa época, fui privilegiada.

FL. Hubo una época en la Universidad de Chile en que uno pagaba según los ingresos que su familia declaraba.

EA. Creo que a mi hermano le tocó eso. Porque es menor que yo. El tenía que pagar en Derecho, sí, pero yo absolutamente nada.

FL. Me imagino que también tenías clases de Cámara, de Contrapunto y de otras disciplinas.

EA. Claro, yo fui alumna en estos ramos teóricos de Carlos Botto, de Gustavo Becerra. Gran profesor.

FL. ¿Cómo se llamaba ese amigo chino de Gustavo Becerra?

EA. Sí lo recuerdo, pero no me acuerdo como se llamaba, uno bajito.

Yo fui alumna de Agustín Cullel, en Cámara. La teoría la terminé en Chillán. Había allá una buena escuela: Historia de la Música, Análisis, Armonía, primer y segundo año. Armonía Superior, Música de Cámara. También había unos cursos de metodología y de psicología.

FL. Música de Cámara, ¿quién lo hacía?

EA. Agustín Cullel, un gran profesor y director de orquesta.

FL. ¿Y Tapia Caballero?

EA. También, pero no fui alumna de él, porque cuando llegué él no hacía clases, andaba interpretando seguramente. No era un

docente del Conservatorio. Él ingresó después. Quienes estaban ahí eran Agustín Culler y Federico Heinlein, quien como crítico y profesor de Cámara era excelente. Era un hombre que conocía la técnica de todos los instrumentos y la técnica vocal; tenía un conocimiento amplio de todas las disciplinas de la música.

FL. Eso es algo que poca gente entiende cuando trata de comparar la Facultad de Artes con otras facultades de la Universidad de Chile, es un trabajo muy individualizado: se trabaja muy personalmente.

EA. Las clases de piano son individuales; por eso, para las universidades, son bien onerosas las clases.

FL. Cuando la gente compara el número de alumnos con el número de docentes, no toma en consideración que hay ciertas disciplinas, como esa justamente, “ser ejecutante”, que exige una dedicación de uno a uno.

EA. Y cuando a uno le dicen “tienen jornada completa ¿y cuántos alumnos tiene?”. “Bueno, tengo 15, son 15 alumnos, cada uno individual”. Una jornada completa son 15 o 16 alumnos, porque los alumnos grandes exigen dos horas de clase, los más pequeños una hora y media. En cambio, uno dice, un profesor de la Escuela de Leyes tiene 60 o más alumnos. Es bien difícil que lo entiendan. Lo han entendido algunas universidades. Pero ha costado.

FL. Las universidades que no tienen “Arte” es difícil que lo entiendan. Lo mismo pasa con las disciplinas humanísticas, en general. La Filosofía también es difícil de compaginar con un autofinanciamiento.

Y después, tu carrera, ¿cómo prosiguió? Tú decidiste tomar la senda académica también.

EA. En Polonia siempre pensé que estaba de paso, no me iba a quedar a vivir, había una posibilidad, pero no. Dije: “a mí me gusta mi país, yo tengo que volver”. Podría haberme quedado en Polonia.

Estamos hablando del año 69, plena época de la cortina de hierro y la guerra fría.

FL. ¿Cómo era la disciplina allá?

EA. Yo, como extranjera, no tuve problemas. Me daba cuenta de que había un régimen, no era una cosa tan espantosa. Pero yo, como extranjera, nunca tuve un problema. Sí, por ejemplo, si tenía que desplazarme de una ciudad a otra: ahí debía ir a la policía con mi pasaporte y decir “voy a ir a tal parte, desde tal día a tal día”. Una cosa así, nada más que eso. Ahora, el nivel musical y académico, excelente. En Polonia la ejecución del piano está muy bien y la composición también. Además, ahí decir —por lo menos cuando yo estaba— “yo estudio piano”, hacía que la miraran muy bien, o sea, no había esa cosa peyorativa que de repente me pasaba a mí en Chile, en esa época. Ahora no tanto, pero siempre existe. Aquí en Chile me decían: “¿usted que estudia?”. “Estudio piano”. “¿Pero qué otra cosa, qué carrera?”, mirándolo un poquitito como un *hobby*, cosa que, cuando llegué a Polonia, era totalmente distinto, absolutamente a la inversa: “oh, qué bien, qué interesante”. A uno le valorizaban eso. Bueno, son culturas distintas.

FL. Ahora, como ejecutante superior en piano, ¿cómo era la situación en Chile al volver? ¿En qué año volviste?

EA. Yo volví el 72 y encontré un país un poco complejo. Claro, para mí fue un cambio radical; además, la situación política en Chile era muy inquietante. Yo no tuve problemas en cuanto a mi preparación cuando llegué allá; no me cambiaron la técnica, me complementaron, no hubo un cambio. Entonces, pienso que aquí la enseñanza es buena, en general muy buena, diría yo. Veo que muchos alumnos se van fuera: van a Viena, van al Mozarteum de Salzburgo o a Alemania, centros importantes, y quedan inmediatamente aceptados.

FL. Además de que venían bastante extranjeros. Recuerdo haber conocido por lo menos a dos: uno era un peruano japonés, José Yakabi, que estudió con Arabela Plaza.

EA. Si uno bajito, japonés me recuerdo.

FL. Claro, y también estuvo Clemencia Centurión, de República Dominicana.

EA. Pero ella estaba estudiando pedagogía, el piano era complementario.

FL. Sin embargo, pasó con algunos de esos extranjeros, no sé cómo será la situación hoy, que volvieron a sus países y no tuvieron posibilidad de hacer carrera. Fue el caso por ejemplo de este peruano que yo recuerdo, porque lo conocí bastante, volvió y tuvo que dedicarse a los lentes, a mantener una óptica.

¿Cómo ha sido tu carrera como ejecutante? ¿Cuál es tu principal fuerza en tu repertorio, lo que tú haces con mayor placer?

EA. Como ejecutante y como docente. La parte ejecutante ha estado casi en segundo plano, porque la docencia quita mucho tiempo, los alumnos quitan mucho tiempo. He tratado de compatibilizar mi carrera como pianista y como docente. A mí en la Universidad me pagan por hacer clases, pero siempre he tratado de tocar mínimo dos o tres veces al año. Ahora tengo concierto en provincia el 22 de agosto. Siempre he tratado de no olvidar la parte pianística.

FL. Porque también tiene ciertas demandas distintas de la docencia.

EA. Claro que sí, pero siempre trato de mantenerme tocando.

FL. ¿Cuál es el autor con el que te identificas mejor?

EA. Siempre digo que mi autor preferido es el que estoy tocando ahora. Pero, si tuviera que decir con quién siento más afinidad,

pienso que Beethoven, Schumann, Chopin. Bach me encanta, me gusta, pero no; lo encuentro fantástico, un gran compositor, pero no siento afinidad con su estilo.

FL. Uno siempre se pregunta si un artista tiene también ciertas preferencias como consumidor de arte. ¿Cuál es tu música favorita, el autor que escuchas con mayor frecuencia? No solamente me refiero al piano.

EA. A mí me llena absolutamente Brahms, también Mahler, pero más que su parte sinfónica me gusta la parte vocal, es fantástico, tiene una cantidad de obras fantásticas para voz y piano. Pero Brahms, me llena absolutamente, y Beethoven.

FL. Las personas que nos escuchan muchas veces mandan unos correos preguntando, ¿qué se hace para llegar a ser ejecutante? ¿Cuáles son los requisitos? ¿Reconoces tú el talento en tus alumnos? ¿Sabes tú, más o menos desde el principio, quién va a tener una carrera promisorio o no?

EA. Sí, uno realmente se da cuenta, por el talento, por la facilidad innata. Uno explica a un estudiante que viene recién, explica la posición de manos, etc. Hay niños que, inconscientemente, ponen las manos al piano de manera natural y bien puestas. Ese es un aviso. Los otros elementos son la constancia, la disciplina, la inteligencia. Aquí hay que tener cabeza para el piano; una obra es una estructura, uno tiene que conocer la estructura de la obra y entenderla, no es solo tocar notas, y todos los problemas técnicos se resuelven con la cabeza.

FL. ¿Qué autor usas tú para iniciarlos?

EA. Hay métodos para pequeños. Bartok fue un gran docente. Tiene una cantidad de libros que se llaman *Microcosmos*, y son 12 volúmenes me parece. Yo empiezo con el primero, *de pe a pa*; es fantástico el libro porque las dificultades van progresivamente desde lo más pequeño hasta un poquito ya más complejo.

FL. ¿Y Bartok lo preparó con fines docentes?

EA. Claro, absolutamente. Yo parto primero con “Mi amigo el piano”. Bartok para mí es fantástico: fue un gran docente. Luego viene otro libro, que también lo hizo la señora Elena. Lo revisó con sus músicos que tenía en la Escuela, se llama *Selección de Clásicos*. Esos son los libros para los pequeños. Después viene Mozart, “Sonatinas de Clementi”, antes de pasar a Beethoven o a Haydn y Mozart, que hay que esperar varios años, por lo menos cinco.

FL. Y otros instrumentos de cuerda, como clavecín y espineta, ¿no se enseñan en Chile?

EA. No, lo que se enseña es órgano. El clavecín no se enseña, no existe la cátedra de clavecín, yo creo que no hay demanda. No existía la carrera de saxofón en la Facultad y empezaron a preguntar. De repente llegó un profesor cubano, Miguel Villafruela, y ahora existe la cátedra de saxofón con 10 o 15 alumnos, y es el único profesor.

FL. Un estudiante que empezara, por ejemplo, en la carrera de ejecución en piano y después decidiera que ese no es su instrumento, ¿qué debería hacer?

EA. Cambiarse. Eso me recuerda un episodio. Empecé como ayudante de doña Flora Guerra, los primeros inicios como profesora, y tenía un alumno doña Flora que ahora es arpista de la Sinfónica, Jiménez, primer arpista de la Sinfónica. Él era alumno de piano y yo tenía que trabajar con él. Era un niño con harta sensibilidad, pero sin facilidades para el piano. Y la Florita, con buen sentido común, le dijo “¿y por qué no te cambias de instrumento?”. “¿Pero qué instrumento, si a mí me gusta el piano?”. “Prueba con el arpa, le dijo, que tiene cierta similitud con el teclado del piano”. Al principio el chico lo encontró medio raro, porque un arpista hombre era poco común, pero estuvo de acuerdo y fue a estudiar con la Clarita Passini, que fue una arpista muy importante en la Sinfónica, y hoy él es primera arpa de la Orquesta Sinfónica. Y siempre que lo veo me dice: “¿se

acuerda Elisa que yo iba a ser pianista?, y si no fuera por doña Flora Guerra aquí no estaría”.

De pronto la gente se cambia. Yo tenía una alumna que estudiaba piano y también le costaba, y le dije “¿por qué no estudias canto?”. Ella tenía buena voz, y ahí está, porque todavía es muy pequeña: tiene 14 años y hay que esperar hasta los 17, pero yo encuentro que ella debería derivar a canto.

FL. Pero, por ejemplo, ¿cambiarse de un instrumento como el piano a cuerdas?

EA. No, ahí es más difícil, a no ser que sea muy pequeño. Porque yo empecé a estudiar violín en Chillán. Estudié un año y me aburrí porque era una cosa tan ingrata el violín. Estuve todo el año pasando el arco; aprender a pasar el arco, afinar esta cosa espantosa, y dejé el violín. El piano es difícil, a no ser que seas muy pequeño. A lo mejor no imposible, pero es difícil.

FL. Quienes nos escuchan podrían tener interés en saber ¿cómo es la Academia, cómo la ves, cómo se llega, te gusta estar ahí, qué deberíamos hacer para que la Academia tuviera una mejor presencia pública?

EA. En realidad, mi incorporación fue un honor que me emociona profundamente y me compromete también a cooperar con todas las actividades que realiza la Academia. Soy muy nueva, sé de sus actividades sí, y que están muy preocupados, sobre todo porque el próximo año se cumple un aniversario del Instituto. ¿Cómo puedo hablar sobre la Academia todavía?

FL. Pero tienes una percepción desde antes de entrar, que es muy importante porque con mucha de la gente con que hablamos debemos siempre estar trabajando para que el Instituto tenga una presencia pública, que en realidad pensamos merece, pero que ni las autoridades administrativas le dan. Entonces, muchas personas tienen la impresión de que es una especie de torre de marfil o un lugar donde

se fosilizan las artes o la literatura, las ciencias, y cuando ya se es académico se pasa a una especie de jubileo, en que ya no se hace nada más, porque, es cierto, en la Academia no se va a ganar dinero ni a hacer carrera, pero no es una estación final, es una forma de contribuir a la cultura del país. ¿Cómo te la imaginabas y como la concibes ahora?

EA. En realidad, pensaba que era como una torre de marfil, como dices tú. Pero en las pocas sesiones a las que he ido me he dado cuenta de que no, que la gente es muy directa, muy honesta, habla de todos los problemas y de lo que se podría hacer. Hay una cosa muy importante que ha hecho la Academia de Bellas Artes, que se ha preocupado, esto era mi percepción desde siempre, de grabar música chilena. Eso es muy importante, que quede un testimonio de nuestros compositores. En ese sentido, el presidente se ha preocupado y se ha hecho con fondos de la Academia, y me parece bien. Ahora, he ido a tres sesiones no más, pero me he dado cuenta de que la gente ahí habla muy honestamente, hace sus críticas, y es un lugar de reflexión y de poner sobre el tapete todos los problemas que tiene la cultura en general en Chile.

Hace poco hubo una conferencia de la señora del escultor Sergio Castillo, y ella nos habló de lo abandonadas que están las esculturas en Chile. Expresó su opinión en forma muy abierta y todos quedamos asombrados ante este abandono de parte de no sé quién, de las autoridades, sea a nivel municipal, no sé. Pero es una lástima.

FL. El Instituto de Chile depende administrativamente y desde el punto de vista del presupuesto del Ministerio de Educación. Siempre decíamos que si una autoridad tiene interés en algo su expresión más clara es el presupuesto. Es la forma expresa de decir que se tiene interés, porque de la lengua para afuera todos se interesan por la cultura, todos aprecian, pero cuando ya viene el momento de concretar, la única expresión que uno ve es el presupuesto.

La Academia de Bellas Artes es una academia bien heterogénea: hay dramaturgos, pintores, escultores, hay músicos, lo cual debe de

ser difícil para el número limitado de miembros, que son 36. Entonces, no hay mucho espacio para que haya masa crítica y uno pensaría que no son todos los que están ni están todos los que son.

De los compositores chilenos, ¿cuáles son los que han hecho aportes y en qué forma lo han hecho?

EA. Bueno, Soro fue un gran compositor, muy destacado, con estudios en Europa. Uno de los pocos. Muchos de nuestros compositores son autodidactas, por ejemplo, Pedro Humberto Allende. Domingo Santa Cruz fue una persona muy importante también, no solo para la música, sino en toda la parte de organización, con esa visión que él tuvo. Alfonso Letelier y Alfonso Leng, entre otros. En mi incorporación a la Academia yo hice un pequeño recital de las cinco obras de Leng con los poemas de Pedro Prado. Yo tengo una relación muy importante con don Alfonso, porque éramos casi vecinos en el barrio donde vivo; siempre conversábamos, iba a mi casa. Gustavo Becerra me parece que también ha sido una persona muy importante.

FL. En el plan de estudios, por ejemplo, de los ejecutantes, no solo en piano sino en otros instrumentos, ¿se incluye las obras de los compositores chilenos o poco?

EA. Poco, porque no hay mucho material. Los autores chilenos han escrito mucho para piano o para voz y piano, pero, por ejemplo, para violín hay pocas obras y creo que hay un concierto para chelo y orquesta de Allende, pero no hay mucho material. No hay mucha música.

FL. Y también desde el punto de vista de difusión en el público —como decía un escritor francés, el vulgo ilustrado—, tampoco se puede encontrar muy fácilmente ediciones de música chilena.

EA. No, pero hay. Bueno, ahora con esto de las fotocopias, uno ahora toma un original y saca 10 o 20 copias.

FL. Cuando yo era vicerrector de la Universidad de Chile publicamos un disco de don Juan Amenábar. Pensábamos que iba a tener una repercusión desde el punto de vista de distribución financiera, lo pusimos en distintas tiendas y no fue de mucho éxito. Es una música muy compleja, que nunca sonaba igual la segunda vez que se escuchaba.

EA. Además, pienso que esa música no es para el grueso del público, es para gente que entienda el problema de la electroacústica. A mí me es muy difícil, me cuesta, hay que oírla varias veces y, además, nunca suena igual. En realidad, el arte no es para un grueso público, hay que tener un poco de cultura, conocimiento, gusto.

FL. Yo trato de entender un poco esa crítica que tienen los artistas. Los intelectuales dicen que en Chile se prefiere los *reality show*, las teleseries, el paseo por el *mall*, pero también hay que tomar en cuenta que necesitaríamos masificar mucho, si no tampoco sería lo que es, porque hay cierto elitismo necesario. ¿No sé si estás de acuerdo con esa afirmación?

EA. Por ejemplo el piano. Yo no puedo ir a una población y tocar el piano. Necesito un escenario, una acústica, un piano decente, un buen piano. Son muchas las condiciones que se requieren. Estoy hablando en el caso del piano, otros instrumentos quizás, la guitarra o cosas así. En el caso del piano se requiere de ciertas condiciones extra; entonces, no puede ser tan masivo. El ideal sería llegar al grueso público.

FL. Me parece que cuando algunos pianistas que se han dedicado más a la expresión pública y a la difusión, como Roberto Bravo, tienen cierta repercusión en la masa popular. ¿A qué se debe eso?

EA. Bueno, él, primero, tiene un repertorio completamente distinto, que yo lo respeto. Aunque él tiene cosas de Violeta Parra, por ejemplo, que en la guitarra suenan muy bien, pero en el piano no tanto. Tomó este lado de la música, que es muy respetable, por eso

llega a un público más masivo. Él va a un estadio grande donde caben 3.000 personas; no podemos comparar con el GAM, en el que caben 250 personas. Él tiene que conceder eso, no puede ir a tocar una sonata de Beethoven allá, ni podrá tocar Brahms. Podrá tocar “Gracias a la Vida”, o al argentino este que es muy buen compositor, Piazzola. Claro, él tiene un repertorio para este público masivo y eso es válido también, y de repente pone una polonesa de Chopin. Yo no lo haría, pero lo respeto.

FL. Yo sé que muchos profesionales no harían eso pero, mirado desde el contexto social, ¿será eso una buena iniciación a la música, para que esas personas le tomaran un gusto a la música? Me acuerdo de un libro que se llama *Iniciación a la Música*, en el que el autor empieza por explicar cosas elementales, y la gente, de repente, de cien tal vez tres van a tener efectivamente una afición.

EA. En ese sentido sí, tiene una repercusión, una importancia. Hay una obra —la Sinfonía Número 40 de Mozart— que la popularizó un cantante y quedó en el oído de la gente, y la gente la ubica y la canta. Eso es lo que digo, ¿por qué en el Metro ponen música ambiental? ¿Por qué no ponen este tipo de música? Parte de la Sinfonía 40 o algo de la Coral de Beethoven —el Himno de la Alegría, le pusieron ese nombre a uno de los movimientos de la Coral de Beethoven— creo que ayudaría un poco. Si uno piensa, también Roberto Bravo hace este tipo de cosas, pero ahora también está de moda. Yo me estoy acordando de los tres tenores que cantaban arias de ópera y ponían el “Júrame” y eso. Es una opción.

FL. La gente los escuchaba porque eran ellos también; eran Carrera, Pavarotti, Plácido Domingo.

EA. Si va a influir para bien, está bien.

FL. Hace algunos años, hay que recordar que un canal de televisión ponía algo de Mozart en el informe del tiempo creo. Entonces la gente reclamó que era un bastardeo de la música clásica.

EA. Por Dios que se echa de menos ahora, porque está la misma melodía pero totalmente deformada, y la ponen en un volumen bajísimo. El concierto 21 de Mozart; me gustaba mucho escucharlo.

FL. Por último, la ópera era un espectáculo de masas que la gente vivía muy plenamente. Era como el teatro en la época de Moliere, en el que la audiencia prácticamente tomaba parte en la obra.

¿Tú has interpretado Lieder con algún cantante?

EA. Para mí fue un descubrimiento Schubert, cuando hice recitales con una cantante alemana avecindada en Chile y fue muchos años profesora de música en el Instituto de Música de la Universidad Católica (Cristina Gallardo Domas fue alumna de ella). Hicimos muchos recitales de Mahler con esta cantante, de Schumann, de Brahms. Para mí fue un descubrimiento Schubert. En el piano sí hay cosas muy lindas, pero en la parte vocal yo diría ahí que Schubert es el rey. Además, es difícil, no es fácil, tanto para el cantante como para el pianista, pero es inmejorable realmente, tiene ciclos maravillosos. Además, uno aprende mucho con los cantantes. Para el cantante es natural su respiración, su fraseo; en cambio en el piano uno tiene que hacerlo porque no es tan natural, es un instrumento de percusión en el que uno tiene que frasear y pensar “aquí termina esta frase, hay una respiración y seguimos”. En cambio, en el canto no, sale fluido, sale natural.

FL. Sí, pero en el canto también las demandas son considerables.

EA. Claro, uno con el cantante aprende a respirar, a oírlo, a no ser tan solista. Es un trabajo de conjunto de cámara.

FL. Es más complejo interpretar con un solista que con una orquesta. Ahí hay un director sobre ambos.

EA. Son cosas distintas, en un recital, solo o con cámara, las responsabilidades están compartidas. En un recital es solo una, es su responsabilidad. Incluso en la orquesta hay momentos que el piano acompaña y en otros calla.

FL. ¿Cuánto le hace caso al director el solista?

EA. Yo creo que hay un respeto mutuo. Si bien el solista ya viene con su concepto de *tempo*, el director tendría que respetar esa posición, no puede decir “no, yo quiero interpretar más rápido”, o más lento, aunque lo sienta. Eso se conversa. Y no hay problema. Además, hay ensayos y una conversación previa con el director. Muchas veces el director escucha solo al pianista y se ponen de acuerdo con ciertas pausas que puede hacer el artista.

FL. Ahora que ya estás en la Academia, que no es como la *Académie française*, que se dice que son los inmortales, muchas personas que no ingresan a la Academia desarrollan una cierta hostilidad también, muchos escritores que deberían estar en la Academia de la Lengua y no están, y otros que quisieran ingresar para tener otros premios en la vida académica.

EA. Para mí fue una sorpresa: yo no tenía idea, nada. Yo, haciendo clases en la Facultad, me llega un sobre cerrado, personal, del Instituto de Chile. ¡Qué raro! Yo pensé que era una invitación para actividades de la Academia, cuando me encuentro con esto, fue muy sorpresivo.

FL. Y ahí también, como en otras academias, les dan un plazo a las personas para que decidan si quieren aceptar.

EA. Un mes. Por supuesto contesté que me sentía muy honrada.

FL. Son muchos los que podrían ingresar, pero pocos los seleccionados.

EA. Creo que hay dos o tres vacantes en música en este momento. Entonces, habrá que llenarlas también, porque en la medida que seamos más, es más enriquecedor el diálogo y las actividades que se pueden realizar.

FL. Y ahí vota el pleno en forma secreta. Para ello, en la Academia de la Lengua debe haber un *quorum* necesario y los académicos que

han faltado a las sesiones pierden su voto, aunque no su condición de académicos.

EA. Ah sí, no sabía.

FL. No sé, pero en la Academia de la Lengua las personas proponen nombres y queda una terna finalmente, probablemente es una práctica semejante.

EA. He ido desde que me incorporé. Me han citado a una sola sesión.

FL. Cuando llega un nuevo académico se hace una sesión pública y solemne para incorporarlo y la idea es que esas personas contribuyan, sobre todo en este periodo, en que se avecinan cambios políticos importantes, hay que decidir o proponer varias cosas. Por ejemplo, que los Premios Nacionales sean efectivamente prerrogativas del Instituto de Chile y no de una comisión donde hay tres miembros que nada tienen que ver: ministro de Educación, rector de la Universidad de Chile, un designado de los Consejos, el premiado del año anterior y un representante del Instituto de Chile. Es poco, si uno piensa en otros sitios en que se dan premios importantes: se les encarga a las academias que, se supone, es donde está la gente dedicada al contenido.

Entre la gente dedicada a la música, por ejemplo, se conocen todos entre sí. Así como los matemáticos chilenos se conocen todos entre sí. En Chile, que es un país pequeño, quién podría juzgar mejor los méritos y desméritos de alguien y también dar premios. Es una cosa tan compleja, porque siempre va a quedar fuera alguien que lo merecía. Quedan heridos en el camino, personas que durante tanto tiempo se han presentado a premios nacionales y no son escogidos, y están con una especie de resentimiento: entonces desdeñan toda suerte de aprecio. Además, los premios, no sé si tienen mucho valor desde el punto de vista de mejorar la calidad de la obra.

EA. El premio es una resultante. Yo personalmente no pienso en premios, pienso en hacer las cosas lo mejor posible y en ir aprendiendo cada vez más.

FL. De los alumnos y alumnas que has tenido, sin mencionar nombres, pero hay algunos que tú digas “mira, con este conseguí efectivamente que fuera lo que yo me imaginaba que podía llegar a ser”.

EA. Sí, tengo varios alumnos. Tengo uno en la Universidad Católica, profesor por concurso que quedó con una jornada completa, que es Mario Alarcón, yo puedo dar nombres. Tengo otro alumno, Javier Lanis, muy bueno, que está haciendo clases en Tenerife, en España. Otro alumno, Javier Gutiérrez, que está en el Reina Sofía y en Zaragoza, también haciendo clases. Tengo otro exalumno en la Universidad de Concepción, en la Escuela de Música, Juan Cifuentes. También Wilma Osses, que trabaja con jornada completa en la Universidad de Chile. Yo he tenido suerte, he tenido buenos alumnos.

FL. Y el medio académico en la música, ¿es un medio amistoso? ¿Ustedes se sienten colegialmente unidos? La decana actual, por ejemplo, hace un trabajo de cohesión.

EA. Yo diría que sí. No, la decana no, ella tiene sus propios problemas. Nosotros dependemos del director del Departamento de Música y Sonología, así se llama. Creo que piano es como una isleta, estamos bien cohesionados, trabajamos bien, tenemos nuestros programas, somos ordenados, tenemos buenos alumnos. En otros instrumentos me parece que hay más problemas, y eso que son tan pocos. Desde siempre ha sido una cosa distinta: han sido tan organizadas las cátedras de piano.

FL. Si alguien quisiera iniciarse en la música, ¿qué le podrías recomendar? Hay personas jóvenes que nos escuchan en estos tiempos. ¿Qué edad es la mejor para iniciarse en el estudio de la música?

EA. Yo diría que mientras más pequeño es un aspirante mejor, pero muy chico tampoco, porque los niños no se concentran. Uno

no puede hacer clases muy largas porque se cansan o se aburren, yo diría como a los ocho o nueve años. La carrera es larga: son siete años básicos y cinco de la carrera universitaria como tal, más el examen de título. Estamos hablando de un niño que empieza a los ocho años y a los 16 estaría terminando la etapa básica.

FL. ¿Se da el caso que alguien sea buen ejecutante pero con poca disciplina y que no rinda en los aspectos teóricos?

EA. Muchos, desgraciadamente. Es difícil encontrar un alumno tan completo, pero los hay. Que sea dedicado, que no solamente le interese el piano y que estudie todos sus ramos complementarios de la Facultad. Hay gente muy talentosa, pero no han sacado ni las armonías porque se empiezan a atrasar y a atrasar.

FL. La tentación también debe ser, para alguien que domina o sabe manejar un instrumento, ganar dinero.

EA. Sobre todo en las cuerdas, porque ellos tienen la posibilidad de ir a una orquesta. Entonces, quedan de repente en la mitad de un estudio y les ofrecen trabajo y no se reciben, quedan ahí. No con los pianistas, porque no tenemos ninguna posibilidad en una orquesta. El pianista o termina su carrera...

FL. O puede ir a la música popular.

EA. Sí, pero hay mucha gente a la que no le interesa mucho y es gente que está ya en la etapa universitaria, son pocos. Algunos derivan al jazz, que también exige una buena mecánica.

FL. ¿Hay alguna forma de acelerar, por así decirlo, las partes técnicas? Yo recuerdo, no sé si fue Beethoven o alguien que se hacía manipulaciones en las manos...

EA. Schumann. Se fregó un dedo porque encontraba que tenía el cuarto dedo muy corto y se colgó una noche entera. Tenía problemas el pobrecito.

No, no es gimnasia, e incluso hay que tener mucho cuidado porque el exceso de trabajo puede producir tendinitis o unas pelotillas que salen y se llenan de líquido. Hay que tener cuidado. Incluso sentarse bien, porque se puede tener problemas de columna. Hay que tener una buena posición. Muchas veces los problemas de columna son por mala postura.

FL. Hemos disfrutado mucho de la conversación con la profesora Elisa Alsina, académica de Número de la Academia Chilena de Bellas Artes. Esperamos seguir conversando en una nueva ocasión y muchas gracias.

EA. Muchas gracias a ustedes.

DELIA DOMÍNGUEZ

Estudió Derecho en la Universidad de Chile, pero al tercer año abandonó leyes y se dedicó a administrar la hacienda familiar, el fundo Santa Amelia de Tacamó, en Osorno.

En 1955 publicó su primer libro de poemas —*Simbólico retorno*—. Su labor como poeta no excluyó otros géneros de la producción literaria; es así como muchas de sus crónicas fueron publicadas en la revista *Paula*, en la cual también se desempeñó como jefa de redacción y crítica literaria. Por otra parte, publicó en varias ocasiones poemas inéditos para la época en las revistas *Orfeo* y *En Viaje*. Nuevas muestras de su versatilidad se evidenciaron en su trabajo como conductora en algunos programas televisivos de arte para el entonces canal 9 de la Universidad de Chile, y su desempeño como panelista en el programa “Carretera Cultural” de Radio Chilena.

Se desempeñó como directora de la Sociedad de Escritores de Chile y de la *Revista Alerce*, órgano de difusión de la misma institución.

El 25 de mayo de 1992, pasó a ocupar el sillón N° 4 de la Academia Chilena de la Lengua, ocasión en la cual leyó su discurso de incorporación, “Señales de una Poesía Mestiza en el Paralelo 40° Sur”. Ese mismo año fue declarada hija ilustre de la ciudad de Osorno. Recibió el Premio Municipal Pedro de Oña y el Premio Consejo Nacional del Libro, ambos en 1996. Asimismo, ha sido integrante de numerosos jurados literarios como el Premio Pablo Neruda, Consejo Nacional del Libro, Premio Academia Chilena de la Lengua, Premios Municipales de Santiago, Premio Alerce de la SECH, entre otros.

ENTREVISTA REALIZADA EL 28 DE AGOSTO DE 2012

Fernando Lolas. Hoy tenemos con nosotros a Delia Domínguez, académica de Número de la Academia Chilena de la Lengua, quien ha dedicado su vida a la literatura, a la creación poética, a la vida en general puesta en palabras, y que hoy también nos va a deleitar con algunos de sus poemas.

Delia, gusto de tenerte con nosotros.

Delia Domínguez. La agradecida soy yo, porque esta radio ha sido un poco como mi casa. Entonces, me gusta, porque es, si no la única, una de las escasas emisoras en Chile que tiene como prioridad la cultura. Así es que te agradezco mucho Fernando Lolas, médico, escritor. Soy una admiradora tuya. Pido disculpas por mi voz de cansada, cosas domésticas: se echó a perder el ascensor de mi edificio y tuve que bajar 14 pisos y, como tengo muchos años, me agité un poco.

FL. ¡Qué bueno que estés con nosotros! La primera parte de nuestro programa siempre la destinamos a que la persona invitada nos cuente algo de su vida, cómo llegó a ser lo que es. ¿Quién es Delia Domínguez? ¿Cómo se inició en las letras? ¿Quién es la persona? Sin duda, uno siempre tiene a alguien que le ha influido.

DD. A mí en un comienzo me influyó la soledad.

Tenía cinco años y vivía en el campo, y sigo viviendo en el campo cuando no estoy en Santiago. Vivo en el paralelo 40 sur, como digo, en la Provincia de Los Lagos. No me gusta decir “región”, digo “provincia”, pero más que provinciana soy campesina. Entonces, la ausencia de mi madre fue determinante. Yo tenía cinco años cuando Dios me la llevó, pero me dejó un ángel guardián y empecé a hablar sola con todas las cosas de la Tierra, hablaba hasta con los perros, con los caballos, vivía metida en las casas de los trabajadores, y así fui aprendiendo la vida real, no la vida inventada. Por ejemplo, veía pasar los gansos —allá, como llueve tanto, siempre vuelan los gansos,

las bandurrias—, y juro que vi muchas veces pasar un ganso con Nils Holgersson arriba, montado en el ganso, eso lo juro.

Era niñita mala, desobediente y taimada. Entonces, una abuela alemana me encerró en una despensa, que todavía está en el campo, abajo de las escalas que van al segundo piso, una despensa de madera, oscura. Pero ahí están todas las conservas y, en ese tiempo —yo nací el 31, me encerraron ahí por insolente—, había frascos de conservas, porque no existían los tarros de conservas ni de fruta, eran unos frascos que tenían una gomita, los frascos Beck se llamaban. Entonces, yo estaba tan desconsolada en esa oscuridad que empecé a tirar la goma a los frascos y chupé el jugo como de tres o cinco frascos de cerezas, de ciruelas, de todo. No me los comí, porque no podía sacar la tapa, pero chupé los jugos, y cuando fue esta señora a verme me sacó de una oreja y me dijo “te vas a encerrar en tu pieza porque la despensa no es para ti”.

Y mi madre, Fernando, me había enseñado a leer. Ella murió de tuberculosis pulmonar y me había enseñado a leer en el Silabario del Ojo, de don Claudio Matte, entonces yo, encerrada en mi dormitorio, vi una *Revista Margarita* que salía en ese tiempo —tu eres muy joven, no te debes de acordar—, y decía en la revista —y yo en medio de mi desgracia— “Concurso para todos los niños de Chile, Poesía”, y firmaba el Ministro de Educación don Ricardo Latcham, y decía niños de seis a diez años, y yo tenía seis, porque ya había muerto mi madre. Entonces, era poesía infantil y daban tema: la uva. En ese tiempo no había carretera a Osorno, y de Temuco para allá no se daban las uvas, jamás. Así es que yo conocía las uvas que veía en la frutería no más pero, como había que escribir sobre las uvas, yo no sé de dónde, pero escribí cuartetas. Fíjate que la primera estrofa decía: “La uva es un fruto pequeño, delicioso y saludable, que a todos los niños de Chile nos dice, amadme siempre en forma estable”. Y la última estrofa decía “allá lejos se divisa el viejo parrón en flor, que a todos los niños nos dice amadme de corazón”.

Entonces mi padre, que era juez en ese tiempo allá, mandó eso al Ministerio de Educación, y como a los seis meses me dicen: “a la oficina de la Madre Superiora”, y yo iba con los manos en los bolsillos y decía “¿qué habré hecho?”, y la monja estaba con las manos cruzadas atrás, y yo me dije “ya, el puntero de membrillo está aquí”. Me dice: “niña hipócrita”. “¿Por qué reverenda Madre?” “¿Por qué no había dicho que era poeta?”. Y yo no sabía lo que era ser poeta, si yo era campesina. Y había llegado el diploma y me saqué el primer premio. Y ahí empecé, con la uva, a los seis o siete años.

FL. ¿Era don Ricardo Latcham el ministro?

DD. Don Ricardo Latcham era el ministro de Educación y tengo el Diploma ahí, y entonces empecé a escribir, pero creo Fernando que, en el fondo, fue la ausencia de la madre.

FL. ¿Cuántos hermanos eran en tu familia?

DD. Dos somos. Mi hermano tenía tres años: Luis Domínguez, amante de los caballos, como toda la familia, y fue campeón de Chile en Rancagua, hace como 20 años, y seguimos todos mis sobrinos igual, con los caballos. Si tú ves la portada de esta última antología, *el Sol mira para atrás*, esa es la fotografía de la Carmen Domínguez, una sobrina mía que hace doma natural, que es sin huasca, sin gritos, así como estamos conversando nosotros, y esa yegua es la Ocurrencia Tercera, nieta de la que montaba Neruda, así es que hasta por los caballos me entra la poesía.

FL. Y después, ¿qué pasó? ¿Terminaste el colegio?

DD. Sí, y fui a la universidad y estudié Derecho, porque era una tradición familiar estudiar Derecho. Llegué hasta tercer año y se me produjo un problema pulmonar, y entonces el doctor Orrego Puelma, don Héctor, que le decían, don Titín, le dijo a mi papá que me dejaran descansando tranquilita en el campo y que no me perturbaran y me exigieran cosas. Yo tenía que estar en Santiago en un hogar universitario. Fui alumna de don Juvenal Hernández.

Sí, la vida me ha regalado muchas cosas, soy una agradecida de la vida, realmente.

FL. Claro, fue rector por 20 años, del 33 al 53. Fue elegido rector muy joven, después de una de las crisis que tuvo la Universidad de Chile, prácticamente había desaparecido en los años 30. Después vino don Juan Gómez Millas, otro grande.

DD. Don Juvenal, además de ser rector era profesor de Derecho Romano y Derecho Civil. Estaba don Guillermo Feliú Cruz, gente inspiradora.

FL. Y después, entonces, te quedaste en el campo. ¿Y qué pasó, qué otros avatares biográficos?

DD. Bueno, viajé un poco. Viajaba por tierra o por mar, pero a los aviones le agarré mucho miedo, por una anécdota también de niña. Mi niñera, cuando murió mi mamá, era una yegua pony que se llamaba “Pancha”. Entonces, me montaban a la Pancha para que no molestara, y me amarraban las patitas en los estribos. En Osorno no había cancha de aterrizaje y los aviones de la Base Aérea de Chamiza, de Puerto Montt y de Valdivia, aterrizaban en la cancha del campo de mi abuelo. Para mí era una novedad ver aviones en ese tiempo, los *Fairchild* creo que eran, que andaban los pilotos de una manera especial, no en cabina. Entonces —y mira las coincidencias, tú que eres académico y escritor—, el capitán de la Base de Chamiza era don Diego Barros Ortiz, nuestro académico —y yo ocupo, fíjate, el sillón número 4, y te digo y te cuento, bien cortito, no sé si puede interesar eso, pero yo encuentro que son cosas que Dios junta de repente, las entrelaza—, y me acuerdo que un chofer que tenía mi abuelo —que le decían “leche negra”, porque era negro, don Segundo Navarro— le dijo: “oiga patrón, yo quisiera volar, yo nunca lo he hecho”, “vuela no más”, le dijo mi abuelo, y don Diego Barros mandó un teniente a volar con leche negra. Y yo montada en la Pancha, mirando, y no sé qué le pasó al avión, que se elevó mucho, y de repente entró en eso de “hoja seca” y se mataron, se mató el teniente y leche negra.

Quedó desolado don Diego Barros y, después de 40 años, llegó a la Academia y me toca el sillón de don Diego Barros, el número 4. Son cosas que coinciden. Yo soy una persona de fe y digo: “Dios hará esas cosas o el destino”.

FL. Te tocó reemplazar al militar que teníamos. Claro, la Academia Chilena de la Lengua siempre tiene un médico, un militar y un sacerdote, por una tradición desde la época de Carlos III.

DD. Mira, no sabía eso y tienes toda la razón. Actualmente tú eres el médico, tenemos al sacerdote Joaquín Alliende, lo admiro mucho, es muy amigo mío, pero no tenemos un militar.

FL. El trabajo del creador poético en un país como Chile también es áspero. Pero tú, ¿cómo lo has vivido? ¿Cómo ha sido esta experiencia de tener la poesía como rumbo?

DD. Como rumbo, como norte, casi como respiración fíjate.

Después de la uva me quedé entusiasmada en el colegio. En el Dunalastair tenía un diario que se llamaba *Plumerito*, un plumerito que limpia las impurezas, las barbaridades y las basuras de este mundo. Entonces, ahí escribía poemas y eso. Pero me acuerdo que, estando en la universidad, una vez le mostré a don Juvenal Hernández unos poemas y me dijo, “hija, sigue escribiendo y toma esto en serio, nada de plumeritos y barrer la basura del mundo, sino que escribe”. Entonces, seguí su consejo y escribí un libro que se llamaba *Simbólico Retorno*. No sé por qué le puse ese nombre y mi buena estrella hizo que la Editorial Universitaria, que existe todavía con Eduardo Castro y en ese tiempo la dirigía Gabriela Matte (la había fundado su hermano, Arturo Matte, y la Gabriela era la directora y Eduardo Castro su mano derecha), me editara *Simbólico Retorno*. No sé de dónde estaba retornando, tenía como 22 años y mi papá conocía mucho de don Daniel de la Vega, que había sido recién premio de Periodismo y el Premio Nacional de Literatura, tenía los dos premios, y entonces mi papá le dijo: “¿por qué no le hace un prólogo a esta niñita don

Daniel?”, y el aceptó. Y me hizo un prólogo muy de padre a hija y con ilustraciones de una actriz argentina; entonces, lo comentaron muy bien. Y entonces dije: “¿existe una sociedad de escritores? No tenían todavía local propio, estaba en la calle Agustinas, en un departamento, y el presidente era Pablo Neruda. Entonces alguien me dijo “anda ahí, cerca de la Radio Minería”, y fui.

Yo “el” respeto para don Pablo, mirándolo y todo, y cuando terminó la reunión andaba como la Carmela de San Rosendo, con trencitas y todo, y le dije: “don Pablo aquí le traigo mi primer libro”. Y Pablo me dijo “¿tú eres de allá del campo de Osorno?” “Sí, de allá soy, aunque no soy muy huasa, pero todavía soy huasa”. Y me dijo una cosa maravillosa, “bueno, las raíces desde Temuco se fueron por debajo de la tierra, naturalmente, y se juntaron allá con tus raíces de los bosques de Osorno. Ahí tú vas a ser mi hija literaria, mi amiga, y además te llamas como la Delia. Después te voy a contar una anécdota de Francisco Coloane con eso”. Y bueno, ahí Pablo me metió debajo de su ala y no me soltó nunca.

FL. ¿Y hacían lectura de poesías en la Sociedad de Escritores, y había crítica también despiadada?

DD. Claro, y estaba Teófilo Cid, me acuerdo, toda la gente de esa generación. Nicomedes Guzmán también.

FL. ¿Pablo de Rocka iba también?

DD. No iba, si estaba Neruda no iba, porque era como juntar el aceite y el vinagre.

Una vez, a propósito de eso, y esto fue absolutamente cierto, Pablo iba a otoñar a mi casa y yo le decía “¿por qué no viene en verano o en invierno, y viene en marzo o abril cuando ya empiezan las lluvias? “Vengo a otoñar”. ¿Sabes por qué era? Porque en otoño es la brama de los ciervos y se cruzan los machos con las hembras. Es una cosa preciosa. Yo no me había dado cuenta, pero era por eso, y Pablo se ponía un cacho de buey viejo en la boca y bramaba para imitar al

ciervo macho. Pero era tan desentonado que te juro que yo nunca vi ni un *bambi* cerca de él. Pero él gozaba con eso. Y una vez que llegó vio encima de la mesa del living un libro de Pablo de Rokha. De Rokha andaba en el tren al sur, con una maleta para vender libros, él personalmente. Y pasó al Juzgado y le vendió a mi papá un libro, y mi papá le dijo “dedíqueselo a esta niñita”. Y Pablo Neruda entró y vio el libro, y me dijo “¿qué está haciendo eso aquí?”. “No sé, a mi papá parece que se lo mandaran a vender”.

Era una hostilidad terrible, después ya no era tanto el ardor de la pelea, pero había una hostilidad manifiesta.

FL. Bueno, ese fue el primer libro. Después, ¿que pasó?

DD. Después, como me fue bien con ese libro, me entusiasmé y escribí, y yo soy tan de la tierra —y lo habían comentado como que era poesía de la tierra—, que en mi soledad y montada en mi yegüita Pancha escribí *La Tierra nace al Canto*. Ahí ya me empezaron a tomar en cuenta como poeta joven. Ahora ya tengo 14 libros publicados a estas alturas, incluso te traje uno con el que me fue muy bien, con portada de Claudio Bravo, que se llama *La gallina castellana*.

FL. ¿Podríamos tal vez escuchar alguna cosa que nos pudieras leer de este libro?

DD. Clara, *La gallina castellana*. Ahí está traducida, y con un cuadro precioso que pintó Claudio en mi casa, y esa pata está torcida porque tuvo que amarrarle un cordelito, porque se le arrancaron cuatro gallinas. Si las gallinas no iban a posar.

FL. ¿De qué año es este libro?

DD. Del año 1995. No, esa es la fecha del dibujo de Claudio Bravo. Es de diciembre del 2002. Lo tradujeron incluso al alemán y con la gallinita. La gallina castellana.

FL. Nos gustaría que contaras un poco de esta última antología, cómo se gestó, cómo se hizo la selección de los poemas y, tal vez,

escuchar algunos para que nuestros auditores puedan tenerlos presentes.

DD. Yo emocionada por tu generosidad, porque la poesía por ahí, de repente, pasa guardada en los roperos.

Esta antología se llama *El sol mira para atrás*, me la editó Catalonia, y hay verdaderamente algo mágico, fíjate que voy en la segunda edición, la editorial Catalonia está también muy contenta porque no es habitual que un libro de poesía tenga dos ediciones. La primera edición fue de 2008 y la segunda de 2010. “El sol mira para atrás” es una expresión campesina, no es un descubrimiento poético, porque muchos poetas me han dicho, “oye, que título tan poético, tan lírico”, pero es producto del habla campesina.

FL. ¿Que significa que el sol mira para atrás?

DD. Anuncia lluvia y aquí en la portada se ve. Está frente a un roble pellín y la Ocurrencia pastando allá abajo. Después te digo quien es la Ocurrencia.

“El sol mira para atrás”

En el cielo el sol mira para atrás porque tiene que llamar agua
Y tú conoces las señales, los agrados olores de la tierra
Y empiezas a lustrar tus botas,
La escopeta del 16 que el abuelo colgó en el comedor
En ese otoño de su muerte
Y en el morral huequeado por antiguos reventones de pólvora
Hay un juego de naipes gastados
Como esa risa que fuimos perdiendo cuando nos vendaron los sueños
Para que creciéramos más tranquilos, más ciegos
Y no preguntáramos porque el sol miraba para atrás
Desde el umbral sonoro de la lluvia
O porque los que amábamos no volvieron jamás para justificar su eternidad a nuestro lado
Y tú y yo tuvimos que ir guardando las sillas vacías

Pasando llave en el óxido de las chapas antiguas
Pasándonos una costura en la boca para quedarnos con las palabras
Estrictamente necesarias a nuestro sencillo amor
El sol mira para atrás porque tiene que llamar agua
Y se ilumina la copa de los manzanos y nos entra un frío por las
rodillas
Avisándonos la primera señal

FL. Te confieso que, cuando hablaste del abuelo que deja la escopeta, me acordé de Ibsen, del “Pato Salvaje”; el abuelo también salía a cazar patos, y vi de repente la escena de dejar la escopeta sola. Y esta evocación también, no sé si del otoño o del invierno, del dolor de los huesos.

DD. El dolor de los huesos tremendo, y la humedad también. Que a una la mandaban atrás. Yo todavía tengo cocina a leña y te mandan a secarte detrás de la estufa, se le dice “estufa a leña” a la cocina.

FL. Este poema, ¿de qué libro procede? Porque esta es una antología.

DD. Este poema procede del libro *El sol mira para atrás*. La primera versión fue el año 1978, cuando yo estaba en la revista *Paula*, y me lo editó Lord Cochrane. Es decir, Roberto Edwards, gracias también a que me amadrinó la Angélica Matte, que era la gerente de la revista *Paula*.

FL. Y ahí, en la revista *Paula*, ¿tú tenías un trabajo no solamente de escribir sino de conducir la revista?

DD. Mira, yo al principio entré —y se lo debo a la Delia Vergara— gracias a un libro de poemas, no me acuerdo cuál. Le gustó mi poesía, me llamó y me dijo: “¿Qué te parece? Haz una página de literatura”. Entonces, en ese momento, 1975 o antes, entré yo. No se exigía el título de periodista para ejercer, porque después, no me acuerdo si fue en 1985 o algo así, sí se exigió el título, y la gente joven lo sacó; pero yo, como tenía la cultura, seguí en eso. Y después

de la Delia vinieron la Constanza Vergara y Andrea Eluchans, y me dejaron con la sección “cultura” y como jefa de redacción. Y llegué a la máquina eléctrica, que se me disparaba. Conocí muchas escritoras y escritores que llegaban a verme.

FL. Eso te daba también una cierta influencia sobre el medio.

DD. Claro, y en ese momento “la *Paula*”, no es por decir un piropo para Roberto Edwards, pero de repente se agotaba en los quioscos.

Me acuerdo de una vez que jugaba la selección de fútbol que dirigía Luis Santibáñez, el caballero gordo ese. Le dije a Roberto, porque yo toda la vida he sido deportista, “déjame ir”. “Pero estás enferma de la cabeza, en una revista de mujeres vas a poner a la selección de fútbol. Bueno, hagamos la prueba”. Y fue un éxito. Llegué a Pinto Durán y, cuando mostré el carnet de *Paula*, me dijeron: “señora está perdida, aquí esta Pinto Durán y la selección de fútbol. No es para usted”. “Vaya a hablarle al señor Santibáñez”, le dije, y Santibáñez, que en paz descansa, vino a buscarme y ahí me levantaron la barrera para pasar. Después Roberto dijo: “se agotó, porque los maridos, los papás, todos los de la casa querían ver el punto de vista de las mujeres acerca de la selección”. Me acuerdo que el que más me informó fue Carlos Caszely: era el más suelto de lengua.

FL. ¿Tu entrevistaste a los jugadores?

DD. Claro, y los entrevisté en la cancha. Estaban ahí, practicando en la cancha.

FL. Se puso en otro nivel el fútbol, en otro nivel de conversación.

DD. Claro, y lo habían encontrado locura y media no más. Y, te cuento, la otra locura fue entrevistar o reportear el Rodeo de Rancagua, el Campeonato Nacional de Rodeo. Como mi hermano corría, fui a reportear eso y Roberto me dijo “estás loca”, y también, fui con buenos fotógrafos, con la Carmen Domínguez, mi sobrina que trabaja con caballos, y todos los huasos compraron la revista.

Claro, porque era muy raro en esos años, 82, 84, 85, que una revista que era por excelencia de mujeres saliera de ahí.

FL. Nunca tuvo un perfil frívolo. Yo conozco revista *Paula* también y veía ahí tu nombre. Era una revista que tenía cosas interesantes.

DD. Claro, y en narrativa estaba la Marta Blanco. La Totó Romero era divina, y la Isabel Allende. Roberto nos tenía a Isabel y a mí en una pieza chiquita, sin vista a Providencia, porque estábamos en Providencia con Eleodoro Yáñez. Entonces, siempre decíamos “Roberto nos tiene aquí porque somos las únicas chiquititas, gorditas, feitas”. Porque las otras eran... estaba la Soledad Errázuriz, que iba de candidata, la Delia Vergara, eran estupendas. Y nosotras chiquitas, gorditas.

FL. ¿Qué otra incursión has hecho en el campo, fuera de la poesía?

DD. Fui también secretaria de redacción de la revista *Orfeo*. El director y creador fue Jorge Tellier, un poeta que admiro mucho.

FL. ¿Cuál era la característica más esencial de esta revista, para la gente que probablemente no la conoció?

DD. Era nada más que de poesía, no salía nada de narrativa. Pero el subdirector era un poeta colombiano, Jorge Vélez. Entonces, teníamos toda la información desde México. Bueno, en ese tiempo no había internet ni computador. Esa revista marcó una época, pero nada más que de lírica, dedicada a la poesía.

Después me tocó en *Paula*, donde también fue como ampliar mis horizontes. Y tuve un programa de televisión, en el canal de la Universidad de Chile. El programa se llamaba “Semana de Arte” y el director era Miguel Littin: una vez por semana tenía que hacer mi programa. Littin es un excelente director, tú ves que ha sido después director de cine.

También después hice radio, bastante en la Minería, que después murió, y mi última aparición se llamaba “Carretera Cultural”, en Radio Chilena.

Siempre he estado manteniéndome, no solo en la poesía sino que en otras actividades que pertenecen a la literatura o a la vida corriente de cualquier individuo que tiene aspiraciones y sueños, como hemos tenido todos. Eso me ayudó mucho.

FL. Además que te permite tomar en consideración que la poesía no existe en un vacío, sino también en un medio social, con sus tensiones, rencillas, aspiraciones, antagonismos. Ya hemos recordado a De Rokha y Neruda.

DD. Los Pablos. Los hemos recordado y son como el paradigma de la rivalidad, siendo los dos muy buenos poetas. Distintos, pero de una misma época.

FL. ¿Y Huidobro?

DD. No, a Huidobro no lo conocí, pero soy una huidobriana hasta la médula. Siempre me acuerdo de ese “estamos cosidos a la misma estrella”. A mí me fascina Vicente Huidobro, lo encuentro maravilloso un poeta esencial.

FL. Un artífice también de la palabra, es lo que se puede decir.

¿Podríamos, tal vez, escuchar otro poema de esta reciente antología que hubieras encontrado apropiado para esta ocasión?

DD. Voy a leer, no es pretensión, voy a leer un “autorretrato”, pero bien descarnado.

Soy como los animales:
presiento la desgracia en el aire
y no duermo sobre arenas movedizas.
Arriba siempre el viento
—desde el tiempo de los pañales mojados—
raspando la solidez de los cartílagos
mientras alguien
con mano sosegada escribe en mi cuaderno
cortas palabras de tristeza.

Soy como los animales:
sé pisar en la oscuridad, y
desde el fin del mundo,
podría volver con los ojos vendados
a mi vieja casa en las colinas.
Los años cortan
agazapados por dentro,
pero se desvanece el miedo a estas alturas
y una opalina
filtra su luz en el salón del piano
donde danzan mis muertos con su sombra.
Soy como los animales de narices mojadas:
olfateo en el cielo
la carga de la tormenta eléctrica
y desconfío de pasos que no conozco.
Soy como los animales:
siento que empiezo la vuelta a mi tierra de origen...
¡Cristo sabrá por qué!

FL. De repente recordé a Julio Herrera y Reissig, no sé por qué. En alguna parte, con el tema de las cosas que se visten de una vaguedad profunda.

Cuéntanos un poco acerca de tu relación con la Academia Chilena de la Lengua, porque en la Academia siempre han estado los poetas, los literatos, los filólogos, los especialistas en el lenguaje. ¿Cuándo se produjo y cómo se produjo la invitación para que te incorporaras a la Academia? ¿Quién te recibió? ¿De qué hablaste el día que te recibieron?

DD. Fue una sorpresa enorme. Ya estaba viviendo en Santiago, con mi padre, y miraba a la Academia como una cosa sagrada, que estaba más arriba de mí, cosa yo tan allegada a la tierra y al mito chileno. Pero, además, no era una especialista en lenguaje ni nada. Me llamó don Roque Esteban Scarpa, director de la Academia en

ese momento, y llegó a mi casa una nota para incorporarme como Miembro Correspondiente por las provincias del sur, por Osorno.

Entonces fue don Roque a Osorno y se hizo en la Municipalidad una sesión, como si yo me hubiese sacado poco menos que el Premio Iberoamericano, no sé. La gente quedó muy orgullosa.

Imagínate que fue hasta “la Desideria”, la Anita González, pero me robó la película porque la gente, en vez de felicitarme a mí, quería tocarla a ella.

Bueno eso fue como en el año 82, yo era muy joven. Después estaba yo en *Paula* y me dice la Delia Vergara “anda a entrevistar a don Diego Barros Ortiz” (mira cómo se cruzan las cosas). Entonces fui a entrevistar a la Academia, y me dijo: “hija, no me entrevistaste porque estoy muy enfermo, dejémoslo para otro día”. Volví y después don Diego se fue al cielo. Al poco tiempo, don Roque me llamó y me dijo: “Delia, va a ser Miembro de Número y la va a recibir Fernando González Urizar, gran poeta, romántico y apegado a la tierra”. Era como de la zona central, de Cauquenes, por ahí.

Y entré a la Academia el año 90 o 91, como Miembro de Número, con ese discurso de González Urizar. Yo le respondí y ya hace como 22 años que soy Miembro de Número de la Academia Chilena de la Lengua.

Entonces, pasé por todas las instancias establecidas, como correspondía. Soy una eterna agradecida de don Roque, porque era un caballero tan respetable. Además que dirigió la Academia por tantos años.

Había gente como don Ernesto Livacic, Miguel Arteche —estuve hace poco en la misa de su funeral—. Un poeta maravilloso.

Cuando me llegó la carta me dio mucha impresión, y a ti lo mismo debe de haberte causado. Cuando te nombran miembro de Número te llega una carta y pasas a ser Correspondiente de la Real Academia de la Lengua Española.

FL. En mi época era don Fernando Lázaro Carreter el director, cuando fui nombrado Correspondiente, y don Pedro Laín Entralgo, que fue mi padrino porque él también era médico. Era uno de los grandes historiadores de la medicina en lengua española. Fue académico de la Historia, de la Lengua y de Medicina. Don Pedro escribió la carta para que yo fuera nombrado Correspondiente.

Yo te quiero pedir, porque nos han preguntado, dónde podemos encontrar los libros de Delia Domínguez, y si puedes leer este poema especial: “Pido que vuelva mi ángel”. Han llamado especialmente para eso.

DD. ¡Qué maravilla! Muchas gracias a tus oyentes. Incluso hay un libro mío que se llama *Pido que vuelva mi ángel*.

FL. Este libro, que acabamos de mencionar, es un libro hecho por la Editorial Catalonia, *El sol mira para atrás. Una antología poética de Delia Domínguez*, y que tiene además una bella factura: está cuidadosamente editado, lo que no es usual.

Ahora te quisiera pedir que nos leas ese poema del ángel que han pedido las personas.

DD. Agradezco emocionada a los auditores y auditoras de tu programa, porque, verdaderamente, que pidan algo es como increíble
“Pido que vuelva mi ángel”

En nombre de todo lo perdido
De los cometas que nunca más volvieron a señalar caminos
Con colas de fuego
Porque la muerte se paseó en puntillas
Desde el techo de una mujer que pudo amarnos,
Pido que vuelva mi ángel
Por la maleza que cubrió los patios
Donde se hundió la luz
Como canción de cuna

Y nuestra soledad fue canto de lechuzas
En el retumbadero de la noria
Pido que vuelva mi ángel
Por las estufas apagadas en las cocinas del sur
Donde los paños bordados en punto de cruz
Conservan la lengua de Goethe en estricta sentencia
Que todos olvidaron
Pido que vuelva mi ángel
Por las manos de hombre que cargaban
Antiguas escopetas de caza y
Tendían cueros de venados sobre las camas frías
En los dormitorios mojados del invierno
Pido que vuelva mi ángel
Por los que compartieron nuestra cena
Y probaron el pan y la sopa de la felicidad
Cuando aún ninguna muerte tomaba asiento
A nuestro lado y creíamos ser los héroes de una juventud eterna
Pido que vuelva mi ángel
Por el amor, en fin, por el olvido
Y lo que fue verdad en el entierro de los sueños
Por ti y por mí temblando de esta maldita soledad
Visible desde lejos en el paraíso terrenal
Pido que vuelva mi ángel

FL. Yo creo que la musicalidad de este poema y su penumbra, sobre todo esa mención de la soledad, es la más emotiva que existe. La persona que lo ha pedido, sin duda debe de haberlo leído ya alguna vez y a nosotros nos ha quedado, afortunadamente, el registro de tu propia voz leyéndolo.

DD. Muchas gracias.

FL. Lo otro que nos han pedido es dónde encontrar tus libros. Ya sabemos que el último es de la Editorial Catalonia.

DD. Está en la librería Catalonia, que queda en Avenida Providencia, a la vuelta de la otra librería, Qué Leo, ahí están. En Ulises también están. Alguien me contó, alguien de *El Mercurio*, fue Mario Valdovinos, que mis libros están en las librerías del centro de Santiago. Pero, como yo voy poco al centro, salvo a nuestra Academia, me dijeron que había varios libros míos.

El Pido que vuelva mi ángel es, en sí, un libro.

FL. Queremos agradecer haber estado hoy con la académica y poeta Delia Domínguez, y esperamos en alguna próxima oportunidad retomar esta conversación, que ahora solo se interrumpe. Gracias.

DD. Muchas gracias a ti, y emocionada por la calidad y la altura de tu programa, y por poder estar mirándonos a los ojos sin subterfugios y sin libretos escritos, así espontáneamente.

Un abrazo y gracias.

MARÍA EUGENIA GÓNGORA

Nacida en Sevilla, se tituló de profesora de francés en la Universidad de Chile en 1970, para continuar luego sus estudios de doctorado en la Universidad Complutense de Madrid, donde obtuvo el grado de doctor en Filología Romance en 1974.

Su formación académica en los estudios medievales continuó en el Centre d'Etudes Médiévales de la Universidad de Poitiers y en el Centre for Medieval Studies de la Universidad de York, en Inglaterra.

Su vida académica ha estado muy ligada a la docencia en la Universidad de Chile, donde es profesora titular de Literatura. Sus cursos de pregrado y de posgrado se han centrado en autores y obras de la Edad Media Europea y del siglo XIX. Ha participado en proyectos de investigación tanto nacionales como internacionales, y ha publicado libros, en su mayoría escritos en colaboración con otros especialistas de la literatura y de la historia medievales, tanto en Chile como en el extranjero. Ha publicado igualmente numerosos artículos en revistas especializadas y ha trabajado especialmente en la escritura de mujeres medievales, entre ellas, la religiosa alemana Hildegard de Bingen. También ha publicado ensayos sobre temas relacionados con la escritura, la subjetividad, las emociones y la experiencia religiosa en diversos autores y autoras de la Edad Media europea. Además de haber sido directora del Departamento de Literatura en dos ocasiones, y de haber participado en diversas comisiones a nivel de Facultad, fue elegida decana de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile por dos periodos consecutivos, desde 2010 a 2018.

En reconocimiento a su labor en el ámbito de los estudios literarios, la Academia Chilena de la Lengua le nombró Miembro de Número a partir de 2015. Allí ha participado activamente en las comisiones de Literatura y de Proyectos. Su discurso de incorporación a la Academia se tituló “La Edad de Oro. Un elogio de la lectura”.

ENTREVISTA REALIZADA EL 3 DE MAYO DE 2015

Fernando Lolas. Hoy tendremos el privilegio de conversar con María Eugenia Góngora, académica de Número de la Academia Chilena de la Lengua y, además, decana de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. Te damos la más cordial bienvenida.

María Eugenia Góngora. Buenos días, Fernando, muchas gracias por recibirme y darme la posibilidad de conversar contigo.

FL. Este programa es un programa de conversación, muy libre, en el cual lo primero que hacemos es decirles a nuestros invitados e invitadas que cuenten cuál ha sido su trayectoria, cuáles han sido sus decisiones, por qué hacen lo que hoy día hacen, qué influencias formativas reconocerían y cuáles son los principales temas que han considerado en su trabajo.

MEG. Bueno, yo vengo de una familia —creo que tendría que empezar por ahí— en la que los libros, así como la historia y la literatura eran importantes. Ese fue un principio que evidentemente me ha marcado, y que, en parte, justifica o explica algunas de mis decisiones —que no han sido muchas, tengo que decirlo— en el terreno académico. Luego estudié en la Universidad de Chile: soy profesora de francés, pero debo reconocer que me costó mucho encontrar un camino: nunca tuve lo que se podría llamar una “vocación clara”; tenía muchos intereses diversos, me gustaban muchas actividades, pero lo que sí recuerdo perfectamente, porque eso sí que me marcó, fue la lectura de un poema en el cuarto año de la

universidad, un poema épico, *La Canción de Rolando*. Tenía en mi casa una edición de *La Canción de Rolando*, en francés medieval, y por pura curiosidad me puse a leerlo en voz alta. La lectura en voz alta de esos poemas épicos me decidió y ese momento, fue de las cosas impresionantes que yo podría contar respecto de esa experiencia de lectura y de “vocación”. En ese momento me di cuenta de que me interesaba saber por qué ese poema sonaba como sonaba, cuál era su ritmo y cómo se escuchaba, y de entonces en adelante empecé a estudiar la literatura medieval. Así también, al terminar mis estudios de pedagogía me propuse seguir estudiando literatura medieval fuera de Chile, y en eso estoy hasta el día de hoy. Así es que le debo a *La Canción de Rolando*, a esa lectura en voz alta y a esos primeros versos, lo que ha sido en definitiva una vocación.

Y efectivamente, en la literatura en general y en la literatura medieval europea en particular, me han interesado ciertos temas que reconozco como intereses permanentes; lo que me ha gustado de la literatura medieval, y no solamente de la literatura, es conocer una época, una cultura, más bien dicho, “unas culturas”, porque aprendí muy tempranamente que lo que llamamos “Edad Media” o “medieval” es en realidad una ficción surgida de las propuestas de algunos historiadores. Si pensamos que muchos siglos de la vida en distintas regiones de Europa son tan múltiples, no puedo menos que hacer una comparación de esa Edad Media con “un gran continente”. Para mí se trata entonces no solamente un *tiempo*, sino también de un *espacio* en el cual uno puede adentrarse, tanto en la literatura como en los temas que estuvieron relacionados con la vida cotidiana. Podemos adentrarnos en lo que podríamos llamar la “materialidad” de los objetos y de las prácticas, de las costumbres y también de las creencias asociadas no solamente a la religión cristiana (que normalmente se asocia de manera tan predominante en la imagen que tenemos de la Edad Media), sino que de todas las creencias que efectivamente convivían y, yo diría, competían con el cristianismo, a lo largo de muchísimos siglos.

FL. ¿A quién habría que atribuir esa denominación de “Edad Media”? ¿A Michelet o a alguno de esos franceses?

MEG. No, yo creo que los franceses, al menos Michelet, en su historia de la Francia medieval y a pesar de los fuertes juicios y prejuicios que compartía con otros intelectuales de su tiempo, fue comparativamente más abierto que otros autores a “comprender” algunos aspectos de ese período “oscuro”.

La verdad es que, quizás por mi falta de simpatía hacia él, siempre olvidé el nombre del historiador alemán, del siglo XVII, quien fue uno de los primeros historiadores que habló de Edad Media”. Claramente, “Edad Media” es un concepto de estos siglos, voy a llamarlos “intermedios”, entre la temprana modernidad y nuestro mundo más contemporáneo. Efectivamente, la denominación de “Edad Media” tal como la seguimos usando hasta ahora —así como también se habló de lo gótico y de los godos como una época bárbara dominada por la aparición de una raza bárbara— se debe a un oscuro historiador alemán (¡cuyo nombre no quiero recordar!)².

FL. Yo recuerdo de mis épocas en que estudiaba con el profesor Julius Kakarieka y comentábamos muchos libros de la Edad Media, y del momento en que Carlos Martel detiene a los musulmanes, a los sarracenos en Poitiers, y de él también recuerdo mucho otro historiador alemán, Carl Erdmann, porque nuestro tema era en ese momento Las Cruzadas, que para mí fue un gran movimiento espiritual y también de movilización de mucha gente diversa, y me sorprendía cómo una cosa así se pudo producir en tiempos en que la comunicación era tan distinta de cómo es hoy. Y entonces, esta especie de iluminación a partir de *La Chanson de Roland*, y esos textos deben de haber sido pensados para declamarse.

2 Se trata de Christopher Keller (Christophorus Cellarius), nacido en 1638 y muerto en 1707. Fue profesor en la Universidad de Halle y en 1705 publicó un manual de Historia en el que aparecen las denominaciones de las edades tal como las conocemos ahora: Antigua, Edad Media y Moderna.

MEG. Esos relatos épicos (llamados Cantares o Canciones) estaban pensados para cantarse, no solamente para declamarse; pero muy probablemente con una melodía simple, esos relatos eran cantados, aunque, en efecto, hay testimonios indirectos, no han quedado más que fragmentos de anotaciones musicales de la épica francesa. Pero hay algunas crónicas de la batalla de 1066, en la que el Duque Guillermo de Normandía venció al rey Harold de los sajones en la batalla de Hastings y conquistó la ahora Gran Bretaña, y en esas crónicas se dice que Taillefer, un juglar que acompañaba a las tropas que luchaban bajo el Duque de Normandía, cantó *La Canción de Rolando* en el contexto de las luchas por la conquista de Inglaterra. Así es que hay un testimonio en ese sentido y, además, en general, por crónicas y por algunas novelas medievales, se sabe que durante las fiestas también, en momentos especiales, los que Ménendez Pidal llamaba “juglares” cantaban fragmentos de las canciones de gesta, que hay que entender que eran canciones también para animar en las batallas, al mismo tiempo que para informar y para entretener a su auditorio.

FL. Y educar, tal vez. Ahora, por lo que yo tengo entendido, la perversión histórica de *La Chanson de Roland* es poner a los árabes como los que atacaron la retaguardia del ejército de Carlomagno, cuando en realidad fueron los vascos, los vascones.

MEG. Es interesante eso, porque efectivamente en las crónicas de la época de Carlomagno, que por lo demás mencionan muy brevemente los sucesos de Roncesvalles (casi como que no hubiera existido una batalla importante allí), se menciona a los vascones, mientras que los poetas épicos, todos los que siguieron cantando la historia de Rolando en sus variantes, identifican claramente al adversario como los musulmanes. Pero hay que pensar también el contexto del hecho histórico: la batalla de Roncesvalles habría tenido lugar en el año 778, a fines del siglo octavo (o a comienzos del siglo siguiente) y recién a fines del siglo XI aparece el manuscrito más conocido de *La Canción de Rolando*, que actualmente se conserva en Oxford.

Es un momento que coincide justamente con el llamado de las Cruzadas hecho por el Papa Urbano II en Clairmont, en 1095, llamando a todos, a nobles y campesinos, a reconquistar la Tierra Santa de manos de los musulmanes.

FL. Si uno hiciera un paralelo ahora, no con el *Poema del Mío Cid*, que ha sido como la tradición, sino con la *Canción de los Nibelungos*, porque ahí también hay tradición, es curioso que el tema de la relación humana entre los personajes esté tan recortado, en una época a la que estos historiadores pusieron como una época oscura; uno pensaría que las personas entonces valían poco.

MEG. Creo que eso es un profundo error. De hecho, una de las cosas que es interesante constatar en muchos de estos poemas, volviendo quizás en paralelo al tema de la relación entre cristianos y musulmanes en esos siglos, es que muchos de los conflictos —que ahora llamaríamos “históricos”— se interpretaron como conflictos ‘de familia’. En efecto, Rolando era hijastro de Ganelon y todas las relaciones y todos los grandes dramas que se juegan en esos poemas se han podido leer como conflictos familiares, casi como lo que ahora viene a suceder con el melodrama, más modernamente. En el melodrama la interpretación última es lo que sucede entre padre e hijo, entre marido y mujer, entre parientes. Es una visión mucho más cercana, con la cual todos nos podemos identificar y eso también es un asunto importante de considerar al leer estos poemas.

En ese sentido, hay también otras canciones menos conocidas, como por ejemplo *La Canción de Guillaume*, que relata las hazañas de un noble del sur de Francia que se casa con Orable una mujer musulmana, y ella, bellísima, se convierte al cristianismo y toma otro nombre al recibir el sacramento del bautismo. Esa es la “pequeña trampa” de este relato épico, una evidente apología del cristianismo: para ser la mujer de un gran duque cristiano era deseable que recibiera el bautismo y se convirtiera.

FL. Después de tener esta revelación, por así decirlo, de la literatura medieval y decidir ese camino, ¿qué dijeron en tu familia? Tu padre era un famoso historiador, hombre de letras, él aprobaría esta decisión me imagino.

MEG. Le gustó mucho y creo que a él le gustó que a mí me gustara la Edad Media. Él en verdad, si bien fue investigador de la historia colonial americana, profesionalmente podríamos decir, y consideraba que en eso él podía trabajar desde Chile; trabajó muchos años también como profesor, y enseñó algo que se podría llamar “filosofía de la historia”. Pero había estudiado historia de la Edad Media, así como el Derecho Medieval, y creo que ésta era una de las épocas históricas que más le interesaban. Felizmente, por otra parte, él nunca esperó que yo estudiara historia, (¡en la cual yo nunca habría podido “competir”!), pero en verdad creo que mi interés por la Edad Media debe haber despertado en él un sentimiento de alegría y también de reconocimiento, dado que me había podido transmitir el interés por una época que a él le atraía tanto.

FL. Es bueno saber que la familia apoya una decisión que uno toma.

¿Qué persona o personas, tanto en esos estudios previos o después, en los más especializados, podrías mencionar acá a las que tuvieras una cierta gratitud, por la inspiración, por el apoyo?

MEG. La verdad es que me es difícil mencionar muchos nombres. Algunos puedo mencionar, en gran parte porque, si bien yo hice muchos estudios fuera de Chile y ahí podría nombrar a mis profesores, la mayor parte de mi vida académica fue aquí en Chile, después de haber concluido mis estudios de posgrado y, claro, el trabajo de un medievalista en Chile es muy solitario; hay que añadir que eso no es lo que sucede al otro lado de la cordillera. En Argentina hay muchísima gente que se dedica a los estudios medievales, en historia, en literatura, en filosofía, no es el caso aquí en Chile. Y en latín y tam-

bién en griego, por supuesto, hay estudiosos notables. En Mendoza, en la Universidad de Cuyo, sin ir más lejos.

FL. Yo estoy impresionado, porque voy con cierta frecuencia a la Universidad de Cuyo y me sorprende que no tienen, sin embargo, un departamento de lenguas árabes, lo que les he hecho notar un par de veces.

MEG. Lo que nosotros sí tenemos en la Facultad de Filosofía y Humanidades.

FL. Es cierto.

Tu camino imagino ha sido solitario, pero siempre uno encuentra espíritus afines, desde el momento que tienes que publicar, comunicarte con otros.

MEG. Desde luego, no puedo decir que he estado completamente sola en este camino. Tengo que mencionar en primer lugar a quien fue mi profesor guía en la tesis doctoral, Jesús Cantera, un profesor de la Universidad Complutense, que me apoyó muchísimo, tanto en la cercanía como en la distancia, cuando ya volví a Chile a terminar mi tesis. Él fue una persona que realmente me apoyó y me enseñó además algunas de las lenguas más necesarias para poder trabajar en el ámbito de la literatura medieval. Él me enseñó occitano o provenzal, y francés antiguo o anglonormando. A él le debo esa temprana formación. Pero también le debo mucho a una historiadora belga, Thérèse de Hemptinne, a quien conocí en un curso que seguimos ambas, (somos casi coetáneas) en el Centro de Estudios Medievales en la Universidad de Poitiers, que es un centro de estudios medievales excepcionalmente prestigiado. Esa amistad fue muy importante para mí posteriormente, porque con Thérèse hemos seguido en contacto, pero además creamos dos grupos de investigación sobre mujeres medievales y hemos publicado juntas. A través de ella y de su marido, también medievalista, he podido conocer a un grupo de historiadores y filólogos medievalistas con quienes hemos trabajado

y publicado, y que han sido muy importantes para mi carrera, y también a nivel personal. Con ellos hemos estado trabajando por lo menos diez años, en lo que ha sido una segunda línea de trabajo importante, el estudio de la escritura de mujeres de la Edad Media. A través de proyectos bilaterales y de proyectos Fondecyt, creamos un grupo de estudios con profesores de la Universidad de Chile y, en particular, con una profesora de latín que ha sido muy importante en mi trabajo, María Isabel Flisfisch, que fue también decana de la Facultad. Con Ítalo Fuentes, profesor de historia medieval también en nuestra Facultad, y con jóvenes asistentes de investigación hemos constituido un grupo bastante homogéneo, si bien en este momento estamos trabajando de manera más independiente. El foco de nuestro trabajo ha sido la obra de la visionaria religiosa alemana Hildegard von Bingen (1098-1179). Yo diría que, además de mis colegas medievalistas, vuelvo a recordar a mi profesor guía en España, así como también a quién fue mi tutor en el Centro de Estudios Medievales en York, Derek Piersall.

FL. ¿Qué pasó después? ¿Cómo ha sido tu vida académica? Porque en la vida académica, por lo menos en Chile, uno debe armonizar las demandas de la enseñanza, las de trabajar con otras personas, la administración, que es demandante y frustrante algunas veces. ¿Cómo ha sido eso? Tú has estado, en tu vida académica, vinculada fundamentalmente a la Universidad de Chile.

MEG. A la Universidad de Chile y a la Facultad de Filosofía y Humanidades, con la cual me siento muy identificada. La verdad es que hace poco tiempo atrás me he dado cuenta de que había vivido en las cercanías o prácticamente en la Facultad toda mi vida, salvo el periodo que estuve estudiando fuera de Chile.

Bueno, mi docencia ha sido básicamente la enseñanza en pregrado de literatura medieval española, y ahí tengo que mencionar a alguien que también me apoyó muy tempranamente, un antiguo profesor de la Facultad, don Antonio Doddis. Luego he estado ha-

ciendo tanto docencia de pregrado como de posgrado, entre la literatura medieval española, la literatura medieval europea y también una línea de trabajo secundaria en mi caso sin duda, pero que para mí ha sido también importante, y que es el estudio de la poesía tradicional o de la poesía popular en el siglo XIX. En relación con la Edad Media, los temas de la oralidad y la escritura son sin duda muy importantes. Creo que mi interés por la oralidad y la voz en la poesía medieval puede tener que ver con esa experiencia temprana que mencionaba al principio, lo decisivo que resultó ser mi voz alta los primeros versos de *La Canción de Rolando*.

Y hay un campo de estudio relativamente reciente y que me interesa muchísimo también, que yo denominaría aquí como el “medievalismo”. Dicho de manera sucinta, el medievalismo es la disciplina de los estudios medievales que surge sobre todo a partir de romanticismo en el siglo XIX, y que en sus inicios estuvo muy ligado al interés por el “origen de las naciones”, si lo consideramos en la perspectiva de ese siglo. Es un campo de estudio muy amplio y se ha desarrollado mucho en las últimas décadas, desde muy diversas perspectivas disciplinarias.

En cuanto a las publicaciones, puedo decir que casi siempre asocio mis publicaciones con el trabajo que he estado simultáneamente en mi docencia. Creo que ese es un gran privilegio. Esa es una maravilla realmente, porque puedo compartir mis intereses con los estudiantes sin dejar de lado mis temas de interés en cada momento; es muy estimulante poder orientar mi trabajo de investigación y de publicaciones en los temas relacionados con la docencia, sobre todo de posgrado, naturalmente.

Por último, yo diría que el tema de la administración sí ha sido importante en mi carrera. He tenido la oportunidad de estar a cargo del Departamento de Literatura en distintos momentos; también he participado en casi todas las comisiones que existen en la Universidad de Chile y en la Facultad de Filosofía y Humanidades, cosa que

me ha dado una experiencia que es un privilegio, aunque también debo reconocer que, en esas funciones, uno conoce la interioridad de las personas y de las instituciones de manera sorprendente, y no siempre grata o no siempre tan “seria” como se dice en el discurso oficial.

FL. Todas las instituciones tienen por así decirlo su claro-oscuro.

MEG. Y la nuestra no es una excepción.

FL. Considerando la evolución de la institución, porque muchas personas que nos escuchan, sobre todo los más jóvenes, han crecido en una época en que la Universidad de Chile ya no es lo que era, ¿qué se les podría decir a esas personas de cómo ha cambiado el panorama universitario en estos tiempos? ¿Qué hemos ganado y qué hemos perdido?

MEG. Bueno, creo tener bastante claridad, porque tengo la oportunidad de conversar a menudo con mis propios estudiantes, pero también con los profesores más jóvenes en la Facultad y en otros lugares. Creo que lo que hemos perdido es la conversación al interior de la Universidad. Esa es una cosa que tengo que reconocer especialmente, porque tuve el privilegio de estudiar en el Pedagógico de la Universidad de Chile, un espacio en el que se aprendía en las clases de algunos de nuestros grandes profesores, pero en el que la instancia donde quizás más se aprendía era fuera de ellas. La conversación se daba no solamente entre los compañeros, sino que, sobre todo, también con los profesores que nos regalaban su tiempo. Sé que los estudiantes nuestros echan de menos eso, y entiendo por qué. Porque efectivamente los profesores están (estamos) tan dedicados a nuestra carrera académica que no tenemos el tiempo, el espacio, (no quiero decir el interés), para conversar sin un propósito determinado. Quiero decir conversar libremente, compartir una idea o un capricho, por último, una corazonada, elementos todos esenciales, porque forman la sustancia de lo que uno después recuerda de la vida universitaria; eso sin duda lo hemos perdido. Hemos ganado

en un sentido de propósito, de orden, de disciplina. Uno podría decir “hemos ganado y perdido” a la vez: nos hemos “disciplinado” en el bueno y en el mal sentido. No quisiera usar la palabra “domesticado”, pero la voy a usar... Y eso, claro, nos ha profesionalizado, especialmente a los académicos. Los profesores hemos pasado de ser *scholars* o estudiosos más o menos libres e independientes, con libertad de opinión, de cátedra y de todo, a ser profesionales de la academia y a ser ordenados y disciplinados para poder ascender en la carrera académica.

FL. En eso ha tenido que ver, en parte, la beatería reciente de las publicaciones, y no digo “beatería” en un sentido peyorativo necesariamente, sino en algo que hemos copiado de otras tradiciones que, de alguna manera, nos limitan bastante, porque hoy día supongamos una persona que solamente hiciera clases nunca surgiría en su jerarquía académica; es como el empleado civil en el Ejército, que nunca llega a ser general.

Hablemos un poco de la Academia porque, como sabes, estás incorporada a ella y la Academia, yo lo he repetido aquí una veintena de veces es un lugar donde no se hace carrera ni se gana dinero, que son dos cosas que uno en general hace en una universidad, más bien es un cenáculo de espíritus afines y de personas que se reúnen a dialogar.

¿Cómo la percibes?, porque la verdad, como bien sabes, muchas personas manifiestan su interés por pertenecer a la Academia. Yo sé que no están todos los que son y no son todos los que están, pero la elección de un nuevo académico es siempre una materia interna, no se postula, se invita, tú fuiste invitada, tu nombre se mencionó en el pleno de la Academia, las personas te propusieron, firmaron y votaron. El voto es secreto, pero al final todo se sabe. ¿Cuál es tu percepción del trabajo? La Academia Chilena de la Lengua es una de las más activas del Instituto de Chile, creo que junto con la Academia Chilena de Bellas Artes es la que más presencia pública tiene

en el medio nacional, pero siempre hemos sentido, desde hace algún tiempo, que nuestras autoridades políticas no dan al Instituto una presencia como la que nosotros pensamos debería tener.

MEG. Bueno, la verdad es que no conozco demasiado del funcionamiento interno de la Academia, obviamente porque recién ahora voy a incorporarme oficialmente, voy a ser “recibida”, como se dice, el 25 de mayo, en pocos días más, pero conozco a muchos o varios académicos de la Lengua, a algunos académicos de la Academia de la Historia, y podría establecer una comparación entre ambas academias. Pero hablando de la Academia Chilena de Lengua, es cierto que el trabajo que ahí se realiza y el de las personas que son los académicos activos en ella es un trabajo muy variado y a mí me parece interesante que se haya logrado, creo y espero, un cierto equilibrio entre el interés por los temas propios del estudio de la lengua o de la lingüística, y los literarios. Me parece que cultivar esa variedad respecto de los temas que atañen a una Academia de la Lengua como la nuestra, es algo valioso y hay que mantenerlo.

El tema de la presencia pública de la Academia es algo complejo y eso sucede a menudo también con la Universidad de Chile; se siente que no siempre es tomada en cuenta como debiera por las autoridades políticas, y sucede además con muchas facultades como la mía: nosotros sentimos que tenemos mucho que decir. Ese es un tema quizás de más largo aliento, pero yo sí propondría —y espero proponerlo en la Academia más adelante— que hay ciertas preocupaciones que son nacionales, en las que los miembros de la Academia y la Academia como tal podrían intervenir de todas las maneras posibles, a través de muchas instancias. Me parece que se habla mucho en este país de educación, pero se habla de manera muy general. Yo diría que, desde la Academia Chilena de la Lengua, se podría pensar en acciones muy concretas, pero que tengan resonancia, que se relacionen con el conocimiento del lenguaje, con políticas sobre la lectura, y creo que una mirada más compleja sobre el tema de la lectura, que vaya más allá de la lectura de un libro, más

allá de la simple alfabetización; estos son temas en los que muchos de las académicos que yo conozco podrían contribuir, y yo misma tengo alguna reflexión sobre lo que significa esto que mencionaba hace un rato, qué significa una sociedad que tenga acceso a la lectura. Yo hablaba de la oralidad y del valor de la oralidad, y de qué manera, más allá del acceso a la lectura de un libro, insistiría en que la Academia pueda proponer algo respecto del acceso a la palabra. En ese sentido, sé que hay iniciativas como la de Adriana Valdés, con las lecturas de poesía. Eso, me parece, es una acción que va en el camino que a mí me gustaría apoyar respecto de la Academia. Ahora, hay otros trabajos que son propiamente lexicográficos. ¿Cómo dar más luces sobre ese trabajo, además de las consultas que se reciben periódicamente? Es una cosa que hay que pensar, pero yo creo que la gente que está y las ideas que están en la Academia Chilena de la Lengua en este momento son muy valiosas, y hay que aprender —no es fácil— a ponerlas en valor y a darlas a conocer.

FL. Yo creo percibir en lo que tú dices que muchas veces —he escuchado esto en otras personas— existe el riesgo también de popularizar demasiado y, a veces, mucha gente dice que tendría que ser más conocida. Yo creo que eso podría traer perjuicio también, o sea que la gente lo tomara como una banalidad del ambiente mediático.

Creo que una virtud muy importante de esta Academia —y se lo debemos mucho al director Alfredo Matus— es que ha logrado posicionar —para usar esa palabra mediática— la idea de “panhispánico” dentro de la asociación de academias de la lengua española. A él —se lo han reconocido así no solo aquí— se debe mucho la idea de este *Diccionario panhispánico de dudas*, el español no es un asunto peninsular. El congreso suspendido en 2010, por causa del terremoto, tenía el lema de entender el español —o el castellano— desde sus múltiples manifestaciones hispánicas.

MEG. Reconozco que yo soy partidaria de usar la palabra “castellano”.

FL. Exactamente, hasta Unamuno, que era vasco, decía que Castilla era como el núcleo cultural de la península, cosa que no es para poner en menoscabo a nadie. Sin embargo, don Sebastián de Covarrubias, en 1611, dice la lengua española o castellana...

MEG. Por razones políticas, como siempre.

FL. Siempre son razones políticas. Yo recuerdo que, cuando me incorporé a la Academia, uno de mis temas era cómo la narrativa científica, en el caso mío la narrativa médica, estaba tan impregnada hoy de la lengua inglesa. Incluso, cuando nosotros queríamos decir algo, o usábamos un anglicismo crudo o teníamos que hacer traducciones con las que no siempre estábamos de acuerdo. Muchas de las castellanizaciones que ha hecho la Academia de Madrid son crudas. Por ejemplo, whisky con g, y me daba cuenta. Pero después pensé que hay que refinar un poco: no es solamente el poder económico y el poder político quienes determinan la presencia de una lengua, también es su ángel, su capacidad de síntesis. Creo, y no sé si estás de acuerdo, ya que es tu área, una lengua como el inglés, por ejemplo, incluso los nativos a veces tienen dificultades para saber cómo se pronuncia alguna palabra; en cambio nosotros tenemos estas correspondencias tan fluidas entre lo que se escribe, lo que se lee y lo que se pronuncia. Esta es una ventaja, yo no conozco muchas lenguas, pero me parece que el castellano tiene eso.

¿Qué recomendarías tú, por ejemplo, acerca de si la Academia puede asumir otras tareas nacionales? En la época en que existía el Consejo Superior de Educación, que ahora se llama Consejo Nacional de Educación, el Instituto de Chile tenía dos asientos por disposición de la ley, y se perdieron. Yo recuerdo haber sido consejero de eso durante ocho años, justamente en representación del director, Alfredo Matus, mientras que por la Academia de Medicina estaba el doctor Goic. Por ejemplo, la concesión de los Premios Nacionales. La Academia sueca es la que da los premios más famosos, ¿qué pensarías tú de una tarea como esa?

MEG. Yo creo que habría que ir abriéndose. Efectivamente pienso que uno podría estar en posición de insistir en los Premios Nacionales, porque ahora tiene un representante, pero parece ser que su voto es uno entre varios otros.

FL. Una persona de otra Academia me dijo hace un tiempo que justamente por ser Premios Nacionales no eran premios de especialistas, que debían tenerse en cuenta esas dimensiones de resonancia. Un argumento que no había escuchado, pero interesante. Obviamente, el privilegio de tener una institución como esta no ha sido suficientemente reconocido a lo largo de no solo de la Academia de Lengua, sino que del Instituto de Chile, que es mucho más joven; porque, por ejemplo, ser un ítem del Ministerio de Educación no ayuda para nada, porque es un ministerio muy complejo, que tiene otras prioridades.

MEG. Yo creo que casi sería un problema, de verdad. Creo que algo como lo que tú mencionabas hace un momento, este Consejo Nacional de Educación; entiendo que se perdió esa presencia y, por lo tanto, ahí valdría la pena. Hay también otras instancias como el Ministerio de la Cultura. ¿Qué relación existe con el Ministerio de la Cultura? No lo sé.

FL. Claro, siempre ha sido ambiguo, porque una de las materias que se han debatido es precisamente que fuera parte de ese Ministerio, pero, que yo sepa, las conversaciones siempre se estancan. En algún momento, el anterior presidente de la República visitó el Instituto, se le pidió su colaboración. Uno de sus ministros, que es miembro de la Academia Chilena de Ciencias Sociales, Políticas y Morales, dijo, también en estas mismas conversaciones, que su disposición era magnífica y se tradujo en que invitaron a algunos académicos a hablar en el Palacio de La Moneda. No era más que un ritual y con ciertas circunstancias un poco incómodas, por ejemplo, a veces el día asignado el salón estaba ocupado y cambiaban la fecha de la conferencia, cosas que causaron un poco de inquietud.

Pero, ahora que estamos en 2015, que se celebran los 130 años ¿Qué piensas de la relación del Instituto con las universidades?

MEG. ¿Qué relación con las otras universidades y cómo lograrla? No me parece fácil, porque, entre otras cosas, es un área difícil la de las universidades en este momento: el Cruch, el Cuech (todas estas instancias que agrupan a las universidades) se resisten a acoger una presencia de otras instituciones, como podría ser el Instituto de Chile, por lo menos en cuanto son asociaciones de universidades. Pareciera conveniente una asociación uno a uno con cada universidad y no sé si eso sería suficiente. Yo creo que una de las tareas que ha realizado bien el actual director, el profesor Alfredo Matus, es relacionarse con la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC) de una manera privilegiada. Pero no es algo que esté establecido en nuestros estatutos. Entiendo que es la inquietud, la relación no puede depender de las personas ni de la buena voluntad de las personas, o de que el actual secretario de la Academia, el profesor Samaniego, haya sido decano en la PUC. Habría que prever y proveer alguna relación más estable con ésta y con otras universidades.

Yo veo en particular que eso es posible en ciertos campos y, por supuesto, en un área que conformen la Academia de la Lengua, la Academia de la Historia y la de Ciencias Sociales, Políticas y Morales. Las facultades, para no acotar tanto, de Humanidades o disciplinas afines podrían establecer algún grado de conexión más oficial con el Instituto de Chile y en las áreas que les corresponda. Las facultades de Humanidades forman en este momento una red, que se llama Humaniora, que es para los posgrados. Yo podría propiciar eso, porque formo parte del Consejo Directivo de esa red.

FL. Sería muy interesante hacerlo porque, a propósito, hablemos ahora de la educación, que es más que la enseñanza; entonces, es un complejo total de inserción social y no sé si de adoctrinamiento.

MEG. *Educare*, conducir y seducir, yo creo que ese es el tema.

FL. Hemos perdido nuestra capacidad de seducción. Alguna vez escuché a nuestro exrector, don Juan Gómez Millas, a quien visitábamos a menudo con el profesor Jaime Lavados, uno de sus médicos personales, y decía que la universidad latinoamericana había perdido de alguna manera su rumbo, y que esta función, la formación, se había convertido en salir a la calle a ejercer un oficio y ganar dinero.

¿Cómo ves el tema, aprovechando tu presencia aquí y considerando el papel de la Academia también? ¿Cómo está el tema de la educación en Chile, que se ha convertido en un tema de publicidad y medios?

MEG. Bueno, es un tema difícil. Tengo una posición respecto de la educación que está muy ligada a mi profesión y no puedo negarlo. Efectivamente, al final, es una tarea que hay que emprender, pero con mucha precaución. Yo siempre veo este doble filo que tiene lo que estábamos diciendo: conducir, seducir y también domesticar. En ese sentido, tengo un poco de temor —y tengo que decirlo— a esta especie de fetichización —quiero usar la palabra duramente, crudamente— que se ha producido con el tema de la educación: como si la educación, entendida como “construcción cultural”, fuera la solución a todos nuestros problemas. Porque eso es un retroceso. De hecho, la instrucción era considerada —y fue considerada incluso por don Andrés Bello en el siglo XIX— como una tarea que había de emprender simplemente para que la gente del pueblo tuviera un oficio y pudiera ejercerlo. En ese sentido, creo más en la posición de don Valentín Letelier, que pensaba en la educación asociada no solo al trabajo sino a una tarea más formativa a lo que ahora llamaríamos la formación de los ciudadanos de este país. Ahora, cómo se forma y para qué se forma, son preguntas que desde luego no están contestadas y creo que, en la reforma de la educación, en todos sus niveles, todavía estamos en un nivel de generalidad demasiado grande.

Echo de menos un acercamiento integral, como lo que se está intentando hacer desde el Ministerio, desde el gobierno, que haya una serie de leyes y proyectos que se discutan en el Parlamento, y eso es necesario, pero me consta, porque tengo conocimientos bastante cercanos de cuál fue la discusión de la educación en la etapa previa a la asunción de la presidenta Bachelet, y creo que ésta fue demasiado amplia y demasiado general, y creo que no hemos avanzado en los matices, que son siempre importantes.

¿Qué queremos decir cuando decimos “educación”? Yo tengo una definición bastante simple de lo que es “enseñar” y para mí enseñar no es una ciencia, ni una disciplina. Personalmente no creo que sea una disciplina, sino un arte, en todos los sentidos antiguos y modernos de la palabra “arte”, y enseñar como un arte permite todas las libertades que son importantes, tanto para el que enseña, que está en su rol de profesor, como para el alumno. Es lo que decía hace un rato, lo que fue para mí la mejor experiencia del Instituto Pedagógico, en el que se formaba a los estudiantes, y se conversaba entre estudiantes y profesores. Yo creo que la enseñanza y la educación como un arte en el cual se conversa es algo importante de relevar y, por supuesto, eso debe decirse de una manera más compleja de lo que yo soy capaz de decir.

Una cosa que en general no se reconoce en estas conversaciones actuales, cuando se habla, por ejemplo —y es una palabra que a mí me molesta mucho—, de colegios o estudiantes vulnerables, es ¿qué quiere decir “vulnerables”? Se da por hecho que estas personas vienen de entornos familiares muy precarios y se da por hecho que esas personas no saben y que no tienen un saber propio. Tiendo a pensar que, si creemos que estas personas no tienen saber propio, somos nosotros quienes estamos equivocados y, en ese sentido, tiendo a pensar que la enseñanza —no quiero decir educación—, por ejemplo, en el sistema escolar que tenemos ahora, así como en el sistema universitario, debería volver a recuperar ese concepto más

amplio de “pedagogía”, en el mejor sentido, que significa, un poco a lo Sócrates, hacer surgir lo que el otro sabe, lo que el discípulo sabe. A los profesores nos sucede siempre, que aprendemos en el momento de estar enseñando, y por eso pienso entonces que lo que sucede en este proceso resulta en un aprendizaje recíproco. Eso es lo que yo podría decir en un plano más personal. Y creo que la fetichización de la palabra “educación” o “instrucción”, con estas miradas un poco peyorativas sobre los sectores vulnerables, a mí me parece que no es conducente.

FL. En un solo aspecto, porque además ha habido otro fetiche que es el tema de la calidad.

MEG. Y “mejoramiento de la calidad”. Y le he preguntado a especialistas ¿qué es mejorar un proceso educativo, exactamente? ¿Qué establecimientos pueden “demostrar”, con evidencia, una mejoría en sus procesos, y cómo se puede medir el “mejoramiento de la calidad”? Y la verdad es que no he recibido respuestas precisas a esta pregunta.

FL. Uno queda muy comprometido a veces cuando trabaja en algunas instituciones con esto de medir. Recuerdo cuando trabajaba en la Organización Panamericana de la Salud debíamos hacer unos informes cuantitativos sobre el cumplimiento de las llamadas “metas del milenio”, que eran ocho. Ahora, como no se cumplieron se hicieron otras metas, que son 17 y tienen 169 indicadores.

Pero, entonces, no solamente por qué educar y cuándo educar, sino quién educa y aquí entramos al tema de la larga data que tienen estas modificaciones.

MEG. Y las reformas educacionales que hemos tenido, que han sido muy resistidas.

FL. Los efectos se van a ver en un tiempo más. ¿Qué hacer con la formación de las personas que tienen esta tarea de educar? Porque, por mucho esfuerzo que se haga, yo no noto que el estatus social

de quienes enseñan haya mejorado en este último tiempo, que en el fondo es una profesión, es una forma de vida, pero también se le paga a la gente no solo con dinero sino con prestigio, con poder.

MEG. Con voz, con capacidad de decisiones, con capacidad de influir.

FL. ¿Como debiera ser la formación de estas personas porque, así como pasa con las vocaciones religiosas, no sé lo que está pasando con las vocaciones pedagógicas?

MEG. Bueno, en mi Facultad, que ha estado históricamente asociada a la formación de profesores desde el siglo XIX, con una interrupción de trece años, tenemos una reflexión sobre eso. Participo más bien desde fuera de esa reflexión, pero conozco bastante el trabajo que se realiza no solamente en el Departamento que está más dedicado a la formación de profesores, el Departamento de Estudios Pedagógicos, que empezó de nuevo en el año 1994, sino de manera importante también en el Departamento de Filosofía. Y creo que la asociación histórica entre Filosofía y Educación —por algo ese era el nombre tradicional de esa Facultad— permite esa reflexión sobre cómo debe formarse un educador. Desde mi punto de vista, hay ciertos saberes y ciertas técnicas que tienen este valor, pero yo insistiría y vuelvo a mi idea, no tan original, de que la educación es un arte y un saber, que permite acompañar a los estudiantes en su camino. El hacer compañía, el acompañar es para mí una palabra clave, cada vez más.

FL. Comprometemos a la profesora María Eugenia Góngora, en un futuro, a volver a conversar en estos Diálogos del Instituto de Chile, que son como un archivo de la palabra.

MEG. Muchas gracias.

CARMEN LUISA LETELIER

Nacida en una familia de músicos, luego de recibirse como profesora de estado en Castellano, estudió Canto en la Universidad de Chile, desarrollando una brillante carrera como cantante solista durante más de cuarenta años. Su gran versatilidad le permitió abordar muy diversos estilos y géneros, desde música antigua, pasando por la música de cámara, los oratorios, la ópera y la música contemporánea. Durante su carrera dio especial énfasis a la difusión de la música de compositores chilenos, llegando con ella a diferentes países y exigentes escenarios mundiales, como el Teatro Colón, Carnegie Hall, Radio Béla Bartók de Budapest, y teatros en Polonia, Lituania, Venezuela, México, Francia, etc.

Formó parte durante 25 años del Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica, fue una de las fundadoras del Ensemble Bartók, con el cual recorrió Chile y el mundo llevando la creación de nuestros compositores. Durante cuarenta años ejerció la docencia en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, donde formó a generaciones de cantantes que hoy desarrollan exitosas carreras en Chile y en el mundo.

En 2010 recibió el Premio Nacional de Artes, mención Música.

Forma parte de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, es profesora emérita de la Universidad de Chile, presidenta del directorio de la fundación Museo Violeta Parra y presidenta de la Fundación Cameramusic.

Actualmente es profesora del Magíster en Interpretación Musical del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Paralelamente a estas actividades y en forma prefe-

rente, formó una familia de cinco hijos y 21 nietos, cumpliendo este año 52 años de matrimonio con Pablo Domeyko Pérez.

ENTREVISTA REALIZADA EL 14 DE JULIO DE 2013

Fernando Lolas. Bienvenidos a una nueva edición del programa Diálogos del Instituto de Chile. Esta vez tenemos el privilegio de contar con la participación de la profesora Carmen Luisa Letelier, académica de Número de la Academia Chilena de Bellas Artes, contrato y Premio Nacional de Artes.

Carmen Luisa Letelier. Muchas gracias y encantada de estar aquí.

FL. Bueno, este programa de conversación del Instituto de Chile con los académicos de las seis academias tiene dos partes. En la primera conversamos de la persona, la que cuenta de su propia vida, por qué escogió el camino que ha seguido, cuáles han sido sus formaciones más importantes, a quiénes reconoce como maestros y maestras, y, en fin, una libre exposición, porque la gente que nos escucha va a querer saber algo más de la persona.

CLL. Yo nací en una familia de músicos, mi papá era compositor, mi mamá cantante. Era una familia muy musical, porque mis abuelos eran todos músicos, no músicos profesionales, pero, en fin, tocaban el cello, el piano, cantaban y nosotros nos criamos, mis hermanos y yo, en este mundo musical desde que nacimos, prácticamente. Mi mamá cantaba, tenía exactamente la misma voz mía, y yo nací oyendo el repertorio que hice después.

De chicos todos estudiamos música en el Conservatorio. Estudiamos piano, teoría; mi otro hermano violín, mi hermano Miguel estudiaba piano, yo también, pero a un cierto andar dijimos: “ya, está bueno no vamos a hacer más música”. Miguel se fue a estudiar Ingeniería Forestal a Valdivia, yo empecé a estudiar Pedagogía en Castellano en la Católica, me recibí, pero seguíamos cantando en la casa, haciendo música. Nos sentábamos alrededor de una mesa

con mi mamá y mis hermanos, y cantábamos corales a cuatro voces. Pasábamos tardes enteras cantando y tocábamos piano a cuatro manos. Yo cantaba jazz en una época en que fuimos muy amigos de la Violeta Parra, íbamos a su casa, me enseñó muchas cosas la Violeta de su repertorio. Yo estaba estudiando Castellano y, como cantaba mucho y hablaba muy mal, tenía una técnica espantosa de mala y me quedaba muy ronca después de las clases. Entonces me dijeron: “por qué no tomas clases con alguien que te mejore la voz”, y entré al Conservatorio, con la señora Lila Cerda, y yo la verdad es que entré al Conservatorio y tenía tres notas, pero, en fin, sabía música y empecé a estudiar con ella, y ella era realmente una maga, una cosa impresionante, porque al año de haber estado estudiando con ella yo estaba cantando. Me presenté a un concurso CRAV, de la compañía de azúcar, porque el repertorio que exigía el concurso yo lo tenía. Me pasó una aventura muy divertida, porque uno de los jurados era Carlos Riesco, en ese tiempo director del Instituto de Extensión Musical de la Facultad de Arte de la Universidad de Chile, y había que hacer una audición detrás de una cortina, como se hace generalmente para evitar que el jurado sepa quién está cantando o tocando. Entonces empecé a cantar yo mi parte y Carlos Riesco dijo “pero, por Dios, como nadie le avisó a la Margarita Valdés que este concurso es para menores de 30 años. Voy a ir a decirle a la Maiga que no siga”, y pasa detrás de la cortina y ve a una niña que no había visto en su vida, no me conocía Carlos. “Pero cómo —dijo— estoy loco, es la misma voz”. En realidad, es muy parecida, yo he oído grabaciones de mi mamá y me cuesta distinguir si es ella o soy yo. Suena igual, igual, el timbre de voz muy parecido.

Con enorme sorpresa llegué hasta el final del concurso, y no lo gané porque había otras personas que eran cantantes profesionales. En ese momento me dije: “aquí el Castellano murió, nunca más, yo lo que quiero es cantar”, y seguí cantando, ya no hice más clases, había hecho clases un año, creo, o un par de años. Las dos cosas eran incompatibles y empecé a cantar mucho, mucho, y no paré nunca más. Hace cuarenta y tantos años que estoy cantando. El año

pasado tuve una enfermedad, tuve un problema, y parece que me he quedado con la voz *out*.

FL. Uno siempre distingue a las personas que se dedican al arte y que también se preocupan de formar otras personas. ¿Cómo ha sido esa parte de su carrera?

CLL. Todas las personas que se dedican a hacer clases pueden decir lo mismo: uno aprende mucho más cuando enseña. Todos los problemas técnicos de la voz, al explicárselos a otros o al estar viendo lo que está haciendo otro, uno entiende mucho lo propio. También toda la experiencia de interpretación, de maduración, de enfrentar al público y los repertorios, la experiencia es lo que manda. Entonces, a lo largo de los años uno va conociendo mucho más repertorio y va afinando el oído para oír a una persona y decirle “tu problema está aquí, tienes que hacer esto, tienes que hacer esto otro”, y tener la claridad y ver cómo guiar. Yo creo que enseñar a cantar es guiar a una persona, no se puede enseñar con una regla fija, igual para todos. Cada uno tiene un instrumento distinto.

FL. Y el talento también, me imagino.

CLL. Obviamente, eso se da por descontado, pero el instrumento mismo no es igual. Todos los violines tienen las cuerdas iguales y los pianos tienen las teclas iguales, pero la voz es un instrumento que se da de formas distintas. Tiene un carácter distinto. Y de lo que se trata es de desarrollar lo distinto que tiene esa voz dentro de lo que es, actualizando sus posibilidades; entonces, es muy interesante, porque cada alumno es un mundo, de personalidad, de color de voz, de temperamento. “A ti te queda bien esto en el repertorio, a ti te va bien lo más dramático, a ti lo más alegre”, todos son distintos.

FL. Se podría decir que, a veces, algunos compositores han exagerado sus demandas a la voz. ¿Cuáles podrían ser aquellos más difíciles de interpretar?

CLL. Yo diría que el más difícil y el que más enseña es Mozart. Tú puedes estar con una frase de un aria de Mozart durante seis meses con un alumno, porque está todo dado ahí.

Wagner requiere una raza distinta de cantante. No cualquier persona puede cantar Wagner, por razones físicas. La voz para Wagner tiene que ser una voz muy grande, tiene que pasar por una orquesta inmensa, debe tener una tremenda resistencia, porque son obras muy largas, de muchas horas, de mucho volumen, frases muy largas, de mucha respiración, y eso requiere realmente de personas con un físico muy especial. De hecho, los que cantan Wagner son casi todos nórdicos, noruegos, suecos y alemanes. Realmente son muy pocos los latinos que cantan a Wagner, fuera de Ramón Vinay, que fue el gran Tristán que hubo durante muchos años. Pero yo diría que, como interpretación y como manejo del instrumento, una persona que puede cantar Mozart puede cantar cualquier cosa, también puede cantar Wagner si es que tiene el volumen. Puede cantar con un volumen más chico y a lo mejor la orquesta lo tapa, pero para aprender a cantar, para mí, yo creo que Mozart es el indicado. Ahora, no se puede empezar a enseñar Mozart el primer año, ni mucho menos. Tiene que ser cuando ya el cantante maneja bastante la voz, el instrumento mismo, y después todo lo que sea expresividad y musicalidad se puede trabajar, para mi gusto, con el primero de todos: Mozart.

FL. Para las personas que nos escuchan debe ser sin duda interesante saber cómo es hacer arte y especialmente arte musical como intérprete en Chile.

CLL. Antes era bastante más difícil que ahora. En mi tiempo éramos muy pocos. Teníamos vedada la posibilidad cantar en la ópera, porque en el Teatro Municipal no consideraban a los chilenos, para ellos no existían. Yo tuve la suerte de tener una voz que es bastante escasa, la voz de contralto, entonces canté mucho, mucho, y la otra posibilidad también es que en el Conservatorio se da una formación muy amplia, justamente para abarcar todos los campos posibles, para

poder estar disponible para más obras. Yo diría que hoy día hay mucho más espacio para los jóvenes. Hoy el Teatro Municipal está haciendo temporadas con un elenco nacional. Yo acabo de estar ahora en Rossini, en *El barbero de Sevilla*, y tuve el inmenso gusto de ver a todos los chicos, varios de ellos han sido alumnos míos, en un nivel extraordinario. Y está también el Teatro de Talca y los teatros de Temuco y de Concepción, y ahora en el Teatro del Lago, en Frutillar, se hacen cosas. Yo creo que tienen muchas posibilidades ahora. Claro que siempre están tratando de irse, pensando en una carrera internacional. Ahora el problema que tenemos en Chile es que estamos tan lejos de todo. Ir a cantar a Argentina o ir a cantar al Perú es una hazaña. Si tu estas en París y vas a cantar a Frankfurt no te demoras nada. Hay otro público, hay otra cultura, pero yo diría que es más posible y está más abierto ahora.

FL. ¿Y nunca más retomó el interés por el Castellano y la lengua?

CLL. Me encantaría, yo siempre digo “cuando tenga tiempo”. No me voy a morir y nunca tengo tiempo, pero me encantaría hacer un estudio de posgrado de lingüística, me encantaría, pero no sé si voy a tener tiempo, porque todavía estoy trabajando, estoy haciendo clases, no sé.

FL. ¿A qué maestros o maestras, aparte de los que ya hemos mencionado, se podría reconocer una influencia en su carrera?

CLL. Bueno, mi profesora de canto, la señora Lila Cerda, que era impresionante. Ella era una maestra integral, uno la llamaba por teléfono para decirle buenos días, y contestaba: “a ver, repítame la *b*, dígamela de nuevo, respire, ponga el aire arriba, venga Carmencita esta tarde a mi casa yo le voy a hacer un pacito”. Antes de los conciertos me iba a su casa poco menos que a un retiro, para que oyera todo lo que iba a cantar y todo lo que iba a hacer, y eso es muy importante para un cantante y yo misma lo he tratado de hacer hasta lo más que he podido. Que alguien lo oiga a uno y que lo controle es muy importante. Claro, si tus llegas a cantar y el director de orquesta

puede que te diga “yo quiero esto así o esto así”, pero el director no te va a dar las claves de cómo corregir esto o cómo corregir lo otro. Yo tuve la suerte de tener a la señora Lila y después a mi colega Fernando Lara, que era profesor en el Conservatorio, Éramos colegas, él era un poco mayor, había estudiado con la señora Lila también y era un gran profesor; entonces, yo siempre iba donde Fernando y le decía “mira, yo voy a cantar esto, por favor escúchame y dime como está”. Lo mismo con Elvira Savi, que fue la pianista que tuve desde el primer día que comencé a cantar, hasta que se enfermó hace cuatro años. Era maravillosa, era una acompañante y una persona extraordinaria. Yo diría que ellos han sido mis maestros, y don Federico Heinlein, que también era nuestro profesor de interpretación, de cámara, de fonética, y con su rigurosidad alemana no nos dejaba pasar ni una. Era un crítico muy severo, y hoy día, con lo que está pasando en la universidad, se vuelve a morir.

FL. En realidad, nunca encontraba algo perfecto.

CLL. Lo decía todo. Si uno estaba con un peinado que no le gustaba, se lo decía también, y en forma muy crítica. Uno leía las críticas de Federico, y me acuerdo de una cantante que cantaba bastante mal la pobre, era una señora muy encantadora, y durante la crítica entera describió lo linda que se veía y lo bien que le quedaba el vestido, y no dijo ni una palabra de lo que había cantado. Entonces uno decía “debe de haber estado remalo el concierto”. No decía nada, pero era muy elegante.

FL. Y después, la carrera de ejecutante en el área lírica, ¿como ha sido?

CLL. Eso es muy entretenido, es otro mundo, distinto del canto de cámara o con orquesta. La ópera es un mundo fascinante, lo más entretenido que hay. Y yo me descubrí unas dotes de actriz que no me conocía, y me he entretenido mucho haciendo ópera, me encanta. Es una sensación fantástica, porque estas metido en un argumento con otros *partners*, y con escenario y con trajes, y uno como

que pierde la vergüenza un poco, si no soy yo me da lo mismo, qué importa lo que haga.

FL. Exige una capacidad histriónica.

CLL. Absolutamente y olvidarse un poco, como nos decía la maestra Clara Oyuela: “desde el minuto en que tú olvides que eres tú, vas a empezar a ser una buena actriz”.

FL. O sea, encarnar el personaje.

CLL. Ahora, cuando uno está en un concierto solo, en un concierto de *Lied* o un recital, es muy difícil olvidarse de que es uno, porque estás arriba del escenario, frente a todo el público. En cambio, en la ópera ya no eres tú, así que qué importa. Puedes ser una vieja loca, puedes ser una bruja, puedes hacer todo lo que quieres porque no eres tú. Es el arte total, es fantástico, muy entretenido. Es un trabajo salvaje porque, en primer lugar, hay que memorizar todo hasta tal punto que uno ya lo haga absolutamente en forma inconsciente, porque hay que actuar. Pero todo esto tiene que ser medido en el tiempo: no es cómo actuar en una película o en una obra de teatro, en que te puedes demorar todo lo que quieras en un parlamento, o hacer un silencio, aquí está todo medido. No puedes decir tal cosa ni antes ni después.

FL. ¿Cómo es trabajar con el público? Las artes de la representación en general todas exigen público ¿Se pierde alguna vez el contacto?

CLL. No, no se pierde, porque si se pierde es muy peligroso, si tú te relajas puede pasar cualquier cosa. Creo que cuando uno repite una ópera muchas veces ya la última función es una chacota. Claro que es rico, porque uno ya conoce exactamente todo lo que pasa y se da el lujo de decir bromas o decir una cosa por otra, o decir aquí me voy a demorar un poquito más en entrar porque alcanzo, porque en la otra función llegué un poco antes, uno empieza a improvisar mucho más porque ya se está más segura. Uno ya lo ha hecho muchas veces con todos los demás, a pesar de que se ensaya mucho. Pero

relajarse es muy peligroso, porque te puedes distraer y, si te distraes un segundo, sonaste.

FL. Además, cae toda la representación.

CLL. Debes estar pendiente de mil cosas: del director, que no lo ves, porque está allá abajo; hay pantallas de televisión si tú estas cantando, tienes que estar pendiente; además, el sonido de la orquesta no te llega en forma simultánea. Ahora, en los teatros más modernos, hay parlantes con retorno, y tienes el sonido de la orquesta cerca; pero también es peligroso, porque tú ves el movimiento del director y el sonido no llega junto con el movimiento.

FL. ¿El director no dirige a los solistas?

CLL. Sí, también, el director da las entradas. Depende, hay óperas en que no hace mucha falta, porque los ritmos son muy claros, son muy regulares, pero por ejemplo en las óperas más modernas, más difíciles, hay que estar mirando al director con cuatro ojos. Tú debes actuar y correr de acá para allá, y además estar mirando al director.

FL. ¿Cuánto influye la personalidad del director en la ejecución lírica? ¿Puede introducir alguna variante?

CLL. Creo que los directores que dirigen óperas deben ser de una flexibilidad inmensa, porque, en primer lugar, el cantante nunca va a estar cantando igual y siempre tiene que respirar. El cantante tiene siempre un texto que decir, no es una cosa muy mecánica, no puede ser mecánica en absoluto —bueno, nunca la música debe ser mecánica—, pero el director debe tener mucho cuidado de tener la orquesta en las manos y estar mirando a los cantantes para saber qué están haciendo y para seguir a la orquesta. Él tiene que acompañar a los cantantes con la orquesta.

FL. ¿Existen, para una persona que se ha dedicado a la ejecución y sobre todo al canto, periodos de mayor o menor facilidad para interpretar? ¿Existe algo así como la inspiración?

CLL. Por cierto que hay estilos que a uno le quedan mejor que otros, hay cosas que a uno le llegan mejor que a otros. Por supuesto. Hay compositores con los que uno se siente muy identificada, y otros que con los que cuesta más. Eso es clarísimo. Eso para los cantantes, pero para los directores también. Yo creo que hay directores a los que ciertas obras y autores les quedan como anillo al dedo, y otros con que no quedan tan cómodos.

FL. Hablemos un poco ahora del ingreso a la Academia de Bellas Artes. Porque, en el fondo, nos hemos propuesto, en estos programas de conversación con los académicos, que la gente entienda un poco qué es el Instituto de Chile, qué son sus academias, cómo se llega a este lugar y qué se hace.

CLL. Bueno, para mí fue una enorme sorpresa cuando me avisaron que me habían elegido los demás académicos. Yo hacía mucho tiempo que había estado en contacto con la Academia. Siempre había ido cuando estaba Carlos Riesco, hacíamos música chilena especialmente, porque siempre me he preocupado de dar a conocer la música de los compositores chilenos, ya que creo que los intérpretes chilenos en general están en deuda con la música chilena, se toca poco, se canta muy poco. Entonces, si no se toca no se conoce y no se aprecia. Siempre he estado dedicada a eso y creo que por eso la Academia tuvo interés en mi persona, porque era una manera de dar a conocer la creación nuestra.

Pienso que la Academia tiene como misión ser como el cerebro del país, el cerebro de la creación del país, y un poco la guía y el faro de hacia donde debiéramos ir. Nuestra cultura está siendo arrasada por la cultura de las masas y de la televisión, entonces, tratamos de que el faro no se apague.

FL. Bueno, la Academia de Bellas Artes, hay que decirlo, es una de las que más se perfila en el escenario público. Por la posibilidad también de llegar a públicos distintos; sin embargo, de las conver-

saciones que hemos sostenido con algunos académicos surge la necesidad de que la gente valore más una institución como ésta.

CLL. Por supuesto, en eso estamos empeñados. No solamente en ser un lugar de pensamiento y de elaborar propuestas, sino también, sobre todo, nosotros, que somos artistas, en salir a mostrar lo que hacemos. Estamos muy empeñados en que los pintores hagan exposiciones, que los músicos hagan conciertos, que los cineastas muestren sus películas y que los escultores muestren sus esculturas. Creo que eso es muy importante, en primer lugar, para que la gente entienda qué es el arte chileno, que la gente conoce poco y aprecia poco; y si no se muestra, cómo lo va a conocer.

FL. Pero siempre hemos tenido la sensación de que no se aprecia bien el papel del Instituto de Chile en su conjunto, por ejemplo, en las influencias que pudiera tener la gente de las academias en la enseñanza superior, en aconsejar al Estado.

CLL. Los académicos deberíamos ser más consultados. Nosotros dependemos del Ministerio de Educación, pero creo que ellos nunca nos consultan algo como académicos. A mí me han llamado al Ministerio cuando hay cosas sobre programas de música, pero me han llamado como persona particular, no como académica. Creo que tendríamos mucho que decir. Deberíamos tener mucho más peso.

FL. ¿Como lograr eso? Porque incluso cuando se reformuló el Consejo Superior de Educación —que ahora se llama Consejo Nacional de Educación—, el Instituto perdió los dos asientos que tenía en el antiguo Consejo.

CLL. Eso es muy grave.

FL. Iban de distintas academias representantes, pero hoy día ese Consejo se ha modificado.

CLL. Eso habría que pelearlo de alguna manera. Yo me acuerdo de que, cuando fue elegido, el presidente Piñera fue al Instituto y

dijo “yo sé que ustedes son como el meollo del pensamiento y de la intelectualidad del país, quiero que ustedes nos ayuden a pensar el país que queremos”, pero la verdad es que nunca se ha concretado eso.

FL. No de una manera que la gente pueda percibir a las academias como un centro importante.

CLL. Exactamente. Creo que ahí hay una herramienta que no se ha usado. Yo no sé si alguien ha tenido algún acercamiento con la gente del gobierno, con el Ministerio de Educación.

FL. También esa pertenencia al Ministerio de Educación ha sido objetada por algunos, que piensan que un Ministerio tan complejo, que tiene a su cargo la educación primaria, la educación secundaria, la universidad, la investigación científica, puede producir toda clase de desviación o de desinterés, sin que eso signifique un menoscabo.

Pausa musical

FL. Hemos recién escuchado una pieza musical que sería muy interesante que los auditores supieran de qué se trata, cuándo se hizo y cómo se gestó.

CLL. Esta es una obra del compositor chileno, Miguel Letelier, mi hermano. Él la escribió para el Ensemble Bartók, un conjunto que tiene ya 30 años y se ha dedicado exclusivamente a la música chilena. Hemos estrenado más de 100 obras chilenas y otras latinoamericanas y norteamericanas, también otras europeas. Hemos hecho 30 giras internacionales, solamente con música chilena, y ha sido una experiencia fantástica porque, en realidad, todo el mundo conoce los terremotos, a Pinochet, a algún futbolista famoso, pero nadie sabe que Chile es un país que, además, tiene una vida cultural e intelectual importante.

FL. ¿Por qué el nombre “Ensemble Bartók”? Suena muy europeo. Cuando leía “Ensemble Bartók” pensaba: “este debe de ser un conjunto europeo”.

CLL. Nos pasó una cosa muy curiosa, este Ensemble partió como un trío fundado por Valene Georges, una norteamericana que vive en Chile hace muchos años. Ella es clarinetista y formó este conjunto, y en la primera obra era un trío, nada más. Era piano, violín y clarinete. Ellos tocaron la obra de Bartók *Contraste*, muy extraordinaria para ese conjunto. Después se amplió el grupo y entré yo, entró el cello y quisimos cambiarnos de nombre, porque yo les dije lo mismo: “esta es una locura, nosotros somos Ensemble Bartók y hacemos pura música chilena”. Y tratamos de cambiarnos el nombre, pero ya no hubo caso, porque ya se había hecho muy conocido, y si cambiábamos íbamos a quedar en la nada de nuevo. Entonces, ahora se llama Ensemble Bartók Chile, para que no haya dificultad. Hemos estado, por ejemplo, en la Radio Béla Bartók, en Hungría. En Budapest pueden haber estado esperando música de Béla Bartók, pero, realmente, llevar música chilena ha sido una experiencia extraordinaria, porque la gente conoce a la Violeta Parra y a los Inti Illimani, pero que haya música culta, música de arte en Chile, no tienen idea, no sospechan. Entonces, realmente es una labor fantástica la que se hace.

Bueno, en este caso, estas que oímos son unas canciones con texto de Comtesse de Noai, una escritora francesa del siglo XIX. A Miguel le gustó mucho este texto.

FL. Como *Alsino*, en el caso de Alfonso Leng.

CLL. Y como el caso de Gabriela Mistral. Cerca del noventa por ciento de los compositores chilenos ha escrito música con textos de Gabriela Mistral y no así con textos de Pablo Neruda. La poesía de la Gabriela Mistral es extraordinariamente musical, en cambio la de Neruda es dura, cuesta mucho ponerle música. Nosotros hemos hecho muchas obras musicales con textos de Neruda y cuesta ponerles música. En cambio, Gabriela Mistral se deja cantar. Es una maravilla.

FL. ¿De qué año es esta obra que acabamos de escuchar?

CLL. Es de 1984. Son tres canciones: “*La mort favorable*” escuchamos una; es clarinete, voz y piano. No es para todo el conjunto. Esta obra la hemos hecho muchísimo. Es una obra muy impresionante, muy virtuosa. Ustedes se dan cuenta, la parte del clarinete es difícilísima, la parte del canto, y la del piano también. Es una música que requiere una cantidad de estudio impresionante, porque son obras muy difíciles y que nadie conoce. Eso es lo fantástico de las obras contemporáneas: no tienes ningún referente, entonces, tienes que inventar un poco. Si está el compositor presente, ¡maravilloso!

FL. ¿Y el compositor recibe también en este caso un privilegio especial? Tener un compositor que sea hermano y poder decirle: “mira, estas partes son así o asá”.

CLL. Nosotros siempre, cuando ya está leída la obra, le decimos al compositor: “nosotros pensamos que esto sería mejor así, pensamos que quedaría mejor así”, y muchas veces el compositor, al oírlo, se da cuenta de ello. Muchas veces los compositores te llaman por teléfono y te dicen “¿hasta qué nota puedes llegar tú? O, ¿cuánto rato puedes mantener esta nota larga? O, ¿el violín puede hacer esto que yo quiero que haga el violín?”. La música contemporánea exige a los instrumentos y a los cantantes cosas que están mucho más allá de la técnica habitual, y el compositor debe saber si se puede hacer o no.

Es muy lindo hacer estas obras, porque tú estas creando una cosa que no existe y depende de ti que la obra sea atractiva o no. Porque si tus cantas mal a Mozart, es culpa tuya, no de Mozart. Si tú cantas a Miguel Letelier, es culpa de Letelier y no culpa tuya. Es muy complicado cantar música que ya tiene tanto referente. Si tú tienes una obra que cuando tú la cantes será la primera vez que se va a oír, depende absolutamente de lo que tú hagas para que la obra tenga recepción o no. Es un trabajo al que tú tienes que darle tu personalidad, tu interpretación, tienes que inventar un poco.

FL. Estas obras que estamos revisando, ¿cuándo fueron grabadas?

CLL. Esta es una grabación de obras de distintas épocas. Tenemos obras de Heinlein, de Carlos Botto, de Miguel Letelier, de Santiago Vera, de Alfonso Letelier, de Gabriel Martínez y de Fernando García.

Con Fernando García nos pasó una cosa muy notable. Fuimos invitados a Polonia, estuvimos en Cracovia, en la Universidad Jaguelónica, y él hizo una obra dedicada a Copérnico con un texto de Huidobro. Es una obra muy linda que se llama *Rosa Perfumada entre los Astros*. Estrenamos esta obra en la oficina de Copérnico, donde estaban todos sus compases y sus globos terráqueos. Fue muy lindo eso.

FL. Yo sé que el presidente de la Academia de Bellas Artes es muy dedicado y también es músico. Hablando en términos concretos de la presencia de estos discos en el mercado chileno, ¿cómo es la recepción?

CLL. Mira, lo que pasa que la gente no los conoce. A mí me pasó una anécdota. Supe que había una universidad privada que estaba haciendo cursos sobre patrimonio. Entonces, había cursos sobre patrimonio fotográfico, culinario, arquitectónico, y el patrimonio musical no estaba. Entonces llamé por teléfono y les dije: “oye, ¿y dónde está la música?” “Ah ya, de veras. ¿Tú me podrías hacer un curso?”. Y llevé cosas para escuchar y la gente me decía: “¿dónde se consigue el *Alsino*, de Leng? ¿Dónde se consigue *Los Vitrales de la Anunciación*, de Letelier? ¿Dónde el *Andante Apasionato*, de Soro?”. “Mira, más seguro, vayan a la Facultad de Arte de la Universidad de Chile y los compren ahí, porque si ustedes van a la Feria del Disco los van a llevar al cuarto subterráneo, y a lo mejor ahí van a estar los discos”.

FL. Cuando fui vicerrector de la Universidad de Chile, recuerdo que hicimos, para don Juan Amenábar, una edición de electromúsica y, bueno, no había muchas posibilidades de *marketing*, porque las empresas que distribuyen se van, por cierto, a otras cosas.

CLL. Debiera de haber programas permanentemente en que se diera a conocer la música chilena, porque si la gente no la conoce, cómo va a comprar un disco.

FL. Eso se podría implementar de alguna manera, en conjunto con la Academia. Debería de haber también un programa en el que la gente se alfabetizara un poco.

CLL. Nosotros, por ejemplo, en Checoslovaquia, íbamos a cantar una obra de Federico Heinlein y otra de Santiago Vera que era de Rapanui, otra cosa araucana de Eduardo Cáceres: “¿qué va a saber esta gente? Chile, ¿qué es Chile? Van a escuchar una música rarísima y no van a entender nada”. Entonces, decidimos que cada uno de los músicos, en cada una de las obras, explicara el contexto en no más de ocho líneas. “Mire, Rapanui es una isla que está en la mitad del Pacífico, a miles de kilómetros de distancia de cualquier cosa, y que tiene una civilización antigua, misteriosa”, punto. Empezó la obra de Santiago Vera y estaba todo el mundo fascinado, porque realmente es una obra que te da todo el ambiente. ¿Los araucanos? “En el sur de Chile hay una selva y hay unos bosques, y hay una raza que es muy antigua”. Pero si tú no explicas, la gente no tiene idea. Es tan simple como eso: explicarle a la gente, en cinco minutos, lo que va a oír.

FL. Para crear el ambiente propicio a una buena audición, pero también uno podría pensar, contrariamente, que la música se impone por sí misma.

CLL. Sí, pero es muy difícil, sobre todo con una música disonante o muy moderna. Tienes que explicar un poco de qué se trata y darle el ambiente, o hacerla oír muchas veces para que la gente la entienda. Tú la oyes una vez y no entiendes nada. Si tú la oyes dos o tres veces dice: “ya entendí, estos son los indios y estas son las trutruca y estas son las olas del mar; mira, aquí hay una imagen de las olas del mar”, y a la gente le gusta.

FL. Se transforma en una experiencia semianalítica.

CLL. Claro, tiene que ser, sobre todo con un lenguaje tan desconocido, porque así es con la música contemporánea. Nosotros seguimos oyendo música tonal, música del siglo XIX. Se oye bien poco del siglo XX, muy poco. Entonces, el público no tiene la oreja hecha y tenemos que hacerles la oreja y explicarles: “mire, esto responde a una inspiración y a una imagen”. Si no, es muy difícil.

FL. En términos de la preocupación por difundir la música nacional, ¿cómo podría hacer hoy la gente para obtenerla? ¿La Facultad de Arte de la Universidad de Chile tiene alguna forma?

CLL. La Facultad de Arte tiene una tienda en la que se venden todos estos discos. La Academia de Bellas Artes tiene también a la venta los suyos. Por supuesto, nunca va a ser una cosa masiva, no. Siempre va a ser una cosa de elite, pero por lo menos las radios de la Universidad de Chile deberían, por orgullo personal, preocuparse un poco y transmitir los conciertos que se hacen. Lo que hacen los profesores de la Universidad de Chile, las cosas que hace la Orquesta Sinfónica de la Universidad cuando se estrena una obra chilena debería estar presente la Radio. Para eso se fundó esta radio, entre otras cosas.

FL. Don Domingo Santa Cruz.

CLL. Sí, mi papá fue director de esta Radio por muchos años. Lo que hizo Domingo Santa Cruz para la Facultad de Arte fue un modelo para América durante muchos años, porque no existía en otra parte de América una institucionalización de la música como había aquí. Una Orquesta Sinfónica que dependiera de la Universidad, con un Ballet, con un Teatro, con un Coro, con una Facultad de Arte, con una revista musical que es la más antigua que hay en el mundo. Hay otras en Europa que se cortaron durante la guerra, y esta no se suspendió nunca. Con una escuela grande, con muchos alumnos. Vienen muchos del extranjero. Todo eso debería enorgullecer a la Universidad de Chile. Ahora, desgraciadamente, la Radio ya no tiene nada que ver con la Facultad. Debería volver a pensarse

en hacer un Consejo, en que estuvieran todos representados y que trabajáramos todos juntos.

FL. Sería posible también pensar en poner estas cosas al servicio de la gente. También hay un problema de los derechos autorales.

CLL. Los músicos chilenos, con tal de que toquen sus obras, se olvidan de los derechos autorales. Nosotros pedimos una carta de permiso a los compositores para hacer los discos, para programar las giras y para tocar las obras, y nadie ha pretendido cobrar nada, nunca. Pero yo insisto en que la Radio de la Universidad de Chile debería dar a conocer primero que todo lo que hace la Universidad de Chile.

FL. Hay que recordar que, en los tiempos en que se fundaron estas instituciones, la Universidad de Chile era la universidad del Estado.

CLL. Pero sigue siendo “la Universidad”, que será del Estado o de quien sea, que tiene Orquesta, que tiene Coro, que tiene Ballet, que tiene Museo, que tiene Teatro. No hay otra universidad que los tenga con esa tradición. Y esa es la gran fortaleza de la Universidad de Chile. La inmensa fortaleza frente a las demás universidades. Porque todas tienen Escuela de Medicina, de Derecho, de Ciencias, pero eso que tiene la Facultad de Arte no lo tiene nadie. Tienen unos conservatorios chiquitos, otros tienen una camerata o un corito, pero hay que compararlos con todo lo que tenemos nosotros.

FL. Además de que la historia demuestra el carácter pionero de la Universidad. Por ejemplo, esa generación que fundó estos institutos de extensión. Fue pionera también la Universidad en la extensión general, con muchas otras actividades, como las conferencias de divulgación científica y otras cosas que se hicieron durante tantos años.

Volviendo ahora al Instituto de Chile y sus academias, la gente quiere saber cómo es el trabajo de los académicos, cómo se reúnen, qué planes hacen, cómo es la vida en la Academia. Porque, además,

la Academia de Bellas Artes es muy heterogénea, hay pintores, hay músicos, dramaturgos.

CLL. Eso es muy interesante porque, cuando uno está metido en su profesión, la verdad es que no tiene mucho tiempo para otras cosas. No tiene tiempo para ir a exposiciones o para ir a obras de teatro, ni los actores tienen tiempo de ir a los conciertos, ni los escultores tienen tiempo de ir al teatro. Estamos muy separados; nos conocemos, pero no estamos muy imbuidos de lo que hace el resto, entonces, en la Academia uno se encuentra con mucha gente. Lo que estamos haciendo ahora es poner temas nacionales de la cultura, y hay una persona que expone y se discuten los temas, y de repente se llega a conclusiones respecto de si habría que hacer una publicación de tal cosa, o una declaración sobre tal otra: tendríamos que tratar de influir. Nosotros deberíamos insistir en tratar de influir más en las políticas generales, acerca de educación artística, por ejemplo.

FL. ¿Qué juicio podría hacer uno hoy sobre la educación musical que reciben los estudiantes de la enseñanza media?

CLL. Pésima, muy mala y escasa. La excepción son los niños que tienen una familia musical o que cantan en el coro de una iglesia. De esos nos llegan muchos, la mayoría de los que llegan cantando es por eso. Hay alguno que otro colegio que le da importancia, que tiene un buen coro. Las orquestas juveniles son ahora una cosa más importante. Pero en las orquestas juveniles están algunos niños muy seleccionados de los colegios, no es una política general de estas instituciones.

Yo creo que es bastante pobre, se había prácticamente suprimido. Ahora creo que han agregado unas pocas horas, pero siempre es poco, porque, por ejemplo, no se aprovecha lo que hay, no se lleva a los niños a los museos, no se lleva a los niños a los conciertos, no hay contacto. Hace poco se celebró el día de la educación artística y a los premios nacionales nos pidieron que fuéramos a distintos colegios. Yo fui a un liceo en la calle Eleuterio Ramírez y estaban las

chiquillas muy interesadas, hicimos una charla, yo les prometí que iba a llevarles un concierto y a alumnos a cantar allí. Después me llamó el director y me dijo: “desgraciadamente, estoy con el colegio tomado, así es que no puedo”. Yo le respondí: “yo también estoy tomada, así es que tampoco puedo”. Y así murió la educación artística.

FL. Estamos pasando un periodo en el que tal vez debamos replantear muchas cosas.

Hemos tenido el privilegio y el placer de conversar hoy con doña Carmen Luisa Letelier, académica de Número de la Academia Chilena de Bellas Artes, Premio Nacional y destacada intérprete de un repertorio amplísimo, sobre todo de música chilena.

Muchas gracias.

CLL. Muchas gracias, profesor.

COLOMBA NORERO

Doctora en Medicina, Universidad de Chile, 1960, pediatra, 1984, y nefróloga pediatra, 1993. Estadas formativas en Francia (Hôpital des enfants malades, 1970, y Cornell, USA, 1986).

Dedicada a docencia en pediatría por diez años (que incluye estadía de dos años en Osorno), derivó a la creación del programa de especialidad en nefrología infantil en 1972, desde el que formó a especialistas en todo Chile, realizando docencia e investigación clínica en nefrología (1980-1996) con apoyo DIB (2) y Fondecyt (3).

Fue consejera de Consejo Superior Desarrollo Tecnológico Fondecyt (1994-2000) y directora del Departamento de Medicina Occidente, Universidad de Chile (1978-1981), y de la Escuela Postgrado, Facultad de Medicina, Universidad de Chile (1994-1998).

Fue vicedecana de la Facultad de Medicina, Universidad de Chile (98-06), y de la Facultad de Medicina, Universidad Nacional Andrés Bello (UNAB) (2007-2010), y decana de la misma entre 2010 y 2011.

Miembro de Número de Academia Chilena de Medicina, del Instituto de Chile (1996), y miembro de Mesa Directiva (2016-2018). Miembro de Consejo Superior de Evaluación de la Universidad de Chile, 2006

Ha publicado 79 trabajos en revistas nacionales y extranjeras, y participado en diez libros de medicina.

Premio Excelencia Académica Sociedad Chilena de Pediatría (2002), Miembro Honorario de la Sociedad Chilena de Hipertensión (2005) y Maestra de la Nefrología Pediátrica (2008). Premio Amanda Labarca (2003).

ENTREVISTA REALIZADA EL 1 DE FEBRERO DE 2015

Fernando Lolas. Hoy día tenemos el privilegio y el placer de contar con la profesora Colomba Norero, Miembro de Número de la Academia Chilena de Medicina a quien, como es habitual, preguntaremos: ¿cómo llegó usted a trabajar en el área en que trabaja? ¿Cuáles fueron sus comienzos? ¿Hubo personas que influyeron en su formación profesional y personal?

Colomba Norero. Muchas gracias. Bueno, creo que, dentro de la biografía de cada uno, es bastante importante saber de dónde uno proviene. Mi familia es una familia de emigrantes en Chile y yo soy la primera generación chilena. De una familia italiana, por un lado, y croata, por el otro, temperamentos fuertes, gente muy decidida. Mi padre, muy culto, llegó a Chile muy joven, enviado por mi abuelo para que no se quedara en Europa en la Primera Guerra Mundial. Y se enfrentó con un medio cultural bastante distinto del que tenía Italia; mi abuelo era médico y envió a mi padre a Valparaíso.

FL. ¿De qué ciudad venía?

CN. Cuando llegó a Chile, desde San Colombano (Chiavari), mi padre tenía 15 años y llegó a la Cuesta de las Zorras, de Valparaíso, en un medioambiente terrible. Nos contaba, con bastante reticencia sí, lo que le costó adaptarse, porque llegó a un negocio de un italiano que lo tuvo durante dos años sin darle permiso para salir a la calle y dormía bajo el mesón del mostrador, o sea, fue toda una odisea en aquel momento. Poco a poco fue levantando cabeza, con el esfuerzo típico de los emigrantes de principios de los años 20 en Chile. Y sobre todo de la colonia italiana, que fue muy importante en Valparaíso. Bueno, poco a poco fue mejorando su situación. A pesar de ser genovés era pésimo para los negocios, así es que nosotros, como familia, nunca tuvimos un pasar económico extraordinariamente bueno, pero eso, que parecía ser un inconveniente en aquella época, resultó ser algo muy bueno, personalmente para mí porque, en vez de colocarme en un colegio de monjas, como era la historia

en aquel momento, entré, en un momento en que el papá estaba en una situación económica muy mala, en una escuela pública, la N° 20, y ahí tuve una profesora extraordinaria: Orfa Gallardo, que realmente me encauzó en lo que era el estudio. Me llevó de la mano por muchos caminos y fue, en realidad, la maestra que yo he tenido en la vida. Tanto es así que, cuando me dieron el Premio Amanda Labarca, muchos años después, en 2003, convidé a la señora Orfa a esa ceremonia y, públicamente, le di mi agradecimiento y dije que creía que ella se merecía el Premio y no yo. Así, siempre lo que parece ser un hecho desagradable termina siendo una oportunidad, como en este caso.

Fui siempre muy buena alumna y era obvio que, en aquellos años, en que las mujeres nos destacábamos extraordinariamente poco, porque eran muy pocas las que llegaban a cualquier cosa, y en el Liceo 3, donde entré, se suponía que yo iba a tener una carrera brillante cuando llegara a la universidad. Pero, curiosamente, no entré a la universidad el primer año, porque entraba solo un 15% de las mujeres. Uno podía tener mejor puntaje que muchos hombres, pero la dejaban fuera porque no estaba dentro del 15%. Pero también fue una oportunidad: pololeé, lo pasé estupendo ese año que no estuve en la universidad, aprendí a vivir la vida de otra manera que no fuera exclusivamente el estudio y, al año siguiente, entré a la Escuela de Medicina, con exámenes especiales, como era en aquella época, en el segundo lugar, y junto conmigo entró Chuaqui. ¿Se acuerda de don Benedicto? Éramos amiguísimos, estaba Benedicto Chuaqui en el primer lugar de la promoción y la doctora Mateluna dentro de los primeros lugares de mi curso.

En la universidad me fue bien siempre, sin mayores problemas, y fui muy cuidada en la carrera porque, desde el segundo año de Medicina, me puse a pololear con el que terminó siendo mi marido, mi compañero de curso Germán Bañados, que terminó con una beca en Radiología, que ahora se llama curiosamente Imagenología (parece que hay que echar a andar más la imaginación que la visión).

Terminé como la mejor alumna de la promoción de ese año 60, en que nos recibimos.

Me fui dos años a Osorno, porque mi marido había tomado una beca en Imagenología y yo no tomé la beca, porque si no íbamos a tener que quedarnos en Santiago y, pensando que le habían prometido en la Escuela de Postgrado a mi marido que él no se iba por que había mucha necesidad de radiólogos en Santiago, pero de todas maneras lo mandaron y tuvimos que partir a provincia.

FL. El general de zona.

CN. Yo me fui a Osorno, lo cual también fue una oportunidad tremenda, en el sentido de que tuve que aprender a valérmelas por mí misma.

FL. Había una demanda importante de todo.

CN. Además, uno tenía que tomar sus propias resoluciones. Me di cuenta, cuando volví a Santiago, dos años y tanto después, que yo, con los compañeros de la misma promoción, era capaz de tomar más decisiones frente a los pacientes que ellos, que siempre recurrían a otra opinión antes de decidir alguna cosa. Me ayudó a ser autosuficiente en muchos aspectos y a adquirir amigos que son amigos hasta ahora en la vida, gente de Osorno muy, muy valiosa; así es que creo que fue una cosa muy buena. Ahí nació mi segunda hija, tengo dos hijos y cinco nietos en este momento. Bueno, fue una experiencia muy linda.

Volví al Hospital San Juan de Dios.

Cuando recién me recibí, necesitaba entrar a trabajar rápidamente, porque ni mi marido ni yo teníamos una situación económica buena y, por lo tanto, en el Hospital del Salvador querían que me quedara como internista y a mí me gustaba la Medicina Interna, pero lo primero que me ofrecieron fue Pediatría en el Hospital San Juan de Dios, y me fui a ese hospital. Con este intervalo de Osorno, vuelvo

al Hospital San Juan de Dios y el profesor Steeger me propone que empiece a formarme en una subespecialidad, y yo decidí que fuera Nefrología porque la encontraba atractiva desde el punto de vista intelectual.

FL. Y cambiar de la Medicina Interna a la Pediatría no es sencillo.

CN. Pero cuando una está recién recibida es más plurivalente, porque en el momento, cuando una se recibía, tenía que dar un examen de grado ante una comisión y era bastante compleja la cosa. Fue el único momento de la vida en que me sentí que el puzzle de la medicina lo tenía armado, que podía ir a cualquier lado, así es que no me costó tanto. Pero siempre me quedé con esta cosita de que me gustaba mucho la Medicina Interna y creo que la decisión de la Nefrología tuvo un poco que ver también con este antecedente de que me gustaba mucho la Medicina Interna, y ahí empecé a formarme en Nefrología. Probablemente, el hecho de que el Hospital San Juan de Dios fuera un hospital general, que hubiera de todo, hacía que la Pediatría fuera una pediatría un tanto distinta que la de los hospitales pediátricos puros. Había un contacto distinto. Bueno, tuve la suerte de tener muy buenos amigos entre los internistas y formamos un grupo que era de Nefrología de adulto y de niños. Inicialmente, como estaba sola, aprendí la Nefrología del adulto, con la cual hice un castillo que tuve que derrumbar pieza por pieza posteriormente, porque la Nefrología pediátrica es absolutamente distinta de la del adulto. Pero, en fin, fue el hecho de que tuviéramos reuniones conjuntas, que revisáramos bibliografía en conjunto, lo que me dio una visión muchísimo más amplia que lo que hubiera sido, limitada, creo yo, a los hospitales pediátricos puros. Y ahí tengo que acordarme de mis compañeros de trabajo en Nefrología de adultos, Mordo Alvo, Luis Plubins, todos ellos fueron encantadores, acogedores, hacíamos unas reuniones que eran extraordinarias, que terminaron siendo también con medicina nuclear, con radiología, con urología, transdisciplinarias dentro del tema; fueron extraordinariamente entretenidas.

Tengo que agradecer a todas estas personas e, indudablemente, a Hernán Alessandri, que fue mi profesor de Medicina Interna en el Hospital del Salvador, el haberme abierto la mente para mirar más allá de lo que era la especialidad pura.

FL. Es interesante recapitular estas impresiones, sobre todo reconocerlas. De los profesores de la época de estudiante de medicina, ¿hay alguna persona, aparte del profesor Alessandri que acabamos de mencionar?

CN. Héctor Ducci. Alcancé a estar con él. Su rigurosidad era increíble, extraordinariamente inteligente. Se murió muy joven, usted sabe, de un infarto. Yo estaba empezando el internado cuando él murió; fue una cosa muy penosa para todos. Y la otra persona en el Hospital del Salvador que fue una influencia muy importante para mí fue Eliseo Concha, un internista extraordinariamente bueno. Yo realmente les debo a ellos haberme sentido segura de mí misma, a pesar de ser una mujer en un mundo de hombres, en aquel entonces.

FL. “En aquel entonces”, porque la profesión médica ha cambiado y se ha feminizado como otras profesiones.

A muchas personas que nos escuchan en esta especie de archivo de la palabra siempre les interesa saber por qué se despiertan las vocaciones. ¿Por qué usted decidió estudiar medicina y no otra cosa?

CN. Creo que debió ser una influencia importante el hecho de haber tenido un abuelo médico. Mi abuelo fue un médico rural en Italia, en la Liguria, y tuve la oportunidad, desde pequeña, de tener acceso a las doscientas y tantas cartas que escribió a su hija monja, que estaba en un Convento en Génova, y que es en el fondo el diario de un médico rural. Es extraordinariamente entretenido e interesante cómo va contando las epidemias de gripes, los infartos, los problemas psiquiátricos de toda la gente que él iba a visitar a caballo en las colinas. Estoy hablando de finales del siglo XIX, en que no había caminos desarrollados en Italia. Y lo interesante es cómo

fueron evolucionando sus cartas, y fueron volviéndose cada vez más dirigidas hacia los aspectos éticos, por un lado, y a reconocer, por otro, que la mayor parte de las veces los pacientes estaban más enfermos del alma que del cuerpo.

Y eso lo va contando a su hija monja, y también es muy interesante en esa correspondencia el cambio de tono, que empieza muy coloquial —la mamá, el jardín, esto y lo otro— y va cambiando paulatinamente, porque mi tía estudió filosofía mientras estaba en el convento. Entonces, esta conversación epistolar va elevándose a medida que va pasando el tiempo. Es muy interesante, y creo que eso fue una cosa que me marcó muchísimo.

En segundo lugar, el hecho de que en el liceo fuera la mejor alumna hacía que estuviera poco menos que obligada a emprender desafíos importantes. Y estudiar medicina para una mujer en ese momento era un desafío importante. Por lo tanto, se daba por hecho que “la niñita tenía que estudiar medicina”.

Mi padre estaba realmente orgulloso; nadie me presionó, pero yo decidí, cuando no entré en el primer año, esperar y entrar el segundo año a Medicina.

FL. Usted ha desarrollado al mismo tiempo tanto labor académica como clínica. ¿Cómo es esta armonización entre los aspectos de docencia y los trabajos clínicos?

CN. Los primeros años fueron exclusivamente clínicos, con mucha docencia, que siempre me ha gustado. Si me preguntan, ¿cuáles momentos de su vida han sido los más felices?, yo creo que han sido al lado de la cama de un enfermo, con los alumnos al lado, enseñándoles a mirar, a deducir lo que está pasando. Me gustó siempre la docencia. Desde que volví de Osorno a Santiago empecé a hacerla mientras me preparaba en Nefrología, y empecé a formar gente en la especialidad, formándome yo al mismo tiempo. Y durante un tiempo, yo diría unos ocho o diez años, me dediqué a eso y a publicar

experiencia clínica. Posteriormente empecé a participar en distintas comisiones en la Facultad de Medicina de la Universidad de Chile, y recuerdo con especial agrado la Comisión de Evaluación Académica en la Facultad, aquella en que participaba Armando Roa y René Arteaga. Esa fue una experiencia muy buena. Después me empezaron a llamar para formar parte de comisiones de la Universidad, ya no de la Facultad.

De ahí quiero contar una anécdota muy divertida. Cuando fui a constituirme en la Comisión de Evaluación de la Universidad de Chile por primera vez y estaba dirigiéndola el doctor químico Mario Sapag, era un día de lluvia, y como no había donde estacionarse o yo no sabía dónde estacionarme, me fui en Metro. Iba con el paraguas, la cartera y un impermeable largo. Entré a la Universidad y me recibieron con los brazos abiertos y un tremendo ramo de flores, porque yo era la primera mujer que entraba a formar parte de esa comisión. Y cuando terminamos de trabajar me entregaron el ramo de flores para irme, y yo no sabía qué hacer, entre el paraguas, el ramo de flores, la cartera y las carpetas que me habían entregado. Bajé al Metro dificultosamente. ¿Se acuerda de esas tremendas escaleras de la Casa Central? No había ascensores. Bueno, bajé como pude las escaleras y entré al Metro, me senté en una banca que había, dejé las flores en una esquina, miré, me quedé un rato sentada y subrepticamente me fui corriendo, dejando las flores.

Después de esto seguí trabajando en varias comisiones universitarias, mientras paralelamente hacia Nefrología, seguía con mis alumnos y partía con investigación.

En investigación trabajé dieciséis años. Tuve varios Fondecyt y trabajé en el Fondecyt y en el Conicyt. Estuve en el Consejo Superior de Educación, en la parte de Tecnología, y ahí tuve la suerte de trabajar con Enrique D'Etigny, por ejemplo, y conocí a mucha gente de distintas facultades. Vi que los ingenieros no eran tan cuadrados como lo dicta su fama, sino que pueden volar extraordinariamente en un momento determinado, y lo pasé muy bien. Siempre volviendo, eso

sí, a mi Hospital San Juan de Dios, a mis alumnos, a mis becados y a todas mis cosas.

Hasta que me llamaron a la Escuela de Postgrado. Ahí estaba de decano el doctor Goic y de vicedecano la doctora Cristina Palma que, al mismo tiempo, dirigía la Escuela de Postgrado. Creo que el posgrado es el mejor lugar para conocer una universidad. Uno conoce los detalles de los departamentos, conoce a los directores de departamentos, a los profesores, es muy enseñador, sobre todo cuando se constituyen comisiones de trabajo entre las distintas sedes respecto de un mismo tema. Cuando uno junta a los internistas, junta a los psiquiatras, junta a los salubristas, es una cosa tremendamente aleccionadora, es una experiencia muy buena.

En ese momento yo debí tomar la decisión: o seguía en el Hospital San Juan de Dios o emprendía la carrera académica cerrada: administración. Y, con dolor de mi corazón, pensé que era bueno ya cambiar de rumbo. Y estoy absolutamente convencida de que uno no puede morir en lo que nació, así es que tomé esa decisión.

FL. La evaluación de los programas, ¿se hacía en ese momento igual que ahora o ha cambiado el escenario? Porque, por una parte, está la formación de especialistas, pero también de los magísteres y los doctorados.

CN. Eso pasó cuando estuve en la Escuela de Postgrado. Allí estaba muy separado el mundo de posgrado del mundo de las especialistas. Se trató de unir los programas: quedaron todos bajo la misma dirección y se hacía reuniones para el magíster, para el doctorado y para los especialistas. Los programas se vigilaban extraordinariamente bien con lo que se llamaba “Comisión Coordinadora de Programas de Especialistas”, en la que los veíamos con extraordinario detalle.

FL. ¿Que pasó después?

CN. Estando en la Escuela de Postgrado, me tocó participar muchísimo en las instancias superiores, para tomar decisiones que

se relacionaban o no con esta Escuela y, por lo tanto, cuando sucedió en el Decanato el doctor Jorge Las Heras, me pidió que fuera vicedecana y lo acompañé en su primer y segundo periodo. Tomé el Vicedecanato de la Universidad con mucho interés, con mucho entusiasmo. Jorge y yo tenemos sangre italiana, por lo tanto, discutíamos un poco; no crea que fue extraordinariamente fácil la cosa, pero en realidad fue un periodo de mi vida muy entretenido. Tanto a Jorge como a mí nos encanta leer. A él le gusta pintar y empezamos a ver que la Facultad estaba, sobre todo la parte del Decanato, muy desangelada, muy oficina burocrática, y empezamos a recorrer —y esto como una anécdota— todas las bodegas donde se guardaban cosas en la universidad, que es un mundo increíble y un tesoro realmente. Empezamos a rescatar cosas, cuadros, cerámicas, y nos pusimos en contacto con restauradores amigos míos que restauraron las cerámicas, que creo todavía están en la Universidad, y se empezó a arreglar y se rescataron unos escritorios de Manuel Montt, unos bustos de Lili Garafulic; fue una época muy entretenida. Era increíble como uno bajaba y encontraba, entre medio de sillas de patas rotas, un pedazo de mayólica azul y empezábamos a buscar y buscar, y empezamos también a tratar de desarrollar lo que es el Museo de Medicina: ese Museo que usted vio hace seis meses es producto del trabajo que se hizo en aquel momento, y también por haber ido yo a unas reuniones que realizó la Biblioteca en calidad de lo que está ahora, porque la Biblioteca de la Universidad de Chile era un espanto de mala estructuralmente, físicamente no, pero sí estructuralmente, era muy mala y se hizo la Biblioteca que está ahora. Hace muy pocos días tuve el placer de saber que habían puesto mi nombre en la sala de lectura, así es que estuve de lo más orgullosa.

FL. Un gran trabajo de impulsar estas cosas que cuestan tanto.

CN. Nos ganamos ese subsidio y logramos arreglar con eso la Biblioteca. Con Jorge Las Heras trabajamos muchísimo esos casi ocho años, hasta que hubo cambio de decanato. Yo me presenté a decano

y, paralelamente, se presentó la doctora Cecilia Sepúlveda y ella ganó la elección. Yo me quedé seis meses más en la Universidad de Chile, trabajando en el departamento de Educación Médica, donde estaba el doctor Rosselot. También me habían pedido que me quedara en el Departamento de Humanidades Médicas, en que estaba Mireya Bravo, porque yo había trabajado mucho en el Comité de Bioética de la Facultad, por unos ocho o nueve años, una cosa por el estilo, en ética en investigación.

Después de seis meses me fui a la Universidad Andrés Bello, experiencia interesante. Tuve una excelente acogida. Esto de convertirse un poco en el “gurú” es un tanto complicado, pero me recibieron con mucha amplitud de criterio. Hicimos muchas comisiones y se empezó a hacer una evaluación académica muy rigurosa. Lo que yo siempre decía era que ser profesor titular o asociado de la Universidad Andrés Bello debiera tener la misma importancia y trascendencia que en la Universidad de Chile, y se aplicó el máximo del rigor posible en eso, lo cual indudablemente es un esfuerzo muy importante de parte de esa universidad. Se revisaron los programas, yo llegué después de un tiempo al Decanato de Medicina de la Universidad Andrés Bello y me retiré por razones de salud, pero he seguido cooperando con la Universidad en la innovación curricular que, usted muy bien sabe, es absolutamente necesaria en este momento en la carrera de Medicina.

FL. ¿Y en qué año se produce esa transición suya de la universidad estatal a la universidad privada?

CN. Eso fue en 2007 y me retiré de la Universidad Andrés Bello, como Decana, a principios de 2013.

FL. Le pregunto porque, durante algunos años, creo que aproximadamente ocho, en representación de la Academia Chilena de la Lengua, fui miembro del Consejo Superior de Educación y me correspondió ver el proceso —que entonces llamábamos “acreditación” y ahora se llama licenciamiento— de la Universidad Andrés

Bello, y el rector en ese momento era don Joaquín Barceló, cuando se produjo esa concesión de la autonomía. Después, algún tiempo fue rector ahí un compañero de colegio mío, Juan Antonio Guzmán, que ahora es de la Junta Directiva, y ayudamos un poco en la época de esta instalación con la relación con la Clínica Indisa.

Entonces, la estructura organizacional de estas instituciones para mí fue una novedad, conocerlas a través del Consejo Superior de Educación, porque los que veníamos de la universidad pública teníamos prejuicios. Me tocó también ver casos de universidades privadas muy malas. Realmente en la época en que yo estuve ahí, reemplazando a don Alfredo Matus, que había sido designado en primer lugar, estuve con el doctor Goic también ahí, me tocó ver algunos casos siniestros de instituciones que vimos colapsar al día siguiente de obtener la autonomía; ingresaban a áreas para las que no tenían ninguna experiencia. A pesar de que el momento de obtener la autonomía era un momento relativamente solemne, en el que se citaba a las autoridades de estas instituciones y se les pedía que respetaran la fe pública que se depositaba en ellas.

El problema mayor, que el legislador no previó, es que la autonomía debe ser un proceso gradual. Entonces, la ley establecía una total autonomía, de un día para otro, a instituciones que —yo vi cerrar varias, y diría que un 50% de las instituciones que se presentaron en el periodo que yo estuve— fracasaban. También fui miembro de la Junta Directiva de una universidad estatal del Norte, la Universidad Arturo Prat, en representación del presidente de la República, y me di cuenta de que una persona con el empuje del rector —porque en ese tiempo tenían un hombre de gran empuje empresarial— podía ser notablemente exitoso en lo financiero, pero con un desprestigio entre sus pares de relativa consideración. Porque todos los que hemos estado en el asunto académico tendemos un poco a despreciar este asunto del dinero. De hecho, cuantos programas vi yo nacer que no tenían ningún sustento en la demanda.

CN. Claro, como en todo, hay que tener un equilibrio. Bueno ahora usted está hablando del proceso de licenciamiento, después viene el proceso de acreditación. Y el proceso de acreditación de las universidades también ha tenido problemas tremendos.

FL. ¿Y a que se deberían? Porque ha habido problemas muy serios, de sobornos y cosas así. Y la misma Comisión Nacional de Acreditación es un ente que, en realidad, dispone de bastante autonomía, pero con limitada influencia.

CN. Eso lo sabemos todos, pero lo que no hemos comentado es que, probablemente, el proceso de acreditación en Chile es un proceso punitivo y no de mejoramiento. No es un proceso que acompañe a las universidades a mejorar los aspectos en que están falentes o en los que, estando bien, puedan estar mejor. Y, en ese sentido, la experiencia que viví en el Universidad Andrés Bello, que tomó la acreditación con la Middle State, la comisión norteamericana, fue un proceso extraordinariamente enseñador. Porque uno debe postular a entrar al sistema de acreditación, primero que todo demostrando lo que es en ese momento la universidad y, después de eso, si la Middle State acepta intervenir en esto, toma injerencia o acompaña en los distintos procesos, el de gestión, el de administración, el académico, y es muy interesante que van dándose cuenta dónde hay falencias importantes y sugiriendo, no imponiendo, mejoras. Y es la universidad la que va creciendo junto con el proceso. Y este proceso dura cinco años. Entonces, indudablemente que uno sale fortalecido, porque ya no es la mirada local y, aparte, no es la mirada local teñida con los acontecimientos que están ocurriendo en el lugar; por eso pienso que es una experiencia extraordinariamente valiosa. Ahora, el hecho de que esa institución, por ejemplo, promueva el desarrollo de la formación general de los alumnos como una parte muy importante, que todas las facultades tengan una formación general de los alumnos, humanista, lo encuentro sensacional, porque creo que una de las limitaciones, desde el punto de vista de la medicina, de la formación de nuestros estudiantes, es que podrán saber medicina pero de otras

cosas casi no saben nada, a no ser que tengan cada uno de ellos el bichito, en lo personal. Pero aquí hay una obligación de hacer que un porcentaje importante de la formación vaya hacia la formación general, a aprender otro idioma, aprender a razonar, que en este momento es lo que importa, y aprender a tolerar.

FL. Todo el mundo es tolerante hasta que no le toca.

Ahora, comparando estos procesos, porque, es cierto, la gente acá ha tomado muchas veces este tema de la acreditación institucional como un factor de mercadeo: “cinco años es mejor que dos”, y el público lo percibe así. Es como las evaluaciones de la televisión, el *rating* de la televisión, que lo que hace es que se esclavicen hasta los contenidos al gusto popular.

¿Se notó alguna diferencia entre este proceso de acompañamiento de estas instituciones extranjeras y los procesos de acreditación locales?

CN. Desde mi punto de vista personal, sí. Todos los procesos educativos son de lenta penetración, son tremendamente lentos. Probablemente no tenga conciencia el cuerpo académico completo ni la totalidad de los alumnos, pero sí, hay un movimiento muy importante, en el sentido de reconocer —y esto es bastante difícil en Chile— que uno no es perfecto en todo lo que está haciendo, ni mucho menos. Yo noté evidentemente la diferencia; noté que la gente se entusiasmaba y pienso que la palabra “entusiasmo” es fundamental en las labores universitarias.

FL. Sin duda, de hecho, cuando uno se dedica a la vida académica, en realidad deja muchas alternativas que podrían ser más fructíferas desde el punto de vista económico y social, o cosas de esas.

También he hecho un trabajo evaluador para la Comisión Nacional de Acreditación y, cuando uno va a una institución, la gente lo ve como una especie de examinador, como una especie de policía.

CN. Y he tenido una sensación de desagrado tremenda, porque sentía que daba susto, y lo único que quería era acompañar y ayudar.

FL. Claro, el problema es que el sistema este —lo mismo que la carrera académica— de valorar las publicaciones es algo que todavía no hemos resuelto. Precisamente, en un apoyo que obtuve de Conicyt para la revista *Anales del Instituto de Chile*, hicimos un seminario de este tema y las personas que se dedican a las humanidades y las ciencias sociales estiman que el libro sigue siendo para ellos la producción más importante, y a veces la única, contra este *paper* que ha invadido todo con una homogenización del trabajo intelectual que a muchos les parece repugnante. Tuvimos aportes interesantísimos. Ese seminario quedó grabado en video en el sitio del Instituto.

También en Conicyt tenemos una apreciación del impacto, ahora que hay tanta afirmación de malas prácticas en la publicación científica y médica. Se habla de un 30% de *papers* retractados, que se han retirado después de publicados por plagio o por falsificación. Entonces, tenemos un problema serio ahí de cómo la comunidad percibe el trabajo académico.

Hablemos ahora de otros aspectos de su vida. Aquí estoy viendo un libro de cuentos. Cuéntenos un poco de esta afición literaria, como nació.

CN. Bueno, desde chica me gustaba leer y lo hacía a escondidas, porque leía los libros que no debía leer todavía, según mi mamá, y entendía poquísimo y nada de algunas escenas de los libros, pero, en fin, leía mucho, desde muy pequeña, y realmente tengo la suerte de ser una lectora veloz, que leo muy rápido y se me queda. Eso es lo que importa. Así es que he leído montones en mi vida, siempre; en ningún momento de mi trayectoria profesional he dejado de leer, nunca. Y tengo autores favoritos, y en el último año, que estaba con problemas de movilización, he estado bastante quieta obligadamente, y cumplí con una promesa que me había hecho a mí misma,

y que era una vergüenza para una persona que le gusta leer como yo que no había leído nunca entero *El Quijote*, y lo leí. Y, realmente, después de haber leído *El Quijote* escribí una especie de cuento acerca de cómo un adolescente, en castigo, tiene que leer *El Quijote* y cómo se termina enamorando de él y de todas sus circunstancias. Pero también leí en ese momento *Ulises*; pero, realmente, la capacidad de Joyce de inventar palabras y de ponerse en las situaciones es sorprendente.

FL. La traducción de José María Valverde es muy creativa, porque también ha podido convertir ese galimatías lingüístico original en una perversa modificación del lenguaje.

Así como Montaigne que, de puro leer, empezó a escribir ensayos.

CN. Creo que para hacer un ensayo uno debe tener, en profundidad, un conocimiento muy cabal de lo que quiere hacer, y todos estos quehaceres míos profesionales no me permitían otra veta. Además de ser mamá, esposa, etc., pero ficción, claro. Empecé a escribir desde muy niña, y me da mucha risa que por ahí hay un cuaderno de cuando yo tenía seis o siete años, que está guardado en los archivos. Una de las bondades de la Universidad Andrés Bello fue haberme permitido conocer a un grupo de personas a las que les gustaba escribir y, entre ellos, a un Miembro Correspondiente de la Academia, Eduardo Bastías, de Valparaíso. Él ha hecho varios talleres de cuento, yo no he participado, pero junto con Jaime Contreras (el actual decano de la Facultad de Medicina de la Universidad Andrés Bello) y Eduardo Bastías hemos hecho un grupito en que nos estamos mandando permanentemente lo que escribimos; lo comentamos, lo criticamos, lo corregimos, etc., y es lo más entretenido que puede suceder, tener un grupo afín en que uno puede estar mandando lo que se le ocurra. Incluso hemos intentado hacer cuentos de a tres; es palabra mayor, es bien difícil.

FL. Lo intentaron Borges y Bioy Casares.

CN. Bioy Casares, ¡qué personaje tan entretenido! Yo no sé porque está tan apagado a la luz pública, en relación con Borges.

FL. En Argentina tiene mucha presencia.

CN. Claro y lo encuentro un hombre de una ironía y de una sutileza increíbles.

FL. Yo cito a Bioy Casares muchas veces en relación con el tema de la vejez, porque él tiene un cuento de la guerra del cerdo, en que de repente la gente decide matar a los viejos. Yo lo encuentro una interesantísima precisión respecto de los deseos inconscientes de la gente de liberarse de ciertos grupos sociales. Así como este gerontólogo americano que habló de esta especie de discriminación que existe a medida que uno va progresando en edad, y Bioy Casares pone eso de una manera muy ruda: cómo, en una ciudad como Buenos Aires, la gente decide matar a todas las personas de cierta edad. Son todos trabajos muy agudos.

CN. Debe de haber sido de una absoluta delicia cuando ellos conversaban. Me imagino.

FL. Pero una cosa es escribir. Si uno le preguntara a la gente, mucha escribe, pero nunca muestra lo que escribe.

CN. Claro, cuesta.

FL. ¿Cómo se produce ese proceso y publicar?

CN. Este libro de cuentos que tiene usted ahí no es el primero que yo he escrito. Escribí un libro de cuentos infantiles, que es mucho más difícil, y que surgió en unas vacaciones al sur de Chile en que fuimos con parte de mis nietos, todavía no estaban todos, a Cascadas, donde se ve imponente el Volcán Osorno, y llovió miserablemente durante todas las vacaciones y había que hacer algo para entretener a esas criaturas. Entonces empezamos a inventar algunos cuentos y yo inventé un personaje, la mujer gelatina, que no podía

exponerse al agua porque se iba a disolver. De ahí nació el personaje y la introduje en un circo, y ahí aparecieron varios otros personajes del circo que interactuaban en las aventuras con la mujer gelatina. Fue un regalo que quise hacer a mis nietos para que quedara para siempre: este cuento en que ellos participaron, porque es un relato dividido en el de la mujer gelatina y los comentarios que hacían los nietos, no es solo un cuento. Entonces, salen cosas muy simpáticas, muy divertidas, y mi nieta Antonia, la segunda de mis nietas, hizo los dibujos y fue como premonitorio. Tenía siete años en aquel entonces y en este momento está haciendo un magíster en arte: se da cuenta usted que era un momento muy especial, y yo dije “esto tiene que quedar marcado”, y quedó marcado con la edición de ese libro, que es un libro simpático y no tiene ninguna otra función. Este otro, en el fondo, es un resultado de este intercambio de cuentos que nos hacemos en este mini grupo del que hablé. Quise dejar plasmadas algunas cosas, porque el primer cuento se trata de la simulación, de los enfermos simulados. Entonces, esas son una serie de vivencias de ese tipo. Algunos aspectos de la vida de algunas personas que he conocido; unos toman pequeños aspectos y se elucubran otras cosas después. Y bueno, tengo un montón de otras cosas en la casa, y cuando estoy un poco melancólica me pongo a escribir.

FL. Sí, porque la decisión de publicar, en el caso de los cuentos para niños, tenía una clara connotación familiar, pero ya publicar para “el público”, valga la redundancia, es distinto, porque uno se expone a los comentarios y a la crítica.

CN. Sí, claro, pero felizmente uno no conoce los comentarios negativos.

FL. Claro, ahora no tenemos críticos duros, como Alone o Valente, pero también hay personas que, más que criticar el texto, critican a la persona que lo escribió. Hemos visto eso también.

Ha sido realmente un placer y un privilegio conversar con usted. Esto queda archivado para nuestra memoria permanente y espero

que tengamos otra oportunidad para expandir más sus opiniones respecto del Instituto de Chile, que es uno de los temas que dejamos en esta oportunidad sin tocar.

MARCELA OYANEDEL

Marcela Oyanedel es profesora de Castellano y de Alemán por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Realizó un D. E. A. en Lingüística (Diplôme D'études Approfondies) en la Universidad René Descartes, Paris V, Sorbonne, en 1979, y luego un doctorado en Ciencias del Lenguaje en la misma universidad (1985).

Ha sido docente en diversas universidades: Del Norte, Antofagasta, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Pontificia Universidad de Argel, Argelia, Universidad Católica de Chile.

Sus áreas de investigación y docencia son gramática española, análisis del discurso y enseñanza de español como segunda lengua.

De 2007 a 2012 fue Miembro Correspondiente por Santiago y desde 2012 es Miembro de Número de la Academia Chilena de la Lengua. Desde 2013 coordina los trabajos de la comisión de Gramática en dicha academia.

De 1999 a 2002 trabajó como docente en el Seminario de Metodología para la enseñanza de español para profesores de español como segunda lengua, Port of Spain, Trinidad-Tobago, Barbados, Georgetown, Guyana, Kingston, Jamaica. Programa de Cooperación Técnica, Agencia de Cooperación Internacional de Chile (AGCI) – Centro Latinoamericano y del Caribe de la Universidad de las Indias Occidentales (LACC-UWI). Durante 2002 y 2003 fue consultora del Proyecto OAS “Strengthening/enhancement of Spanish language instruction at the primary school level in caricom member states”, Latin American – caribbean Centre (LACC), University of the West Indies (UWI) Mona, Kingston, Jamaica.

ENTREVISTA REALIZADA EL 7 DE JULIO DE 2013

Fernando Lolas. Damos la más cordial bienvenida a otra edición del programa Diálogos del Instituto de Chile.

Hoy tenemos el privilegio de contar con la profesora Marcela Oyanedel, de la Pontificia Universidad Católica, quien es académica de la Academia Chilena de la Lengua. Estimada profesora, es un placer tenerla con nosotros.

Como es ya habitual en nuestras conversaciones, la primera parte de este programa lo dedicamos a que cada persona nos cuente un poco de su trayectoria. Cómo llegó a donde está, cuáles fueron sus momentos formativos, quiénes fueron las personas que influyeron en su carrera, y todo aquello que pueda ser interesante para quienes nos escuchan y que quizás quisieran abrazar una carrera académica.

Marcela Oyanedel. Muchas gracias por la invitación, buenos días.

Me pregunto qué influyó en el rumbo que fue tomando mi carrera, y creo que los caminos laborales, académicos —personales también— se hacen por una mezcla de reflexión, de opción y, a veces, por situaciones fortuitas que se van encadenando.

FL. ¿Pero el interés por el lenguaje debe de haber sido muy temprano?

MO. Por el lenguaje sí. Yo pensaba que fue antes de tomar la decisión formal de entrar a estudiar Castellano. Tal vez desde pequeña me gustó leer. Creo que mi papá fue una persona muy importante, muy estimuladora. En esa época se aprendía mucha poesía. Mi papá murió cuando yo tenía diez años y una de las cosas que recuerdo, y que agradezco, es su estímulo, nosotros éramos muchas hermanas, pero conmigo había mucho estímulo porque me gustaba, para aprender poesías, para declamar juntos y para conversar sobre eso después, desde muy chica.

Después decidí entrar a Pedagogía en Castellano —al pedagógico de la Católica—, ahí en Dieciocho con Alonso Ovalle, y por esto digo lo de esta mezcla, porque iba a estudiar Pedagogía en Castellano, que fue en lo que me inscribí, pero ese día, en ese momento, en la puerta estaba don Rodolfo van Moltke, que fue mi profesor de alemán desde chica. Mi mamá quería que nosotros aprendiéramos más alemán que el alemán del colegio. Yo estaba en las ursulinas, en Santa Úrsula, y nos puso desde muy chicas en un instituto que tenía la Universidad Católica en el segundo piso de Alameda 340, que se llamaba Albertus Magnus, y allí seguíamos, paralelamente al colegio, clases de alemán. Después me inscribí en Pedagogía en Castellano y estaba mi profesor de todos esos años en la puerta y me dice: “no, tú te inscribes además en alemán”. Y se podía en esa época hacer eso, e hice, por tanto, paralelamente, alemán y español.

Seguí desarrollando mi carrera académica fundamentalmente en el área hispánica. Yo trabajo en gramática española. El alemán ha sido, culturalmente, siempre un buen acompañante para un lingüista, pero con los años siento que lo leo y no lo hablo. Hay un pudor ya porque se ha ido, no he tenido la práctica, me lo debo. Creo que ahora que voy a jubilar retomaré la práctica oral, que es la práctica de la lengua.

Por eso digo que se juntaron estas dos cosas: el hacer paralelamente dos lenguas. Y, ya de manera reflexiva, no solo practicándolo, va generando una actitud de atención, de respeto, de curiosidad hacia la lengua.

Yo había tenido también latín en el colegio, pero en la Universidad uno entra a otra etapa en la que tiene a las lenguas enfrente como un objeto de reflexión. Además, con expertos que le hacen descubrir lo que uno cree que maneja, y se va forjando allí, en eso, un estudioso del lenguaje.

FL. ¿A qué profesor o profesora podríamos recordar aquí que haya influido en su posterior decisión de dedicarse al trabajo académico?

MO. Yo tuve en el pedagógico muy buenos profesores, tuve a don Roberto Guerrero, posteriormente tuve el honor de asumir su cátedra de Gramática Española; a Jorge Ibarra, de fonética; a José Luis Samaniego, que fue mi profesor en uno de sus primeros cursos, si no el primero, y con el que compartí luego por años los cursos. Teníamos cursos paralelos de gramática española en la Católica.

Alcancé, al final, el último año, a tener como profesor a Alfredo Matus.

FL. Que también se incorporaba a la carrera académica.

MO. Que se incorporaba a la carrera volviendo de Alemania. Estaba en Tübingen. A Julio Orlandi lo recuerdo también, profesor de latín. Y a don Rodolfo Von Moltke, por el lado alemán, porque finalmente es lo mismo.

FL. Al graduarse, ¿cuál fue el camino profesional? Porque uno empieza a ver después los derroteros: hay que armonizar tantas cosas diferentes.

MO. Me gradué, me casé, me fui al norte y comencé a trabajar en la Universidad Católica del Norte, inmediatamente después de egresar. Comencé a trabajar en aquello en lo que trabajo hoy todavía, en gramática española.

Trabajé en la Universidad del Norte tres años. Luego nos vinimos como familia a Santiago, y luego a Valparaíso. Trabajé en la Católica de Valparaíso, tres años, y luego vino el golpe de Estado: por motivos políticos salimos del país y me fui al norte de África, a Argelia. Trabajé en el Instituto de Lenguas Extranjeras de la Universidad de Argelia, once años, enseñando español y específicamente gramática española.

FL. Un gran privilegio, ¿y llegó a dominar el árabe también?

MO. Desgraciadamente no. Mis hijos sí. Yo no. Para la vida diaria se habla un árabe dialectal en el que uno se mueve, y se habla francés

también. El francés quedó bastante generalizado como una lengua franca. Además, ellos tienen árabe y otras lenguas autóctonas y, por lo tanto, el francés es un poco como el inglés en la India.

Paralelamente a mi trabajo en la Universidad de Argel comencé estudios de doctorado en París, en La Sorbonne. Trabajé durante aproximadamente seis años haciendo mi doctorado, y en 1985 defendí la tesis y 15 días después estaba en Chile de vuelta, en la Católica, con unas horas, y con horas en un colegio. Hago trabajo en aula, lo que fue muy bueno, lo que ha sido muy bueno.

FL. ¿En un colegio como el suyo, como las ursulinas, o en uno distinto?

MO. En un colegio de educación personalizada, en las teresianas, un colegio que yo quiero mucho también, que me acogió perdida en la realidad, habiendo vivido dos realidades muy distintas afuera, y donde la educación en el lenguaje es un motor central de la interacción en el colegio. De mucho diálogo, de mucha lengua oral, que es algo que yo echo bastante de menos en nuestra educación.

FL. ¿Han cambiado esos énfasis? Eso en términos de la evolución que ha tenido espontáneamente la enseñanza, porque una cosa son las políticas educacionales y otra son las formas en que se concretan.

MO. Yo creo que sí. Hay una conciencia mucho mayor en estos últimos años de la necesidad de enseñar el lenguaje oral, que es la base del tejido social; sin embargo, hay una serie de trabas todavía para ello: bueno, de partida, cursos numerosos, poca reflexión y poca incorporación en la formación misma de los docentes. Los docentes están conscientes. Nosotros hemos hecho trabajos de *focus*, de investigación, de percepción de expectativas en los docentes de colegios, y estamos conscientes de la necesidad de manejar técnicas de enseñanza de oralidad, y tenemos pocas.

FL. Además, el tiempo conspira en contra.

MO. El tiempo, la cantidad de alumnos, programas abultados y el peso de las evaluaciones posteriores —ya que son siempre fundamentalmente escritas— conspiran claramente.

FL. Para la gente más joven el habla culta puede parecer ajena, como que produce una alienación de su grupo de pares; entonces, esto de hablar bien, por así decir, en el sentido académico del término, como que no es bien visto en algunos grupos sociales, y mientras menos se acoja uno a las normas de la oralidad del habla culta es más apreciado.

MO. Claro, porque el habla justamente es un marcador de identidad: confiere una identidad grupal; entonces, hablar bien se ve como impuesto y como de otros.

FL. Bueno, el lenguaje uno no lo ha inventado, lo adquiere por motivos a veces muy misteriosos.

MO. Absolutamente, claro.

FL. Usted que ha tenido exposición en tantos ambientes distintos, viviendo uno lo nota en la forma en que uno aprende una lengua extranjera, cuando ya ha perdido la capacidad de decir sonidos o fonemas que son imposibles de replicar en la edad adulta.

MO. Absolutamente, es impresionante. El niño viene abierto a la percepción y a la producción de una gama muy amplia de sonidos y, sin embargo, a medida que queda expuesto a un sistema, va articulando sonidos en ese sistema, va cerrando con los años esta capacidad natural inicial del multilingüismo. Entonces, recuerdo por ejemplo cuando comencé mis estudios de doctorado, yo hice el DEA, que equivale más o menos a un máster y que es un programa de cursos. Uno de ellos era justamente hacer un inventario fónico de un sistema lingüístico distinto del propio, y eso era vital: hacer un sistema que no fuera el propio, y como yo vivía en Argel, y allí se habla árabe coloquial, árabe local digamos, me pidieron que hiciera ese inventario.

FL. ¿Y cómo se hace un inventario de esa naturaleza?

MO. Un inventario significa recoger todos los sonidos usuales y luego trabajarlos. Identificar los fonemas, reducir las diversidades de sonidos a un número determinado de unidades distintivas en esa lengua o en ese sistema de lengua. Entonces, claro, significaba trabajar con informantes que a uno le fueran explicando, porque yo no conocía la lengua, que estos dos sonidos tales eran variantes de un mismo fonema, porque no cambiaba la palabra si yo lo pronunciaba más fricativo que oclusivo. Claro, lo explicaban con sus palabras, pero era eso. Y el primer shock fue descubrir que esta diversidad era una diversidad de sonidos que se articulaban en lugares articulatorios que nosotros no usamos en español. Faringales, laringales, globales, y dentro de ellos había oposiciones sordas y sonoras con las que yo solo sentía, ja, ja, casi sonidos guturales y todos iguales. Esa toma de conciencia de que el repertorio de articulación es muy grande y que, dentro de ese repertorio, las lenguas escogen sus oposiciones distintivas, fue un descubrimiento vivo.

FL. A propósito del estudio empírico de cómo las lenguas se diferencian, una de las preguntas que muchos de nuestros auditores harían es ¿cómo trabaja una persona que se dedica a los estudios gramaticales? ¿Cuáles son sus herramientas diarias de trabajo y cómo se armoniza eso con la realidad docente?

MO. El nivel gramatical es uno de los niveles en que se organiza el lenguaje. La lengua, toda lengua, permite comunicar la experiencia humana, organizando unidades en un nivel fónico, sonidos que, a su vez, se combinan constituyendo unidades distintivas, los llamados “fonemas”, y esta organización es estudiada por disciplinas dentro de la lingüística, que son la “fonética” y la “fonología”. Eso es lo que nosotros llamamos “segunda articulación”. Pero tenemos también, sobre esa articulación de las unidades para constituir lenguaje, un nivel de primera articulación, que es la manera como se articulan ahora las unidades con significado, llamados “monemas” o “morfe-

mas”, y que se combinan en un primer nivel entre sí, constituyendo lo que nosotros llamamos “la palabra”.

FL. ¿Es la palabra una unidad de trabajo para el estudio de la lingüística, o es una cosa artificial?

MO. Con los años nos hemos ido dando cuenta de que la palabra es ficticia. La palabra se nos escapa, porque es un término que nosotros usamos además en el lenguaje corriente. Sin embargo, cuando empezamos a estudiar esta articulación de unidades significativas nos damos cuenta de que la palabra no tiene una realidad científica en sí. Yo puedo decir ¿cómo te fue?, y mi interlocutor me dice, bien. “Bien” es una palabra. Yo puedo decir ¿cómo te fue?, mal, y me responde con otra palabra que es otra unidad significativa que, a su vez, está constituida por fonemas internos, pero significativamente es unitaria. Sin embargo, yo puedo recibir la respuesta a ¿cómo te fue?, “más o menos”, y es gramaticalmente una palabra, aunque gráficamente esté compuesta por tres unidades gráficas, aunque “más o menos” en otro contexto sea una palabra, pero en esa situación comunicativa de uso “más o menos” es una palabra gramatical, porque es unitaria, significativamente y porque comparte con “bien” y “mal” la misma capacidad de relacionarse gramaticalmente con otras palabras.

FL. El significado es el uso.

MO. Y el uso situado en una situación de comunicación. Entonces, yo selecciono unidades léxicas, palabras que pueden estar constituidas por una o más unidades gráficas, las que a su vez pueden funcionar en otros contextos.

¿Qué hace la gramática? Porque no es la única disciplina que funciona en este nivel de significados, la semántica también funciona. ¿Que hace la gramática? La gramática estudia la selección y la puesta en orden, la organización, la combinación de esas unidades léxicas bajo ciertas reglas propias de cada lengua, para ir constituyendo los mensajes con los que nos comunicamos.

FL. ¿Podríamos pensar que, para aprender una lengua distinta de la propia, la gramática es un conocimiento fundamental, o no?

MO. Pienso que sí.

FL. Porque, por ejemplo, uno viaja por Europa y encuentra que los taxistas hablan la lengua del país, pero jamás han estudiado realmente la gramática. Es cierto que su nivel es coloquial y a veces muy familiar, pero uno dice “esta gente también tiene una competencia comunicativa sin haber conocido las regularidades que norman esas lenguas”. Pero, obviamente, para hablar bien el conocimiento de la gramática sería indispensable.

MO. Claro, porque hablar bien es justamente tener la capacidad, poseer todos los recursos para poder discernir y optar entre estructuras de combinación distintas.

FL. Para ser creativo.

MO. Es una forma de ser creativo, sin duda. Yo puedo, en teoría, comunicar ciertos significados burdamente, con ciertos esquemas de comunicación muy primarios y con un léxico pobre (que es lo que desgraciadamente ocurre, y muchos de nuestros alumnos y muchas personas dicen: “pero si me comunico igual”). Es que no basta eso. La lengua provee de recursos y de un léxico, y nuestra lengua española es de un léxico riquísimo, acuñado por años, que se está constantemente recreando, y en la que se están creando unidades léxicas nuevas. La lengua provee formas de combinación de esas unidades, esquemas de combinación, reglas de combinación, reglas en el sentido de regularidades, no de normas, cuyo manejo, cuyo conocimiento, cuyo dominio, optimizaría y enriquecería enormemente nuestra comunicación.

FL. En esta conversación, ¿cuál es el papel de la escritura? Porque uno se da cuenta de que, si otorga primacía a la oralidad, es posible que la escritura introduzca un factor de cierta distorsión o de entrar en otro plano, de otras regularidades. Porque cuando se escribe se

tiene tal vez la posibilidad de una segunda mirada. ¿Cuán importante es la escritura?

MO. Es una interesantísima pregunta, y no ha habido muchas veces unanimidad al responderla. Creo que lo que uno quiere comunicar lo puede comunicar tanto en lo escrito como en lo oral, en principio, pero solo en principio. Porque las condiciones de producción y de recepción de estas dos modalidades son muy distintas. Como usted muy bien lo decía, en lo escrito yo, escritor, manejo el tiempo, en general. Puedo revisar mi escrito y yo pongo el ritmo de producción. En lo oral lo que se produce es un continuo lingüístico, en cuyos extremos yo tendría una oralidad pura, asociada muchas veces a un lenguaje coloquial, espontáneo, en el que los participantes están copresentes y se superponen códigos, miradas, gestos, prosodia, que es muy importante.

FL. Es lo más difícil que uno encuentra cuando escucha una lengua extranjera.

MO. Otra lengua. Y de la que sabemos poco. Es un espacio lingüístico de mucho desarrollo actual, la prosodia, frente a este otro polo que es lo escrito puro. El escritor, diferido en tiempo y espacio de su receptor, muchas veces con posibilidades de corregir, con menos posibilidades de superponer otros códigos semióticos, con necesidad de verbalizar más, porque la situación comunicativa que opera mucho en lo oral ya no está en lo escrito, ya no es tan informativa. Pero entre esos dos polos nosotros encontramos una diversidad muy grande de realizaciones del lenguaje. Escritos oralizados, lecturas orales, pero de escritos muy preparados. Y, al revés, grafitis que son escritos, pero que son también orales; entonces, hay unas combinaciones intermedias con las que nos comunicamos en nuestra vida social.

FL. Uno pensaría, dado que se trata de una disciplina científica, que es posible señalar alguna forma de avance o de progreso en la disciplina que se pudiera poner al servicio de una finalidad

práctica, por ejemplo, mejorar la enseñanza de las lenguas a través de estos conocimientos científicos de la gramática como nivel de organización.

MO. Sí, cada vez más han ido surgiendo, y hemos ido tomando conciencia de campos aplicados en los que el lenguaje juega entre otros campos del saber, y allí la gramática y la manera como se organiza el lenguaje aporta mucha información. Estoy pensando en estos momentos, a vuelo de pájaro, por ejemplo, yo me he interesado por algunos años en una forma de organización discursiva que es el discurso descriptivo, la descripción. A mi juicio, el discurso descriptivo es un discurso vital que está presente en muchas interacciones, incluso muy cotidianas; un discurso que sitúa al hablante, que le permite describir el mundo externo y situarse frente a él; que está en la base de otros discursos, como el argumentativo, más sofisticado, pero que, a mi juicio, ha sido poco trabajado, un poco trivializado en los colegios, en la enseñanza. Y, como decía, es un discurso clave en la comunicación.

En ese discurso descriptivo, y este es solo un ejemplo, juega un papel importante la forma de organizarse gramaticalmente en la lengua.

Hará cosa de unos veinte años yo tuve contacto con ciertas personas —psicólogos, psiquiatras— que trabajaban con casos de niños abusados. Algo tan concreto, terrible. Es importante que el niño sea capaz de verbalizar lo sucedido, describir situaciones, porque en ese momento la persona es capaz de objetivizar una realidad.

FL. ¿Existe efectivamente una descripción que esté en un plano de objetividad? ¿O siempre es el observador el que genera una realidad?

MO. Lo objetivo puro no existe. Lo que existe son ciertas regularidades que permiten levantar estructuras preferenciales, que luego son reconocidas por otros como relevantes. Nada más.

Así como en la psicología ocurre también en el caso forense. Yo he trabajado mucho en lingüística legal, y siempre fundamentalmente desde el plano gramatical, que no es el único, por lo demás. Pero hay en estos momentos muchos terrenos, otros terrenos de la vida social, en los que obtener conocimiento de la forma como se organiza el lenguaje es importante. Es informativo, es productivo.

FL. Se podría trasladar también a otras formas del lenguaje. El lenguaje de la plástica, la comunicación que se hace a través del vestido o del ademán, en fin. Hubo una época en que todas estas materias, como la proxémica o los manejos de los espacios, se convirtieron en una moda y entonces se trató de disminuir el valor de la palabra comunicadora. Decían incluso que, como canal de comunicación, el canal verbal era minoritario. Hemos vuelto a ser un poco más ortodoxos en esa materia.

Estamos concluyendo nuestra conversación con la profesora Marcela Oyanel, académica de la Academia Chilena de la Lengua. Le agradecemos mucho su tiempo y las ilustraciones que nos ha dado profesora.

MO. Muchas gracias por invitarme.

MARÍA EUGENIA PINTO

Profesora Titular de la Universidad de Chile, académica de la Facultad de Medicina, ha formado a generaciones de especialistas médicos de la Facultad y ha hecho aportes al estudio de la Medicina Interna, la Infectología y la Microbiología. Ha sido nombrada Maestra de la Infectología Chilena de la Sociedad Chilena de Infectología, y Maestra de Medicina Interna de la Sociedad Médica de Santiago.

Entre 1973 y 1995, jefa de la Unidad de Microbiología Campus Occidente de la Facultad de Medicina, Universidad de Chile, y jefa del Laboratorio de Microbiología del Hospital San Juan de Dios, realizando difusión y conocimiento de la Microbiología, y promoviendo la formación de esta especialidad, que actualmente es reconocida.

Realizó aportes al problema de las infecciones asociadas a la atención de salud y, como integrante de la Comisión Nacional de Infecciones Intrahospitalarias, promovió esta disciplina.

Entre 1995 y 1998, directora del Departamento y luego del Programa de Microbiología y Micología del Instituto de Ciencias Biomédicas, y posteriormente directora de Escuela de Postgrado de la Facultad de Medicina de la Universidad de Chile. Presidente del Comité Nacional de Acreditación de Postítulo, integrante de comisiones de Coordinación de Grados Académicos, Planificación Estratégica y Doctorado en Ciencias Médicas y Especialidades, e integrante de la Corporación Nacional de Certificación de Especialistas.

Jefa del Programa de Formación de Especialistas en Microbiología y Laboratorio Clínico y, desde 2006, jefa del Laboratorio Clínico del

Hospital Clínico de la Universidad de Chile. Ha participado en más de cien cursos de posgrado como expositora y organizadora, tanto en Chile como en el extranjero.

En 1983 promueve, con especialistas de Medicina Interna y Pediatría, la fundación de la Sociedad Chilena de Infectología, y es su presidente entre 1991 y 1993.

Presidente de la Asociación Chilena de Microbiología en 1985 e integrante del Comité Ejecutivo de la Internacional Society of Chemoterapy, en 1990. Es la primera mujer elegida como gobernadora del Capítulo Chileno del American College of Physicians, en 2006, y posteriormente elegida Máster de esta entidad.

Elegida Miembro de Número de la Academia Chilena de Medicina, del Instituto de Chile, en 2015, y profesora emérita de la Universidad de Chile en 2021.

ENTREVISTA REALIZADA EL 5 DE DICIEMBRE DE 2018

Fernando Lolas. Les damos la más cordial bienvenida a otro programa Diálogos, patrocinado por el Instituto de Chile. Establecido en 1964, agregó a las dos academias que ya existían, la Academia de la Lengua, de 1885, y la Academia de la Historia, de 1933, cuatro nuevas academias: Ciencias, Ciencias Sociales, Políticas y Morales, Medicina y Bellas Artes.

Esta conversación está destinada a conocer las disciplinas que se cultivan en el Instituto de Chile, a través de las biografías y los avatares vitales de las personas que cultivan las ciencias, las artes, la literatura. Hoy tenemos el privilegio de saludar a la profesora María Eugenia Pinto, Miembro de Número de la Academia Chilena de Medicina, de quien vamos a conocer un poco más. Bienvenida.

María Eugenia Pinto. Muchas gracias doctor Fernando Lolas, una gentileza de tu parte invitarme a esta conversación. Sin duda, esta

experiencia debe ser muy interesante para quienes quieren conocer algo más sobre el Instituto de Chile y las academias. Para mí es una alegría participar y comentar lo que ha sido mi vida académica.

FL. Exactamente, siempre pregunto a las personas que vienen cómo fueron sus comienzos, la familia de la cual provienen y qué influencias formativas reconocen, tal vez de la época del colegio, de la familia, de los amigos; en fin, empecemos por el principio.

MEP. Mis padres fueron importantísimos en mi formación. Mi padre fue un ingeniero, Ernesto Pinto Lagarrigue. Fue, en su momento, ministro de Obras Públicas. De tal manera que tuvo una gran influencia en mí, desde el punto de vista de su espíritu, de su alegría y, sobre todo, de su bonhomía: era muy gentil, muy afectuoso. Y mi madre, una mujer muy culta, muy lectora, de origen alemán y francés, una persona con la cual era tremendamente interesante estar y conversar. Ellos fueron una gran influencia para mí.

Yo estudié en el Colegio de las Monjas Francesas y, posteriormente, pensé en la carrera de Medicina, sin tener ningún antecedente familiar al respecto. No había médicos en mi familia, salvo un bisabuelo de mi madre, el doctor Francisco Fonck, que tuvo una labor muy valiosa en el sur de Chile; en una goleta llamada “Doctor Fonck”, recorría las islas de la zona de Chiloé haciendo atención médica. Ahora existe un museo en Viña del Mar, el Museo Fonck, que destaca su obra. Ese viene a ser el único antecedente que me liga con la medicina.

Bueno, en ese momento, cuando egresé del colegio y postulé e ingresé a la Universidad Católica. Era una etapa en que la institución tenía un número muy pequeño, muy reducido de alumnos: éramos 30 y por primera vez había cinco mujeres, lo que fue un logro, porque el curso anterior tenía solo tres, lo que implicó hacer remodelaciones en la Escuela para absorber este grupo mayor de alumnas.

FL. ¿El interés en la medicina se despertó en el colegio?

MEP . Sí, yo creo que sí. En el colegio trabajé para generar academias, entre ellas la de ciencias y tenía fuerte vocación por la parte social. Hacíamos trabajos en terreno y por ahí surgió ese pensamiento que uno siempre dice: “quiero hacer algo por las personas”.

FL. O sea, era una auténtica vocación.

MEP. Yo creo que era una vocación, pero en el primer momento la verdad yo pensé más bien en enfermería y después fui virando: “bueno, podría ser medicina”, y se dio esa oportunidad.

FL. De las personas que enseñaban ahí, ¿podríamos recordar aquí algunas especialmente relevantes que influyeran?

MEP. Sin duda, curiosamente en ese momento influyó en mí alguien que tenía que ver con mi decisión posterior en el área a la cual me dediqué, el doctor Manuel Rodríguez. Era un microbiólogo extremadamente destacado. También el doctor Roberto Barahona fue alguien muy importante: profesor en Anatomía Patológica, era un hombre de gran cultura.

FL. El doctor Chuaqui también te hizo clases?

MEP. A él no lo alcancé a conocer. Posteriormente, dentro del área de la Medicina Interna, sin duda los doctores Gabriel Letelier y Ramón Ortúzar, y el doctor Rencoret, que era un cirujano, fueron personas que, además, me invitaron a quedarme con ellos en ese momento, para ser cirujano o quedarme en Medicina Interna.

Sin embargo, me casé y en ese periodo era fundamental que el médico egresado cumpliera con ser general de zona. Tenía pocas opciones en los hospitales públicos si no había hecho previamente esa estadía en provincias. Yo estaba recién casada y esperando un hijo, no pude hacer esa parte y estuve un periodo de tres años atendiendo un policlínico de Medicina General en Santiago. Luego tenía ya dos niños y mi marido, que también es médico, trabajaba en el Hospital San Juan de Dios en ese momento y tuvo mucho contacto con el

doctor Esteban Parrocchia. El asunto es que estaban planificando aumentar el internado de un año a dos, porque les parecía que, desde el mundo formativo y de la experiencia clínica, era importante dar tiempo a esa etapa de formación. Bueno, esas reuniones se hacían en mi casa; el doctor Parrocchia ignoraba absolutamente que yo era médico, creía que yo era la señora con sus niños; entonces, en una ocasión, yo les estaba sirviendo algo y hablaban del internado de un año y de la experiencia que era, y yo casualmente, a la pasada, opiné. Y me dice: “y tú, ¿qué sabes del internado?”. “Bueno, hace tres años hice el internado”. “¿Cómo? ¿Eres médico?”. “Sí, soy médico”. “¿Y qué estás haciendo?”. “Trabajando en un policlínico”. Me dijo, “tú tienes que trabajar en un hospital y devolverle al país lo que el país te ha dado. Así que te espero el lunes en mi oficina”. Este doctor estaba en el Hospital San Juan de Dios, era el jefe de Medicina Interna y, además, editaba el boletín en el que yo, en la Universidad Católica, había estudiado muchos temas.

FL. Hacía unas publicaciones extraordinarias, muy útiles para los docentes.

MEP. Extraordinarias, porque eran revisiones muy valiosas y completas, sobre distintas áreas de la medicina. Era posible ponerse al día y, muchas veces, preparar exámenes. Entonces, que el doctor Parrocchia me hubiera invitado, para mí fue impresionante.

FL. Entonces, ahí empezó la posibilidad de hacer esta especialización.

MEP. Ahí partió a la manera inversa. Llegué a su oficina y él me dice: “María Eugenia, lo único que tengo son horas de Microbiología”, porque Microbiología dependía de Medicina Interna en el Hospital San Juan de Dios, así como todas las otras áreas de preclínica. Por ese motivo, después me correspondió participar en el Consejo del Departamento de Medicina. Como había tenido tan linda experiencia con el doctor Manuel Rodríguez, yo dije “¿y por qué no?”.

Era trabajo de laboratorio, muy impulsado por el doctor Armas Cruz, y él creía que la Microbiología debía ser clínica: pensaba que el microbiólogo debía estar también con el enfermo.

FL. ¿El doctor Ossandón era el patólogo en el Hospital? Fue también mi profesor de Patología.

MEP. Era una persona muy extraordinaria el doctor Ossandón y de un pensamiento abierto, gran docente, muy ameno.

Bueno, llegué al Hospital San Juan de Dios, después de haberme formado siete años en la Universidad Católica, con algún temor, pero la acogida fue tan buena, tan afectuosa. Un Hospital que era alto, como una torre y uno se encontraba permanentemente con colegas en las escalas, y todos eran muy afectuosos. Ahí comencé a trabajar. Me dieron responsabilidades en el área docente desde muy temprano. El grupo de Microbiología me acogió muy bien y me empecé a enamorar de la docencia y de la Microbiología.

Entonces, inmediatamente después de eso, como no había hecho una formación formal, cumplí con un programa que se llamaba de “formación académica”. Me diseñaron un programa similar al de una beca. Era una especialidad que estaba partiendo recién, no llevaba mucho tiempo y ahí hice todas las rotaciones, incluida la Facultad Norte donde realicé parte de las rotaciones para cumplir las asignaturas. Pero, en el intertanto, estaba con pasos prácticos, haciendo clases teóricas en Microbiología a estudiantes de tercer año de la carrera de Medicina de la Universidad de Chile: esos eran los estudiantes que nosotros teníamos, los que hacían un ramo anual.

FL. ¿El doctor Vaccaro estaba ahí?

MEP. Yo no lo conocí, pero él fue uno de los formadores de la Microbiología; estuvo a la cabeza de uno de los primeros grupos. Me correspondió estar en un cargo de Microbiología en el Hospital San Juan de Dios, con las doctoras Beatriz Gilabert y Adriana Ducós. Las dos estaban a cargo de microbiología Occidente, y en otras áreas de

la Facultad estaban los doctores Beatriz Lynch y Mario Pino. Había tres grupos trabajando en el tema. Posteriormente creció la Microbiología, porque tuvimos un espacio en lo que era Medicina Veterinaria, en la Quinta Normal, y ahí entonces se expandió: Medicina Veterinaria se fue a una sede en Avda. Santa Rosa y nosotros nos quedamos con todas las instalaciones que tenía en la Quinta Normal.

FL. Ahí ya empezaste a publicar, ahí empezó tu identidad en esa área.

MEP. Fuimos muy apoyados por Medicina Interna. No había infectólogos en esa época. Había enfermedades infecciosas, pero era una visión más relacionada con las enfermedades transmisibles.

Esa era la mirada de las enfermedades infecciosas, pero en Estados Unidos había surgido el concepto de la “infectología”, que iba mucho más allá, porque se preocupaba, entre otros, del paciente infectado a raíz de un acto quirúrgico, o del problema de los inmunosuprimidos. Era un enfoque distinto, no necesariamente de enfermedades transmisibles, pero sí de infecciones que estaban afectando la vida de las personas.

FL. Para la gente que nos está escuchando, es interesante saber que no todas las infecciones son transmisibles.

MEP. Entonces, ahí surge, digamos, una necesidad, y durante un periodo de tiempo, entre 1971, que yo ingresé, hasta 1983, que nace la Sociedad de Infectología, el microbiólogo clínico era parte del equipo que veía al enfermo. Pasábamos visitas, le avisábamos al interno que iba nuestro grupo nuestro a visitar al paciente para verificar su evolución, evaluar con el tratamiento antibiótico e indicar si se disponía de otros procedimientos diagnósticos que permitieran precisar lo que estaba ocurriendo con el paciente. Ese rol no era el de infectólogo, como se entendió después; pero en ese momento cumplimos un papel muy interesante. Esto hizo que, en 1983, cuando se fundó la Sociedad de Infectología, los fundadores fuimos mi-

crobiólogos e infectólogos de adultos y de niños, y la presidencia de la Sociedad en general rotaba. Un presidente infectólogo adulto, y luego otro pediátrico y otro microbiólogo, en ese orden. Eso integró muchísimo el concepto de la “microbiología clínica”, apoyando claramente a la infectología.

FL. Y dentro de la disciplina está la Microbiología, en la cual tú has hecho tantas aportaciones. ¿Cómo fue que decantaste tus intereses más especiales ahí? ¿Son azares o tú tenías alguna disposición especial para los estudios de Microbiología?

MEP. Un poco dado por el ambiente, porque eran temas relativamente nuevos conectados con la investigación clínica. Entonces, uno de los temas más importantes para nosotros fue el de la resistencia a los antimicrobianos, algo que se estaba viendo ya. Los antimicrobianos, que habían sido una herramienta portentosa en los años 40, rápidamente se observó que estaba apareciendo resistencia por parte de los microorganismos. Entonces, empezamos a investigar en el tema de la resistencia a los antibióticos, por un lado, y el de las infecciones que ocurrían en el hospital, por otro; ese fue un segundo tema. A continuación, empezamos a trabajar más en temas de virulencia y sus bases genéticas, y por ahí surgió también un tema relacionado con el diagnóstico de la capacidad de daño de las bacterias. Pero, en el fondo, las áreas más importantes de investigación del grupo fueron los antibióticos y las infecciones hospitalarias, y también el comienzo del estudio de los anaerobios. Ahí tuvo mucha importancia la doctora Gail Grossman, quien se formó en Estados Unidos con el doctor Sidney Finegold, el gran investigador en el tema de los anaerobios. Ella trajo esta tecnología, nosotros la incorporamos al laboratorio y la verdad es que fue un tema muy revolucionario, muy importante, porque dio otra dimensión. Nadie pensaba en la relevancia de los anaerobios y, en la práctica, se manejaba la infección aerobia permaneciendo los anaerobios y los procesos infecciosos no se resolvían.

FL. Muchas personas que nos escuchan podrían querer una descripción precisa, por parte de una persona especializada, acerca de qué es un germen anaerobio.

MEP. El microorganismo anaerobio es aquel que crece en condiciones de muy baja tensión de oxígeno; por ejemplo, tejidos que han sido dañados, tejidos en los cuales la irrigación es mala. La oxigenación de los tejidos, normalmente, llega por la vía sanguínea y en este caso se produce lo que se llama “desvitalización”; pero cuando hay daño de tejidos importantes hay un terreno en el que los anaerobios pueden crecer, porque la herida puede estar en contacto con el oxígeno, pero ese no es el oxígeno que influye, sino que tiene que ver con el oxígeno que llega al tejido que está dañado. Por ejemplo, las heridas de guerra, la gangrena por la muerte del tejido, que deja un ambiente propicio para que crezcan estos microorganismos que en otra condición no se desarrollarían.

FL. ¿Y ese es un problema que no se había detectado, o que se sabía, pero no se sabía cuál era la causa?

MEP. La verdad es que se estaba estudiando, no se sabía si en una herida o en una lesión en la cual había, por ejemplo, mal olor—porque los anaerobios dan un olor muy desagradable, por los ácidos que son producto final de su proceso metabólico—, ese olor correspondía a una bacteria anaerobia; si se trataba la bacteria aerobia, el olor persistía. Porque era el proceso anaeróbico el que estaba de por medio.

FL. Y esa incidencia de la infección anaeróbica, ¿cómo se ha mantenido en el tiempo? Porque uno pensaría que, detectándola precozmente, no debería ser un problema hoy, pero sigue siéndolo.

MEP. En ese momento dio a conocer en qué infecciones de los pacientes uno debía sospechar la existencia de anaerobios, y se diseñaron protocolos de tratamiento para esas infecciones que incluyeran siempre un antibiótico anaeróbico. Estas eran las infecciones

intraabdominales, a veces las ginecológicas, las heridas o úlceras de los diabéticos son zonas donde ocurre esta doble infección

FL. ¿Sera posible vivir alguna vez en la vida sin gérmenes patógenos?

MEP. Yo lo creo muy difícil, más bien imposible.

FL. Porque algunas enfermedades infecciosas se han erradicado o parecen haberse erradicado. En Chile, con la influencia del profesor Juan Noé en el Norte, se erradicaron muchas enfermedades epidémicas. Este tema de la resistencia de los gérmenes a los antibióticos ha sido fatal porque la gente adopta prácticas inapropiadas.

MEP. Absolutamente, eso que tú estás comentando es muy relevante porque, a pesar de que ahora se ha establecido alguna forma de control, con la exigencia de una receta de por medio, es habitual que quede parte de tratamiento de la gente con todavía restos de un tratamiento anterior, que inicie espontáneamente y se trate solo por unos días, y se termina el antibiótico y deja un tratamiento inconcluso, ya sea justificado o no justificado.

FL. Hasta en el mar yo creo que está la resistencia.

MEP. Sobre todo en los moluscos bivalvos, los que son de doble concha: que retienen agua. Lo que te quiero comentar es que la vida comenzó con una célula bacteriana, llamada procariota, y eso se ha descubierto por restos fosilizados. Esa fue la primera forma de vida que evolucionó a la eucariota, de donde provenimos nosotros. De tal manera que si nosotros no cuidamos los recursos que tenemos para controlar las infecciones, las bacterias podrían ser los últimos habitantes en el mundo. Han demostrado una capacidad de cambio tan notable que, en periodos cortos, antibióticos con los que se ha demorado muchísimos años en lograr obtener la molécula y transformarla en un tratamiento, pueden perderse en un periodo muy corto de tiempo, todo por el mal uso de ellos.

FL. Tu debes de conocer ese famoso libro de divulgación de Paul De Kruif que se llama *Los cazadores de microbios*, que describe una época en que la medicina francesa y la medicina alemana competían por descubrir nuevos agentes patógenos, era una época preantibiótica en la que Koch y Pasteur competían. ¿Se descubren nuevos agentes patógenos hoy día?

MEP. Sí, sin duda, sobre todo en la parte viral es en la que más se ha descubierto, porque, además, se ha logrado tener mejores procedimientos de diagnóstico. El tema de diagnóstico viral es un gran desafío, pero debo agregar que una cosa es lo que nosotros podemos reconocer como “bacteria”, obtenida por los procedimientos de diagnóstico tradicionales, pero ahora, a raíz del estudio del genoma humano, ha habido un cambio notable, porque todo lo que se aprendió en el estudio del genoma humano se está aplicando en conocer el genoma bacteriano, y las bacterias que habitan nuestras mucosas forman lo que se llama el “microbioma”, y lo que reconocemos por el diagnóstico tradicional es la milésima parte de lo que efectivamente está dentro de nuestro organismo. Esta rica variedad de microorganismos se reconoce ahora por su material genético

FL. Además, la flora que existe en el cuerpo debe pesar algo.

MEP. Pesa kilos.

FL. Hablemos un poco más de como siguió tu carrera docente, de investigación, de contribución a la medicina. Estamos en el Hospital San Juan de Dios, trabajando en relación con la clínica, también trabajo de laboratorio, y publicando.

MEP. Sí, una vida bien activa. Además, era una visión bastante diferente de la Microbiología, ello significó también una presencia en muchas actividades de tipo científico, para poder difundir todos los aportes que estaban surgiendo como información a través de la investigación. Algo que fue tremendamente estimulante, fue tener la posibilidad de formar nuevos microbiólogos.

FL. A partir de la Sociedad de Microbiología eso se debe haber hecho más sistemático.

MEP. Mas sistemático, pero fue la Universidad de Chile la que asumió la formación y nos entregó muchos candidatos. En ese momento, el Ministerio de Salud enviaba médicos para formarlos en la especialidad y otros médicos lo hacían a través de la Facultad de Medicina, y ahí empezó a surgir un grupo potente. De ser un grupo muy pequeñito, el nuestro se transformó en uno mucho más fuerte, de manera tal que nuestras visitas clínicas eran realizadas por un grupo grande de personas, al cual agregamos también los alumnos, los internos. Eso fue muy interesante, también la docencia que se hizo a tercer año, pero que después también se prolongó a cuarto año, y cuando se hacía por ejemplo el curso de Gastroenterología, nosotros hacíamos lo correspondiente a infecciones en esa área; o respiratorio, en las distintas etapas de la vida. De tal modo que podíamos seguir a nuestros alumnos de tercero hasta el final, hasta el internado. Además, como los acompañábamos a ver a sus enfermos, fue realmente un aprendizaje muy grande para nosotros.

Después tuvimos un local propio al interior de la Quinta Normal y ahí siguió creciendo la actividad de investigación y docencia, y empezamos a recibir becados incluso del extranjero. Se hizo algo muy potente, bastante presencia de las actividades que se hacían fuera de Chile en la Microbiología y en la Infectología.

FL. ¿Cómo ha crecido la especialidad hoy día? ¿Cómo es la atracción que tiene en las generaciones más jóvenes?

MEP. Nosotros tenemos un límite en cuanto al ingreso anual. Es un límite que va entre dos y tres alumnos que ingresan anualmente. En este momento, el único centro que está formando es el Hospital Clínico de la Universidad de Chile. Es un programa colaborativo, de modo que todo lo mejor que está en la Facultad de Medicina de la Universidad está participando, y con algunas entidades asociadas en esta tarea, como el Instituto de Salud Pública y otros.

El grupo es tremendamente vital. Quienes egresaron del programa están distribuidos a lo largo del país y eso es un tremendo orgullo. Sé que la Microbiología ha tenido una presencia, sobre todo en el área de la investigación, es decir, un buen porcentaje de los trabajos de investigación presentados en los congresos de Infectología provienen de la Microbiología.

FL. Si comparáramos la situación de la Microbiología chilena con la de otros países del continente, ¿dónde la situarías tú?

MEP. Yo, a mucho orgullo, digo que hemos logrado tener un grupo fuerte de médicos microbiólogos, lo que no es la realidad en los otros países, cabe destacar que el programa que tenemos está destinado a médicos, o sea Microbiología clínica. Me tocó justamente presentar en Quito un análisis de lo que estaba sucediendo en Microbiología en los distintos países de Latinoamérica, y la verdad es que hay un desarrollo mucho más limitado de lo que es la Microbiología, y los médicos no son la mayoría. Están otras carreras, en otras disciplinas —biólogos, bioquímicos—, de tal manera que el enfoque es distinto. La mirada más clínica de la Microbiología chilena sin duda es una ventaja.

FL. La formación de los microbiólogos clínicos, ¿también incluye su especialización en el laboratorio?

MEP. Y muy fuerte. De hecho, deben hacer un trabajo de investigación, pero en todas las áreas en que es importante el diagnóstico, y ahora incluye todo lo que es Biología molecular, que es un tema relevante dentro del diagnóstico clínico y requiere un área muy especial de desarrollo.

FL. Hoy, en Chile, la Infectología clínica es una especialidad consolidada, que atrae a muchos médicos.

MEP. Sin duda, y se está entregando en varias universidades. Antes era bastante privativo de unas pocas.

FL. Claro, porque se necesita la infraestructura. Más que la infraestructura, la presencia de personas libres en los *campus*.

MEP. Hay gente que ha ido a formarse fuera de Chile también y que ha traído novedades. Hay grupos que están aportando bastante información en ese sentido, nuevos enfoques y eso está enriqueciendo.

FL. ¿Cómo fue tu carrera en la Facultad de Medicina? ¿Pasaste todos los pasos de la carrera académica? ¿Cómo consideras tú que fue tu desarrollo? ¿La institución te favoreció en tus investigaciones científicas?

MEP. Ha sido una experiencia fantástica. Me he sentido siempre apoyada y tremendamente respetada dentro de mi evolución. Se han ido dando distintas circunstancias y, en algún momento, llegué a ser la directora del Departamento, porque se fusionaron todas las microbiologías en el Departamento de Microbiología: micología, virología y, en una época, incluso parasitología. Estuve un tiempo a cargo de esa dirección y, después, en el año 1998, el doctor Las Heras me invitó a hacerme cargo de la Escuela de Postgrado; o sea, estuve 25 años en el Hospital San Juan de Dios; después, alrededor de dos años en el Campus Norte, y armamos ahí nuevamente el Departamento, y en 1998 pasé a la Escuela de Postgrado, que fue una experiencia valiosísima, porque ahí dimensioné realmente lo que es la Facultad de Medicina. Conocer a las personas que provienen de todos los *campus*, a raíz de los comités de trabajo en las distintas especialidades, fue realmente una experiencia notable y una época de tremendo aprendizaje en esa área.

FL. ¿Cómo es el panorama de posgrado de Medicina en Chile?

MEP. Ha crecido, sin duda. La Escuela de Medicina de la Universidad de Chile sigue ostentando aproximadamente el 50% de toda la formación de especialidades médicas, especialmente porque tienen muchas subespecialidades o especialidades derivadas, pero eso ha

ido creciendo. La verdad es que la necesidad de especialistas obliga a las universidades a crecer y desarrollarse en esa área, y ahí viene el tema de la acreditación de los programas. Porque la acreditación debe certificar la alta calidad de los programas de formación, para que asegure los mejores especialistas para Chile. Y eso es una tarea, un desafío.

FL. ¿Y cómo se está abordando ese desafío?

MEP. Bueno, en este momento hay una institución denominada Comisión Nacional de Acreditación, CNA, que rige lo que es la acreditación de las facultades de Medicina. Y en lo que se refiere a las especialidades médicas, hasta la fecha había sido la agencia acreditadora Apice la que ha habido llevado a cabo ese proceso. En este momento no está claro cómo va a continuar, pero nosotros esperamos que Apice siga siendo una entidad colaboradora de la CNA para acreditar, porque tiene recursos humanos, más de nueve años de experiencia y pensamos que puede ser una manera de asegurar que tendremos grandes especialistas.

Yo quería comentar algo, antes de seguir adelante, que me conecta contigo de manera muy importante. Tú comentaste hace un momento el tema de los franceses y los alemanes luchando por descubrir nuevos gérmenes.

Pasteur fue un hombre muy brillante, bioquímico, y él fue el descubridor de la vacuna de la rabia. Hubo un momento en que un niño había sido mordido por un lobo o un perro en el norte de Francia, y él dijo “tengo que probar esta vacuna porque si no este niño se pierde”.

En 1995 se celebraron los 100 años de la muerte de Pasteur y se celebró aquí en Chile, en nuestra Sociedad de Microbiología. Vinieron representantes del Instituto Pasteur, fue un curso muy bonito que se hizo en la Universidad de Chile, y yo te pedí algo que fue muy interesante, que abordaras desde el punto de vista de tu mirada

ética y de la psiquiatría: ¿cómo podría haber sido la noche anterior para Pasteur, en que debía, al día siguiente, inyectar esta vacuna que incluso podía existir riesgo de muerte del niño? ¿Qué podría haber ocurrido en su mente, con el temor de la decisión de lo que podría suceder al día siguiente? Y tú hiciste una brillante presentación sobre ese tema, que fue muy importante y novedosa dentro del desarrollo.

FL. Sí, que bueno que lo recuerdes, porque de eso hicimos una historieta ilustrada, que cuenta las decisiones que a veces debe tomar la gente, y que son un punto de inflexión en su vida. Esa noche de Pasteur ilustra el momento en que alguien debe tomar una decisión de vida o de muerte, y él, además, como tú dices, era químico, no era médico, o sea no podía infiltrar, y el niño alsaciano que fue salvado con esa vacuna está enterrado junto al maestro en el Instituto Pasteur, en el subterráneo. Es una historia bellísima. Qué bueno que lo recuerdes, porque efectivamente significó una inflexión. Es lo mismo que cuando el presidente Truman debió firmar la orden de bombardear Hiroshima. En fin, son momentos estelares en la Historia, por así decirlo, porque, a veces, de un solo día depende la evolución. El dilema ético en ese momento de Pasteur debe de haber sido: “si fallo, y si gano”. Tuvimos la suerte de que sus reflexiones previas estaban bien encaminadas y que la idea de la vacuna era una idea razonable.

MEP. Tuvo tremendo impacto posteriormente.

FL. Sí, recuerdo ese episodio, y que gracias a ti es que nosotros empezamos a pensar efectivamente en lo que es un dilema: es un problema cuya solución puede ser otro problema. El dilema Pasteur esa noche resultó en que este niño, Joseph Meister, creo que así se llamaba, fue salvado por esta vacuna. Tantas casualidades que ocurren también.

MEP. Era una cosa inesperada, una cosa nueva, y en ese curso los representantes del Instituto Pasteur quedaron muy impresionados, porque ellos no se habían planteado este análisis

FL. Es curioso, porque para nosotros era importantísimo. Es una decisión que tú debes haber tomado muchas veces frente a pacientes graves: le aplicamos o no este tratamiento, y eso es a lo que se ven enfrentados los médicos a diario.

Ha sido un privilegio poder conversar con la profesora María Eugenia Pinto, miembro de la Academia de Medicina, siempre quedan cosas que decir, pero espero que sea en otra oportunidad.

MEP. Muchas gracias, Fernando, para mí ha sido un agrado haber podido conversar contigo.

PATRICIA STAMBUK

Periodista, escritora y académica chilena, reconocida por su trayectoria en la prensa de regiones y por sus libros de periodismo literario, cuatro de ellos dedicados a los pueblos originarios yagán y rapanui. Su distinción más reciente es el Premio Manuel Montt (Universidad de Chile, 2019), por *Rongo, la historia oculta de Isla de Pascua*. Es la primera periodista chilena nombrada como Miembro de Número de la Academia Chilena de la Lengua y correspondiente de la Real Academia en 136 años de la institución.

Nació en Punta Arenas, región de Magallanes, y estudió Periodismo en la Universidad de Chile, de donde egresó en 1974 con la máxima distinción. Su examen de grado fue sobre “Periodismo testimonial; superación del hecho noticioso aislado”. Paralelamente, escribió la primera biografía sobre Violeta Parra, a cinco años de su muerte.

En Magallanes trabajó como periodista en *La Prensa Austral*, *El Magallanes*, Radios Polar y Constelación y en la Red Austral de Televisión Nacional. Fue directora de Radio Presidente Ibáñez y condujo los programas televisivos Reflejos, Lo Nuestro y Esta Semana. Fue corresponsal de *La Tercera*, revista *Ercilla*, *Hoy* y *Análisis*, y de la agencia EFE. Participó como entrevistadora y columnista en revistas regionales y fue directora de Comunicaciones de la Universidad de Magallanes. En la V Región destacó desde 1997 como entrevistadora política de *El Mercurio de Valparaíso*. Creó y condujo el programa Los Protagonistas en la Red Valparaíso de Televisión Nacional de Chile, y realizó entrevistas para todos los canales de regiones del país de TVN con señal propia. En la Escuela de Periodismo de la Universidad Católica de Valparaíso fue profesora de Periodismo Interpretativo, investigó sobre agenda y productos de la prensa chilena y fue directora por varios años.

ENTREVISTA REALIZADA EL 7 DE DICIEMBRE DE 2016

Fernando Lolás. Damos la más cordial bienvenida a otro programa Diálogos del Instituto de Chile.

El Instituto de Chile es la agrupación de seis academias, de las cuales dos preexistían a la fundación del Instituto, en 1964. La Academia Chilena de la Lengua, que data de 1885, y la Academia Chilena de la Historia, de 1933.

Hoy tenemos el privilegio y el placer de contar con nuestra invitada, doña Patricia Stambuk, académica correspondiente de la Academia Chilena de la Lengua. Bienvenida.

Patricia Stambuk. Muchas gracias por la invitación Fernando.

FL. Bueno, este programa tiene la misión de que quienes nos escuchan sepan un poco quiénes son las personas que integran las academias, cuáles han sido sus trayectorias, dónde nacieron, cuáles fueron las influencias formativas que algunos reconocen, por qué escogieron el área en la cual se han desarrollado y conocer algo de su obra y afanes.

PS. Bueno, diré primero, sin ningún pudor ni humildad, que soy la primera periodista en integrar la Academia en 130 años. De pronto uno no se nota, porque es de provincia, y el periodismo exige una notoriedad que es la que dan los medios de comunicación, y los medios, en un país centralista como el nuestro, están afincados principalmente en Santiago. Pero ¿qué más puede contar una persona que ha dedicado su vida a escuchar a los demás?

FL. Hablar de ti, tú vienes de una ciudad austral.

PS. Vengo de una ciudad austral, pero de mucho más antiguo, y acabo de recordarlo en una charla reciente. Mi padre era croata, llegó de 16 años a Punta Arenas, venía de pantalón corto. Su madre, Antonia Ursic, había muerto y su padre le esperaba en la Patagonia.

Los cinco hermanitos llegaron en un barco. Mi padre, que era el mayor, miró desde la cubierta lo que era Punta Arenas en esa época, el año 36, y se largó a llorar. Porque era un páramo, una villa muy pequeña, muy desolada, apenas unos caseríos, un viento que, como dice la canción, “me recibe tristemente”, entonces le vino un desconsuelo tremendo y una nostalgia respecto de su tierra, Dalmacia. Yo acabo de estar allí hace pocas semanas. Fui por segunda vez en mi vida a reencontrar, allá en Croacia, todas las historias que, como esta, me contaba mi padre.

La Patagonia finalmente es un lugar en el que, sobre todo, se afincaron croatas, también otros europeos, pero principalmente croatas y chilotes. Esa es la base social de la Patagonia. Y el croata lo que siempre tuvo fue una profunda apertura a todo, no tal vez como el caso de los alemanes, que suele haber dos apellidos alemanes que se encuentran, pero en este caso hay muchos como yo que somos una mixtura. Una mezcla del emigrante europeo y el chileno local.

Sostengo que las mezclas siempre son buenas. Usted sabe más de genética que yo doctor.

FL. Entonces, ¿a que se dedicó este inmigrante croata de los años 30?

PS. A lo que era la historia de la familia, desde mucho antes. Desde el siglo XVII, un primer inmigrante que sale de Bohemia, sale de Praga, pasa por Venecia, en Venecia se convierte en remero de la galera de un general, y de allí el príncipe de Brac, de una isla que esta frente a Split en el Adriático, lo manda a buscar porque sabe que es capaz de construir los templos y los palacios —en la dimensión de un palacio en una isla—, y lo contrata. Y de allí en adelante la isla se reconvierte de estrictamente ganadera y pastoril en una isla que trabaja la piedra, y esa piedra llega a la Casa Blanca. La Casa Blanca tiene en su construcción piedra de Brac y otros grandes edificios del mundo también.

Mi padre siguió esa línea, llegó allá y formó en Magallanes una empresa constructora, y a eso se dedicó. Puedo decir, con mucho orgullo, que las casas más lindas de la época de mi infancia, de los 60 o los 70, eran las casas que construía mi padre, con un arquitecto que no era de origen croata, pero con el cual hacían muy buena sintonía. Ese era el oficio y a eso había llegado a trabajar mi padre en la Patagonia.

FL. Y la familia, ¿cómo se constituía, cuantos hermanos?

PS. Solo dos, un médico, Juan Stambuk, médico cancerólogo que trabaja en Santiago, y yo.

FL. ¿Cómo fueron las primeras letras? El primer colegio, ¿dónde fue?

PS. Las primeras letras..., bueno, uno siempre empieza a escribir, yo hasta escribí poemas cuando era niña. Recuerdo haber empezado en algo que nunca más he cultivado, que es la novela negra. Yo partí leyendo, a los 8 o 10 años, novelas negras y coleccionando pinturas. Cuando llegaban las revistas semanales a mi casa en Punta Arenas era un suceso, y mis padres estaban suscritos a la Librería Fernández, que mandaba un rollo de revistas y cada uno sacaba la suya. Venía el *Veá*, el *Life*, un surtido de revistas, y todas con ese olor a tinta que era maravilloso, y yo, después de que todos las habían leído, tomaba una tijera y cortaba todas las pinturas de Picasso. Cuando después tuve la oportunidad de recorrer los museos de Europa, buscaba determinada pintura.

Yo diría que ser patagónico, si uno tiene un cierto grado de sensibilidad, conduce siempre a estar cerca de la naturaleza. Uno observa, uno describe, uno siente, uno es una hormiga en un paisaje enorme. No es el hombre que está aquí al lado, con el vecino, en el metro cuadrado. No, usted sale a la pampa y se instala en medio de ella, y mira y ve solo coirón y silencio, y esa es experiencia maravillosa. Por eso tenemos tantos escritores patagónicos.

Creo que uno es hijo del paisaje. Así también es un paisaje cambiante, muy exigente, que hizo que muchos navegantes, en su momento, cuando vieron a los yaganes en los canales, dijeron, “pero esta gente cambia bruscamente de temperamento. En un momento ríe y en otro momento está enojada”. Somos simplemente la expresión del clima donde vivimos.

FL. El colegio, ¿significó un aporte para el desarrollo de la inclinación por las letras y el periodismo? ¿Fue una época grata?

PS. Más para el liderazgo personal, dirigir el curso, dirigir para bien y para mal, porque era bastante amotinada, se puede decir, pero no propiamente. Estudié primero en las monjas, hasta que no me soportaron. En el último año fui enviada “al exilio”, me fui al liceo de niñas y fue el encuentro con algo muy particular, que fue muy enriquecedor, porque había compañeras de curso con ideas políticas y era salir como del jardín de infantes y llegar a una realidad más aportadora para la formación. Entonces, yo creo que ahí efectivamente fue ese cambio. Siempre los cambios son buenos, a veces uno sufre mucho con los cambios, se pierde tanto, pero esos cambios lo enriquecen a uno. Y ese cambio para mí fue muy enriquecedor. Escribía para mí más que nada, estos típicos diarios de vida y, cuando llegaba alguna personalidad, yo tomaba la cámara y salía a fotografiar. Un día le dijeron a mi madre “esta niña tiene que ser periodista”. Pero no fui directamente a eso. Estudié un año Derecho en la Universidad de Chile, en la época en que estaba Máximo Pacheco de profesor, Jaime Eyzaguirre, gran historiador, y siempre en la clase don Jaime decía “siempre hay que pensar en otra alternativa en la vida”. Por ejemplo, le decía a Ricardo Israel, que era mi compañero de curso, “usted Ricardo tiene muy buena voz, usted podría ser locutor”. Y yo pensaba en esos momentos a qué hora me va a preguntar a mí que es lo otro que me gustaría ser, aparte de abogada, porque a mí me hubiera gustado ser cantante de cabaret. Bajar unas escaleras rojas como la “Hello Dolly”, con un vestido de cola, cantando.

FL. ¿Por qué abandonaste el estudio del Derecho?

PS. A fin de año tuve un problema médico, en la columna, y debí ser operada de urgencia. Esa operación no se resolvía en el momento, sino que debían pasar uno o dos meses para hacer una reoperación, y me tuve que devolver a Punta Arenas y, como me había sentido un poco desadaptada (yo entré con 15 años a la universidad), ahí dije “bueno, tengo que hacer un cambio”, y a pesar de mi juventud lo resolví yo misma: “me voy a cambiar de carrera me voy a periodismo”.

Pude haber sido, pienso, una buena abogada y haber ejercido el periodismo. Pero no me arrepiento de mis pasos, en general. Pienso que acerté y estoy conforme con lo que he hecho como periodista y lo que he hecho como memorialista. Y esa fue la parte, creo yo, que la Academia celebró de mi vida profesional para recibirme.

FL. ¿Podrías recordar algunas personas que fueran influyentes, como maestros, como profesores, de quienes aprendieras algo que después fuera relevante?

PS. Has dado en un punto de extrema fragilidad para mí porque, si algo lamenté, no solo en la etapa de mi formación, sino en la etapa posterior de ejercicio profesional, sobre todo en los primeros años en Punta Arenas, es no haber tenido no solo un guía, sino tampoco pares, porque yo fui la primera periodista universitaria en Punta Arenas que ejercía como tal. Ha sido uno de los problemas en mi vida. Me habría encantado encontrar tempranamente maestros y no los tuve, pero en Literatura no puedo dejar de mencionar a Alfonso Calderón, en la universidad. Alfonso abrió un panorama hacia la literatura muy interesante y nos reencontramos muchas veces, años después. Tuve la oportunidad de invitarlo a la Universidad de Magallanes a dictar charlas y seguimos manteniendo una relación de amistad. Y luego, más que propiamente en mi campo, el contacto con Mario Planet fue muy enaltecedor. Disfrutaba con lo que yo escribía: gozaba. Pero, propiamente, que yo haya tenido proximidad

con alguien que me sirviera de guía, no, y no es por arrogancia: hubiera deseado tenerla.

FL. Entonces, el primer trabajo fue efectivamente en Punta Arenas.

PS. En Punta Arenas, en una empresa radial, que era lo que menos me interesaba, pero era lo que más abierto estaba. Me vinieron a buscar a la casa —“tienes que venir Patricia a un programa de radio”— y desde allí en adelante la radio para mí fue la gran conquista de mi vida en lo comunicacional. Porque he hecho prensa escrita, televisión, producción televisiva; he hecho programas de entrevistas políticas a lo largo de todo Chile y me he paseado por todos los medios. También he tenido actividades en asuntos corporativos, he tenido una empresa, pero la radio es el fenómeno más rico de comunicación que yo pueda reconocer, al menos en mi vida, en que hacíamos un programa en Punta Arenas con un amigo ya fallecido, Fernando Ferrer. Terminábamos el programa, bajábamos por la escalera de la radio, que estaba en un segundo piso, y las personas iban pasando en sus vehículos y nos decían “bueno lo que dijiste”, de modo que el “retorno” no podía ser más inmediato. Y luego nos íbamos a tomar un café, y al Café al que llegábamos también llegaba la gente a charlar.

FL. Y el programa que tenían en ese momento, ¿de que trataba?

PS. Opinión y actualidad. Era el momento en que estaba el gobierno militar, de manera que, de alguna manera, se agradecía que hubiera gente que se atreviera a opinar, porque era complicado. No hubo nada riesgoso, nunca. Vivíamos una realidad bastante particular allá en la Patagonia, muy distinta de la de otros lugares del país, pero había que decir las cosas y nadie quería decirlas. Nosotros estábamos para eso. Comentábamos todos los días en la mañana la actualidad política, actualidad cultural, nacional y regional.

FL. ¿Cuánto duró ese periodo de periodismo radial?

PS. Hasta que me vine acá, el año 95. Yo estaba de directora de la Radio Presidente Ibáñez y, entretanto, fui corresponsal de *Ercilla* y de *Hoy*, hacía programas de la Televisión Nacional de allá. Llegué a hacer televisión en Santiago y, luego, cuando me vine, hice también algo que no había podido hacer en propiedad en mi región, no me habían dado la oportunidad de hacer entrevistas políticas de peso, y las hice en *El Mercurio de Valparaíso*.

Llegué a ofrecerme sin más al director, Enrique Schroeder, a quien yo no conocía, y le dije “quiero hacer entrevistas políticas”, y me dijo, “Patricia, las entrevistas políticas son tan aburridas, ya nadie las lee”. “Pero las mías —le dije yo— van a ser muy entretenidas, así que deme la oportunidad de hacerlas”.

Empecé a hacerlas y a los cuatro meses ni un político, a pesar de lo duras que eran mis entrevistas, porque eran realmente duras, se negaba a asistir: todos querían que yo los entrevistara. Parece que eso les daba la categoría de ser políticos dignos de una entrevista de peso.

FL. ¿Qué anécdotas se pueden rescatar de ese periodo? ¿Habrà alguna cosa especial, una cosa inesperada, algún efecto no anticipado?

PS. Siempre me confundo un poco cuando me preguntan por las anécdotas, pero, en lo profesional, por ejemplo, estaban en ese tiempo tan acostumbrados en el periodismo a llevar el material escrito a las personas antes de la entrevista, que una vez el presidente del Colegio de Abogados me pidió si le podía mostrar ese material, y yo le dije “usted, antes de fallar, ¿le pregunta a la persona en cuestión si desea que usted falle en favor o en contra? Entonces, ¿por que me pide a mí que le muestre mi trabajo?

FL. Es distinto sí, porque el trabajo periodístico va a salir a un público no necesariamente versado en las materias, van a tener opiniones muy dispares, porque el público es una audiencia muy inespécífica.

PS. Sí, pero imagínate, si a cada persona sobre la cual escribamos le vamos a pedir la venia, vamos a terminar con un borrador de borradores. Es imposible, pero no solo por eso, sino que el periodismo es una mediación que hay que aceptar. Si el día de mañana encuentras que se dijo algo inadecuado, bueno, protestas, reclamas o vas donde el director.

Una vez se me ocurrió preguntarle a un político en televisión: “usted, ¿es partidario del divorcio?”, y me dice “yo no soy partidario del divorcio, soy partidario de legislar sobre el divorcio”. Está bien, él aclaró su punto de vista, pero cuando salió llamó al director. Ese tipo de cosas, tan propias del político chileno, de hacer sentir su poder. Quería que me echara, pero no me podían echar porque yo era *freelance*, yo trabajaba a honorarios, pero igual da risa porque hasta el día de hoy veo a esa persona en televisión dictando clase sobre ética, la veo una y otra vez pretendiendo ser candidato a presidente de la República, y se molesta con una modesta periodista de provincia porque le hace una preguntita, que pudo haber aclarado por los demás.

Hay tantas anécdotas que, si me las preguntas de buenas a primeras, no me afloran.

FL. Paralelamente a este trabajo periodístico y a estos distintos contextos estaba la producción literaria, el memorialismo y todas esas cosas. He visto que has producido muchas cosas sobre los yaganes y tal vez podríamos aludir a ellos ahora.

PS. Partí yo con Violeta Parra. En realidad, cuando estaba en la universidad, al segundo año entré a un seminario de literatura de testimonio y, entonces, cuando nos invitaron a proponer un tema, si bien todos estaban en forma experimental haciendo algo, Patricia Bravo y yo resolvimos hacer algo en serio y dijimos “Violeta Parra murió hace cinco años y nadie ha escrito una biografía sobre ella”. Y la escribimos nosotras.

Primero nos dedicamos a entrevistar a la familia Parra. Logramos entrevistar a la madre, a la que prácticamente nadie había entrevistado, a doña Clarisa, también a la hija menos conocida, la Carmen Luisa. Luego a Larraín, el fotógrafo, a Tomás Lago, a Gastón Soublette, que había estado muy cerca de ella, y a todos quienes nos permitieran reconstruir su vida. Ese fue mi primer trabajo y absolutamente en la línea que yo desarrollé en años posteriores, que es reconstruir la historia contemporánea con fuentes primarias, con fuentes vivas, y hacerlo oportunamente porque esas fuentes vivas no siempre van a estar vivas.

FL. Un archivo también de la palabra.

PS. Cuando volví a Punta Arenas, donde se reconocía al inmigrante como el gran forjador, llegué hasta Rosa Yagán, todo un personaje hoy para la literatura chilena, y la encontré en un hospital, tendría unos setenta y tantos años. La fui a entrevistar para *Prensa Austral*, el diario local, pero quedé muy impresionada, porque era ver toda una historia y una cultura de miles de años concentrada en una persona real. Era la Rosa.

FL. Este personaje ya mítico de Rosa Yagán, que fusionaba toda una tradición y además inserta en un medio que no era precisamente simpático para ella, me imagino. ¿Cómo era la lengua que hablaba?

PS. Es una lengua con un sonido muy particular, pero, además, quiero hacer presente que cuando Bridges, el pastor anglicano, hizo su diccionario encontró 32 mil palabras del léxico original, léxico que, obviamente, se ha ido perdiendo.

La misma Rosa me decía “yo nunca he hablado tanto”, en relación con lo que hablaba conmigo. Ella me hablaba en un castellano rudimentario, no me podía hablar en yagán. Yo aprendí algunas palabras sueltas en yagán, pero la forma que tiene un extranjero o un hablante en otro idioma de expresarse en el nuestro adquiere una musicalidad especial, porque no tiene la misma sintaxis, la misma

organización de las frases, y eso le dio mucho encanto a su relato cuando yo lo reconstruí, tal como se puede reconstruir un cántaro de greda despedazado bajo tierra, y que uno trata de armarlo pegando un pedacito con otro.

Esa fue mi tarea con su relato, porque su memoria, para una persona que no hablaba mucho, tenía que refrescarse en la medida en que hablaba, y eso es lo maravilloso, porque en la conversación se enriquece la memoria.

FL. ¿Y qué había hecho Rosa Yagán en su vida?

PS. Navegar, y cuando dejaba de navegar ella lo lamentaba mucho. Ella había nacido en las inmediaciones del Cabo de Hornos, había ido con su madre, o sea, su madre la había llevado en sus espaldas trepando el Cabo de Hornos para buscar huevos. Llevó una vida absolutamente indígena hasta que se acercaron a Douglas, a la misión anglicana, y allí entonces ella empezó a vivir otra etapa de su vida. La protege el misionero, la acoge en su casa, le enseña palabras en inglés que ella pronuncia perfectamente. Además, tenía modales en la mesa que uno no encuentra fácilmente hoy. Pues bien, Rosa me permitió reconstruir este relato que a lo mejor puede aparecer incompleto, desordenado. Traté de articularlo lo mejor posible, sin quebrar las características de su relato, y se convirtió en un mensaje de carácter universal. Sobrepasó Tierra del Fuego, sobrepasó Magallanes, sobrepasó Chile, un mensaje de tipo universal, o sea un libro que hoy lo usan para determinadas cátedras en España y en Estados Unidos, en varios países, porque es un mensaje de sabiduría que tiene solo la persona que está más allá.

FL. Además, es una reconstrucción etnográfica y antropológica de una etnia, de un modo de vida que, imagino, después de ella no habrá quien lo practique de la misma forma.

PS. Y que lo contara, porque fíjate Fernando que este libro es el segundo en la historia de nuestra cultura en que el indígena cuenta

su historia. El otro es Pascual Coña, hecho por un sacerdote jesuita en el siglo XVIII creo, reeditado últimamente por Pehuén, en el que él habla de todos los usos y costumbres de la etnia mapuche. Es un cacique y esta es la segunda vez, en toda la literatura nuestra, que la historia es contada desde adentro de la etnia, y no desde el escritorio de un antropólogo o de quien fuese.

FL. Debe ser también difícil ponerse en una situación de cierta neutralidad, para no emitir juicios valorativos.

PS. Exactamente. Te aseguro que una de las gracias que me han concedido los críticos es esa, el hecho de que la persona habla y, además, el periodista no califica: el que califique debe ser el lector, uno debe presentar la realidad. Salvo que esté en páginas de opinión.

FL. Yo siempre digo “hay pueblos que crean textos y pueblos que son creados por los textos”. Los indígenas de estas tierras americanas fueron creados por el ojo de los conquistadores y de los cronistas, y siempre fueron el “otro disforme”, de alguna manera. El otro que no era cristiano y que tenía costumbres anómalas muchas veces. Eso es lo que dice Fernández de Oviedo a propósito de los primeros indígenas.

PS. A veces se piensa que para reconstruir un periodo determinado lo más importante es poner la fecha, el momento preciso en que pasó tal cosa, el nombre del gobernador que llegó. Por lo menos en las memorias que hago lo importante es la emoción de las vivencias del momento, la reconstrucción en lo posible de ese momento y la versión desde adentro, que es lo mismo que hice con los Rapanui. Es curioso, pero los Rapanui tampoco habían contado ellos su historia, y de pronto ven a una periodista que los escucha, como dices tú. Yo no he hablado de objetividad, porque, efectivamente, ya en la selección hay una subjetividad: yo pongo este elemento y no el de más allá, clasifico. Obviamente hay una articulación, una estructura que uno le da.

FL. Ya el lenguaje impone una visión del mundo.

PS. Aun así, porque, por ejemplo, el Rapanui no usa el “pero”, que es tan común entre nosotros. Ellos no tienen adversativo. Entonces lo único que podía hacer era frases cortas y punto, para respetar esa modalidad.

FL. ¿Qué otros trabajos podríamos recordar aquí?

PS. Un día, a propósito de los comentarios de una amiga que trabaja en la organización “Chile Todos”, convinimos en hacer entrevistas a chilenos que habían tenido éxito, y no estoy hablando de éxito económico, sino de éxito profesional, intelectual, en el mundo, y que tuvieran la particularidad de no ser solo reconocidos en el país donde vivían, sino que tuvieran un reconocimiento internacional, y así fue como hice doce entrevistas que para mí fueron memorables.

Recurrí a los decanos de las universidades de Chile y Católica para preguntarles por las personas que ellos consideraban destacadas en determinadas disciplinas. Por ejemplo, en música fue en el momento Juan Pablo Izquierdo; en arquitectura fue García Huidobro, Celedón en teatro, en canto Verónica Villarroel, y personajes como Celis, que trabajó en el genoma, una gran personalidad de la ciencia, aquí en Chile prácticamente ignorado o desconocido.

FL. Digamos que, para el público corriente probablemente, pero los especialistas sí lo conocen.

PS. Pero no tiene el aura que tienen otros.

Y ese fue un trabajo con entrevistas en profundidad que a mí me enriqueció mucho, porque había que abordar la disciplina en profundidad con la persona, y yo no dominaba todas las disciplinas. Hay que hacer un esfuerzo para hacer una entrevista inteligente, profunda, no una entrevista del momento, sobre temas de actualidad y coyunturales. Ese fue un trabajo interesante para mí.

FL. Además de que ese es un registro que queda efectivamente en carácter modélico para otras personas. Conocer a una persona destacada o eficiente en su campo, contado por otra persona que justamente ingresa a ese campo en calidad de observador u observadora, ese paisaje que se hace es valiosísimo, porque son otros ojos. Los especialistas nunca entre ellos llegan a valorar lo que hacen los otros, porque hay problemas también de competencia.

PS. De hecho, me ha llamado la atención que una de las entrevistas más citadas en ese libro ha sido la de Juan Pablo Izquierdo, que siempre ha mantenido una relación con Chile, y finalmente se vino a vivir a Chile. Él había sido entrevistado muchas veces, pero nunca había contado cómo se formó, por ejemplo.

FL. Bueno, con él hemos estado en este mismo programa y hemos dedicado una hora a hablar de sus años de aprendizaje con el maestro Herman Scherchen, en Suiza, y también, cuando escuches esa conversación que tuvo conmigo, te vas a dar cuenta de que valía la pena que después le pidiéramos que la escribiera, pero él dijo que él no escribía, que él prefería hablar con alguien.

Pero, efectivamente, son áreas en las cuales los méritos son a veces vistos con una perspectiva distinta por los pares.

Según lo que sabemos, tu ingresaste a la Academia el año 2014, el 8 de agosto.

PS. Ese es mi mes, agosto. Nací un agosto, nevando en Magallanes, ese es mi sello.

FL. ¿Cuál fue el tema de tu discurso de incorporación y quien te recibió?

PS. Me recibió como Miembro Correspondiente Eugenio Mimica, también austral, y la verdad es que yo no elegí el tema, sino que me pidieron que hablara de Isla de Pascua. Así que hablé de Isla de Pascua en general, el panorama sociológico, el trabajo que yo había

hecho desde el punto de vista del idioma, las observaciones que yo tenía, etc., y fue muy bien recibido ese discurso. Fue en el Castillo Wulff de Viña del Mar, con asistencia de autoridades. Fue un grato momento de mi vida.

¿Tú sabes Fernando que los periodistas a veces no son muy bien valorados como profesionales? Parece que cualquiera puede ser periodista y hacer periodismo, y la verdad es que hacer periodismo no es tan fácil. Yo valoro mi profesión y valoro que sea bien ejercida y enseñada en las universidades. Yo fui profesora de periodismo interpretativo, que es el periodismo de revistas, no es el informativo, y fueron años gozosos para mí haber enseñado lo que yo había desarrollado en mi vida, a pesar de la ausencia de maestros, aprendiendo simplemente a palos, sola, leyendo, observando, sintiendo. De modo que el que me hayan distinguido para ingresar a la Academia me pareció un muy buen paso. Yo no era la primera, sin duda. Ha habido varios periodistas en la historia de la Academia. Están ahora Abraham Santibáñez y Ascanio Cavallo, pero soy la primera mujer.

FL. Bueno, la Academia Chilena de la Lengua otorga el premio Alejandro Silva de la Fuente, que muchas veces ha servido también como una forma de señalar personas que pueden ser parte de la Academia.

Pero hablando justamente de qué es una profesión, ¿ha cambiado mucho el oficio del periodista en el tiempo que tú has tenido oportunidad de ejercerlo, de ver como se forman las nuevas promociones? Porque, precisamente, todos suponen que hablan una lengua y creen que hablarla tan fácil como cualquier otra cosa, e invaden muchas veces esta profesión del periodista de una manera que dicen: “bueno, cualquiera se formaría en el trabajo mismo”. De hecho, de los antiguos periodistas, los padres del periodismo chileno, ninguno estudió en alguna universidad.

PS. Y muchos eran muy brillantes.

FL. Debo confesar que, en la época en que yo era vicerrector de la Universidad de Chile, con el rector Navarro, en algún momento pensamos seriamente que el periodismo podría ser una fase terminal de muchas otras carreras. En aquel momento el presidente del Colegio de Periodistas nos increpó duramente por esa idea. Porque nosotros decíamos: a lo mejor este es un ciclo terminal; de la misma manera que pensábamos de las pedagogías: ciclos terminales para nuestros licenciados en ciencias, porque nos encontrábamos con el problema de que nuestros profesores de física sabían mucha didáctica, pero no sabían física. Pensábamos entonces hacer una especie de ciclo terminal, en el cual un científico, con un entrenamiento, podía hacer periodismo científico.

PS. No es mala idea y algunas universidades la practican. Porque hace dos o tres años se enseña de todo menos escritura. Pero pienso que el problema no está ahí, sino en los medios; el problema está en el medio que toma a un muchacho recién salido y lo pone a hacer cultura. Como si cultura fuera cualquier cosa. Y lo pone hasta para hacer fútbol, porque si tú me pones a mi como cronista de fútbol voy a decir tonteras, porque no entiendo bien los desplazamientos, las hipótesis y las estrategias. Voy a hacer el ridículo. Pero así también los medios ponen en ridículo a profesionales que no están preparados para determinadas especialidades, como por ejemplo para hablar de genética, de física, entrevistar a un matemático, a un biólogo.

FL. Me acuerdo de Sergio Prenafeta, que no era periodista, pero siempre debatíamos con él acerca de que los científicos tienen el problema de que no pueden hablar al público.

PS. Yo pienso que el científico siempre puede encontrar las palabras necesarias para comunicarse y hacer entender lo que él hace, sin necesidad de convertir a la audiencia en especialista. Porque si estoy escuchando a un físico matemático, yo no quiero aprender a hacer fórmulas. Pero a lo mejor quiero entender, y creo que siempre hay formas de explicar. Entonces, el punto es ser un comunicador

o no serlo. Creo que en la universidad es imposible que uno forme especialistas. En la cátedra que tiende a hacer periodismo informativo o interpretativo puede que sí, y podemos establecer a lo mejor un curso especial para periodismo científico, pero formar en todas las especialidades es imposible.

FL. No, eso es imposible y la audiencia además va a ser muy diferenciada.

Cuando escribes un trabajo científico tu audiencia es altamente sofisticada y no necesitas repetirle los fundamentos. Es más, si los repites no van a aceptar tu trabajo. Pero el problema con la audiencia del periodista es que su audiencia es indiferenciada, entonces hay que hablar, hay que recoger tantas voces, tantos oídos distintos. Y eso los científicos profesionales suelen no hacerlo, porque sus pares dirían “este está simplificando nuestro trabajo, está tratando de ser popular”, en fin, hay tantas cosas de envidia que yo he visto.

PS. Hay ejemplos de personas que, estando en el mundo científico, han tratado de comunicarse. ¿Nos han criticado a todos?

FL. No. No a todos.

En un diario de primerísima línea en Europa escriben los premios Nobel, en un suplemento especial de los domingos. Hans Krebs y todos los primeros científicos del mundo escriben en ese diario. Y yo me he encontrado aquí que —muchas veces que traté de hacer eso— nuestras genialidades locales en América Latina se niegan a escribir para medios como esos. Además, el científico está presionado a contribuir con trabajos que le sirvan para su carrera académica.

PS. Bueno, pero no podemos pretender que vamos a entender un *paper* de un científico; a gatas en el área humanista a veces entendemos ciertos *papers*, qué nos queda para otras áreas que son más crípticas y complejas. Creo que, al revés, no hay que enseñarles a los periodistas a especializarse, hay que enseñarles a los científicos a comunicar y a hablar, porque estamos en una sociedad de masas y

se trata de que la gente suba su nivel cultural y comprenda los fenómenos. Yo creo que no hay cosas que no se puedan explicar.

FL. Todo depende de la finalidad que uno tenga al comunicar. Crosdan Nal, que fue un gran hombre de la medicina científica experimental, publicó decenas de cosas y aportes a la fisiología del sistema nervioso. Pero el único libro por el que hoy se lo recuerda es uno que escribió para el gran público, que se llama *Introducción al estudio de la Medicina*. Los *papers* que escribió, que fueron citados en su época y que, probablemente, si hubiera habido Premio Nobel en su época se lo hubieran dado por eso, hoy los lee nadie.

PS. Mira lo que está pasando con el fenómeno de la historia. Yo hago estas memorias posibles de leer por cualquier persona de forma rápida, emocional, y en cambio hay libros de historia que son intragables. Tú no puedes pretender que lea un libro de historia y que a la quinta página esté con sueño. Porque están presentados de una manera... No digo que hagan lo que yo hago, pero hay que hacer un esfuerzo, porque si uno escribe algo no es para que vaya a parar a una biblioteca en un tomo que nadie va a querer leer.

Si tú haces un experimento científico es porque estás pensando en el bien de la humanidad, si yo escribo una memoria histórica es para que la lean, no la quiero para mí. Yo no puedo trabajar para mí misma. Tengo que trabajar para los demás y yo creo que ese criterio debieran tenerlo todos los investigadores, y no subirse al pedestal de “si me entiendes, bien; y si no, qué le vamos a hacer”.

FL. Es que “los demás” es un grupo que resulta complejo definirlo. Los demás pueden ser mis pares en mi disciplina que, si yo uso un lenguaje que no se estila entre los pares... Fíjate que Erasmo Darwin, el abuelo de Carlos Darwin, escribió su *zoonomía* en verso. Hoy día, si yo mando un *paper* a la revista *Science* en verso no lo van a publicar. O sea, la retórica de la ciencia es una retórica que se dirige a una audiencia. La que define es la audiencia. Yo entiendo que tu trabajo es tan valioso porque tu audiencia va más allá de la audiencia

restringida del experto. Y es la audiencia restringida del experto la que, al final, cuando él está en una carrera académica, lo va a calificar. Pero, por cierto, si uno quiere ser leído o que lo conozcan, debería intentar ser claro.

PS. No creas que el trabajo que yo hago no suscita también cierto comentario y crítica en tal sentido. “Ah, pero es que ella no puso la fecha ni el documento”. Si yo no soy documentalista, yo no ando buscando documentos, yo ando buscando seres, personas que sienten y que experimentaron en el momento, y que me lo cuentan y que recrean su historia desde adentro. “Ah es que le faltó tal dato”. ¡Qué importancia tiene si yo no puse el nombre del barco! Entonces, claro, es que ella es periodista, ella no es antropóloga o historiadora, o no sé qué.

Pero yo me comunico. Y ese es el objetivo, creo yo, permanente de todos los oficios y de todas las profesiones de la Tierra, trabajar para otros.

FL. No puedo sino agradecerte que hayamos podido tener esta oportunidad de conversar y, sin duda, para la Academia Chilena de la Lengua es un aporte fundamental lo que tú has hecho con tu perspectiva y con tus escritos.

Esperamos que en alguna próxima ocasión podamos continuar esta conversación.

PS. Encantada Fernando y muchas gracias por esta invitación.

ADRIANA VALDÉS

Escritora y crítica, tanto literaria como de artes visuales. Ha escrito, entre otros libros, *Memorias visuales: arte contemporáneo en Chile* (Metales Pesados, 2006), *Enrique Lihn, vistas parciales* (2008, Premio Altazor de Ensayo), *De ángeles y ninfas - Conjeturas sobre la imagen en Warburg y Benjamin* (Orjikh, 2012) y *Redefinir lo humano - las humanidades en el siglo XXI* (Universidad de Valparaíso, 2017, 2ª edición 2018, Premio Municipal de Literatura en categoría ensayo). Está en prensa, en las ediciones UDP, su libro *Intromisiones – escritos de literatura*. Actual directora de la Academia Chilena de la Lengua y presidenta del Instituto de Chile (2019-2021), es la primera mujer en ocupar estos cargos.

ENTREVISTA REALIZADA EL 8 DE MAYO DE 2012

Fernando Lolas. Les damos una cordial bienvenida a otro encuentro de Diálogos del Instituto de Chile, un programa orientado a la conversación con personas ligadas al Instituto y a la revista *Anales del Instituto de Chile*.

Hoy tenemos el privilegio de contar con la presencia de Adriana Valdés, quien está aquí por su carácter de académica de la Academia Chilena de la Lengua, Academia de la que es también vicedirectora y a la que se incorporó hace ya algún tiempo. Pero, sin duda, Adriana Valdés tiene muchos otros méritos; sería impropio de mi parte intentar siquiera describirlos. Por eso quiero pedirle, como es habitual en este programa, que ella misma nos cuente algo de su carrera, de sus afanes, de sus intereses y después hablaremos de nuestra institución: el Instituto de Chile.

Adriana Valdés. Buenos días, Fernando, muchísimas gracias por la invitación. En esta primera parte entiendo que uno tiene que tratar de contarle a los auditores quién es y qué ha hecho. Verdaderamente me da un poco de pudor; si cuento mi historia, la cuento porque creo que es también la de una generación de académicos de las universidades de Chile y por eso me interesa particularmente contarla.

Yo estudié en un tiempo en que no se presumía que las mujeres iban a seguir carreras universitarias. Hubo un momento en que, en algunos colegios de señoritas, entre ellos el mío, se pensó que no era necesario, por ejemplo, que nosotros diéramos exámenes válidos, etc. Me costó bastante ingresar a la universidad; porque tuve que dar todos los exámenes por mi propia cuenta, en forma privada. Mis ganas de entrar a la universidad eran tantas que, apenas salí del colegio, entré como oyente a la Universidad Católica, mientras, en al mismo tiempo, estaba preparándome para dar los temidos exámenes válidos que se exigían en esa época.

Los di, saqué uno de los dos puntajes nacionales de bachillerato en humanidades en ese momento, y la Universidad Católica me abrió sus puertas de una manera muy generosa. Le debo toda la primera parte de mi carrera académica, como alumna y después como profesora, hasta el año 1974 en que dejé la Universidad.

Cuento esta historia porque yo tenía, para 1973, 1974, alrededor de 30 años, una carrera académica en la que, a la edad que tenía, era excelente y muy prometedora, y los sueños que tenía entonces eran los de continuar esa carrera en la Universidad hasta el fin de mis días laborales.

FL. ¿Que pasó entonces?

AV. Lo que sucedió es el hecho histórico del golpe militar, que nos dejó, en la Universidad y en otros lugares, en posiciones a veces bastante incómodas.

Por esa razón, empecé a buscar trabajo fuera de la Universidad, porque necesitaba. Era una persona que tenía tres niños pequeños y una autonomía que defender. Ingresé, por un concurso público, a las Naciones Unidas. Trabajé allí 25 años, primero como traductora, como encargada de traducciones en español y luego como encargada de todas las publicaciones de la CEPAL durante 10 años.

Durante mi tiempo en la CEPAL procuré por todos los medios mantener una cierta vigencia académica, principalmente a través de la escritura. Publiqué gran cantidad de trabajos en ese tiempo, sobre todo fuera del mundo editorial de entonces, de manera más artesanal, de manera más escondida. Más adelante reuní algunos de esos trabajos en un libro, en el año 1996. Por esos años me incorporé a la Academia Chilena de la Lengua, gracias a una elección y a una invitación de la Academia que yo agradecí profundamente, porque era un alero del cual yo carecía. Y por eso creo que mi compromiso con la Academia y con el Instituto de Chile, aparte de que me interesa su propio trabajo, es también un compromiso de afecto y lealtad.

Después de ese tiempo me jubilé de las Naciones Unidas, lo antes que pude, para tener una especie de segundo impulso y poder darme de lleno a lo que yo quería hacer, que era la escritura, y después he publicado varios libros y he podido desarrollar una carrera que realmente ha colmado mis expectativas.

FL. Volver al trabajo académico después de ser funcionaria internacional no es una tarea sencilla. Es otra la dinámica, otras las recompensas, distintas las amenazas que existen y que, también, nuestro medio académico a la larga termina premiando. Tú has recibido el premio Altazor y has tenido muy buenas críticas de los libros de ensayos. Tu obra acerca de Enrique Lihn es muy conocida, y también podemos hablar de tu obra poética.

AV. Yo agradecí mucho esos comentarios y, Fernando, uno de ellos fue tuyo. Agradezco de nuevo, profunda y públicamente ahora. Esa, la de publicar poesía, fue una especie de aventura de mi parte.

Creo que mi trabajo de ensayista me ha acomodado más, como para asumir una persona pública; la otra, la de la poesía, es una curiosa persona, que no es ni pública ni privada.

FL. Bueno, una de las razones por la que ha sido muy placentero trabajar contigo en *Anales* es por tu experiencia editorial. ¿Podrías contarnos un poco de la revista *Taller de Letras* que en algún momento impulsaste? ¿Cómo se genera una idea como esa? ¿Cómo sobrevive? ¿Cuáles son las expectativas? Porque revistas nacen y mueren todos los días: es una estrategia de reproducción de la naturaleza. ¿Podrías contarnos un poco cómo fue esa experiencia?

AV. Esa experiencia estuvo muy unida al ambiente de la Universidad Católica entre los años 1970 y 1973 y fue un esfuerzo colectivo de alumnos y profesores jóvenes. Yo era muy joven en esa época y mis alumnos aún más; sin embargo, habían sido producto de una selección personalizada, porque en ese tiempo no existía la Prueba de Selección Universitaria. Tuvimos unos cursos excelentes gracias a esa selección, y empezamos a pensar que las conversaciones que se estaban dando eran valiosas y que nos interesaba enormemente crear una revista que reflejara lo que queríamos hacer en esa época, que era una apertura de los estudios de literatura chilena hacia la literatura latinoamericana, porque, en ese tiempo, se hablaba mucho de literatura latinoamericana. Nuestra inspiración estaba no solo en los autores chilenos, que admirábamos muchísimo, sino que también en ese otro espectro. Publicamos *Taller de Letras* gracias a un apoyo de la Vicerrectoría de Comunicaciones y de un extraordinario amigo, hoy Premio Nacional de Arquitectura, Víctor Gubbins, casado con una de las personas con que trabajamos, una notable profesora, Carmen Foxley, y con ellos y un grupo de alumnos, también muy notables, hicimos este grupo que se reunía en un closet de las escobas. Era nuestro único espacio, y ahí hicimos e inventamos esa revista. Tenía un diseño notable y tuvo una cantidad de colaboradores latinoamericanos importantes, porque nos dirigimos a los más grandes escritores y los más grandes escritores quisieron

colaborar con nosotros. Ese número de *Taller de Letras*, y luego el segundo, dedicado a Pablo Neruda, tuvieron unas colaboraciones como las que pocas veces, diría yo, se han visto acá en Chile. Y lo extraordinario es que, después que nosotros nos fuimos, después que cambió tanto el formato como la orientación, la revista sobrevivió y cumplió más de 30 años. Para ese aniversario nos convocaron a todos los que estábamos ya fuera de la Universidad, reimprimieron esos dos números y fue esa nuestra gran celebración, y, como diría yo, nuestra gran reconciliación también.

FL. ¿Cuándo se celebraron estos 30 años?

AV. Hace unos dos años, diría yo.

FL. Bueno, es interesante que las publicaciones no sean solo un conjunto de papeles: son procesos sociales, interacciones de personas y atmósferas que se producen.

Podrías también contarnos un poco acerca de tus estudios de estética. La producción de comentarios acerca de obras de arte es una tarea importante a la que te has abocado.

AV. Ha sido muy importante para mí, como esto que te he acabado de contar, y ha estado lleno de anécdotas y azares. Recuerdo que la primera vez que me tocó hacerlo —porque hasta ese momento me enfocaba al análisis y al comentario de textos literarios: ése era mi campo, en el que me sentía más segura y firme— fue algo que simplemente sucedió, porque muchos de los críticos de arte estaban en ese momento fuera del país, exiliados muchos de ellos, y había todo un nuevo movimiento de artistas que estaban muy ansiosos de generar obras escritas en torno de sus obras. Entonces se creó el género del catálogo, que hoy ya está un poco sobrepasado, y en los catálogos —que se hacían muchas veces junto con las exposiciones y de la manera física más precaria que te puedas imaginar— rivalizábamos todos en ser inteligentes para hablar de las obras, a veces con resultados ininteligibles y a veces con resultados inteligentes,

pero se fue produciendo un movimiento de gente y yo participé en ese movimiento desde el principio. Debo decir que lo debo a Roser Bru, en gran medida, porque me obligó a escribir mi primer texto. Cuando le dije que escribía sobre literatura y no sobre plástica, me contestó: “mi exposición es sobre Kafka, y sobre Kafka algo sabrás”. Y desde allí no he parado de escribir, porque los artistas de esa época me lo fueron pidiendo. Después uno se transforma en “un nombre”, pero al principio era una cosa colaborativa entre artistas y escritores. Había muy poca prensa respecto de las artes visuales; entonces, era una manera de trabajar con los amigos artistas.

FL. Qué interesante lo que has dicho del catálogo como un género literario, porque uno piensa que, en este caso, la obra plástica es un pre-texto que va a generar después un texto, y no sé si contribuye a la inteligibilidad de la obra porque, a veces, uno lee los catálogos y se confunde más, pero por lo menos provoca asociación. De algunas de esas emociones el filósofo Hume habría dicho son “emociones morales”, porque tienen que ver con otras personas.

Voy a hacer una pregunta un poco prosaica, pero toda vez que uno inicia una actividad intelectual en el amplio campo de la cultura tiene que pensar en cómo financiarla. ¿Cómo se financiaban estas actividades del género literario “cataloguístico”?

AV. Eso se financiaba un poco como nuestro propio trabajo, era *ad honorem* absolutamente; es decir, tu debías tener algo de qué vivir, prosaicamente, y esto era una manera de dejar salir alguna cosa, que el trabajo cotidiano más bien lo exigía y más bien desfavorecía. Entonces, en ese sentido, todo lo que se hacía ahí era trabajo voluntario. Teniendo en cuenta esto, también me contrasta con la situación actual, en que muchas veces el arte es ya, de por sí, una industria cultural en la que la gente se gana la vida; y nosotros la perdíamos, pero la perdíamos por una buena causa. Se financiaba porque era baratísimo: se hacía prácticamente a mimeógrafo, en blanco y negro, y hoy, de hecho, eso se ha recogido, en mi libro

he recogido eso y muchas otras personas lo han recogido y es algo que interesa.

Pero, volviendo al principio de tu pregunta, yo creo que tienes mucha razón cuando apuntas a que el exceso de texto puede transformar a la obra en un pre-texto y, más todavía, el exceso de texto puede influir a veces en la producción de las obras que vienen, porque se hacen para que escriban sobre ellas más que por hacerlas. Eso es algo que yo fui entendiendo también, comprendiendo lo admirable que tenía ese momento y, al mismo tiempo, la necesidad de salir de ese momento. Yo creo que ese exceso de texto se produjo por la falta de difusión y, por lo tanto, la falta de un público más amplio. Se fue creando una especie de lugar en que la gente hablaba consigo misma. Escribí mucho más tarde un texto largo para un libro sobre el arte contemporáneo en Chile, *La copia feliz del Edén* —que coordinó Gerardo Mosquera—. Se llamaba “A los pies de la letra”, y se llamaba así precisamente porque trataba de ver el arte de estos últimos tiempos en su problemática relación con los textos. Y en ese dilema he estado trabajando siempre.

FL. Bueno eso que tú dices me recuerda a aquellos escritores —no voy a mencionar nombres— a los cuales alguna universidad de Estados Unidos les compra sus diarios de vida y después se produce el fenómeno curiosísimo de que viven para escribir el diario. No a la inversa. Bueno, algunos casos conocemos, y el hecho de que la experiencia pierde ese carácter espontáneo, ingenuo, cándido, podríamos decir.

¿Tu pensarías que este trabajo de poner en palabras lo que muchas veces no se puede poner en palabras, es lo mismo que el comportamiento verbal de las personas que uno entiende más de lo que comprende? ¿Crees que es una función esencial, que hoy día es parte de la praxis del arte ponerlo en textos siempre?

AV. Hoy creo que esto se produjo tanto en Chile como en otros países: es un fenómeno de saturación. Eso lo trabajé en unos cursos

universitarios, en el doctorado de la Universidad de Chile, en la Facultad de Artes. También están los trabajos de grupos como el de *October*, de Estados Unidos, en los que ellos mismos hablaban de la saturación del texto. El hecho de que el catálogo, y lo hablaban con mucho sentimiento porque era lo suyo, está siendo reemplazado en el mundo del arte, precisamente porque, al comercializarse el mundo del arte, esos textos se transforman en disfuncionales y los textos son más bien de difusión y, por qué no decirlo, de venta.

FL. Así es, pero también creo que no hay que tener una beatería al respecto. Es necesario que el artista se conozca. Sin público probablemente no harían lo mismo que hacen.

¿Hoy día cuál es tu trabajo en esa área?

AV. Yo he trabajado bastante y llevo ya varios años trabajando sobre artistas contemporáneos de Chile: Roser Bru, Eugenio Dittborn, Gonzalo Díaz, Alicia Villarreal, tantos. He trabajado mucho sobre Alfredo Jaar —fui, y es feo que lo diga, fui la primera persona en escribir en Chile en 1981 acerca de su obra— y entonces él ha tenido conmigo, a lo largo de todo tiempo, una relación muy particular. El año 2006, después de 25 años de ausencia, hizo una retrospectiva enorme en la Telefónica. Trabajamos casi un año en hacer un libro acerca de eso, y yo invité a una generación de críticos menores de 40 años, hoy muy reconocidos; trabajamos también en renovar la crítica de las artes visuales. Ahora estoy yéndome a Berlín, en un tiempo más, para una gran exposición, también de este artista, y unas conferencias en que va a estar gente verdaderamente muy destacada, no solo chilena sino del ámbito mundial, como Chantal Mouffe, Lucy Lippard y otros.

FL. Me parece que una de las cosas más importantes que uno puede rescatar de esta primera parte de nuestra conversación es el hecho de que aprender a mirar es aprender también a decir; de alguna manera, la interpretación es intelección y también elección.

¿Cómo resumirías el trabajo y como aprecias el papel que tiene el Instituto de Chile y, en particular la Academia Chilena de la Lengua, en impulsar, en sostener y dar un alero a este tipo de actividades?

AV. Me parece que, como se ha dicho acá en este programa y uno no se debe cansar de reiterarlo, la Academia y el Instituto reúnen a personas que ya tienen una trayectoria muy reconocida, y que están en la Academia y en el Instituto no para avanzar mayormente en un escalafón académico, ni tampoco para ganarse la vida. Nosotros trabajamos aquí como voluntarios, *ad honorem* y, por lo tanto, la generosidad de las personas que están en esa situación, la capacidad de abrirse hacia voces nuevas y meritorias me parece muy decisiva. Podríamos limitarnos a una actividad justa y necesaria, como la de rendir homenaje a grandes figuras de nuestra cultura; pero creo que una parte muy importante también es abrir un campo para que surjan las grandes figuras del futuro. Para ese fin nosotros tenemos, en la Academia, un proyecto que he tenido el gusto y el honor de impulsar llamado “Poesía Chilena Viva”. Ahí nosotros reconocemos, por ejemplo, que editar buena poesía es un trabajo que mucha gente hace no ganando dinero, sino que, en realidad, más bien perdiéndolo, y produciendo un texto que ningún mercado particular le pide. En esas circunstancias, el reconocimiento que se les pueda dar, desde las Academias o desde el Instituto, es, para ellos y para nosotros, muy valioso. Digo para nosotros porque nos mantiene en contacto con gente que está muy activa y que esta proponiéndonos cada vez cosas nuevas. Queremos tener una relación con poesía chilena que se está produciendo actualmente, por ejemplo, con gente como Juan Cristóbal Romero, Hernán Miranda, Cristóbal Joannon, Manuel Silva y otros poetas, para celebrar y presentar sus textos en un entorno prestigioso, como es el Instituto de Chile, y abrir nuestras puertas y nuestros oídos a lo que ellos tienen que decirnos. Hemos combinado siempre eso con la presencia y la actividad de los poetas entre nosotros en la Academia, como nuestro amigo Pedro Lastra o don Miguel Castillo Didier, que es un grandísimo traductor de poesía. Es decir, es una manera de mantenernos en contacto con

las personas que están haciendo este trabajo de renovación en el lenguaje que, como digo, en la sociedad no es bien remunerado: se hace literalmente por amor al arte.

FL. Es importante que mencionemos aquí también esta actividad de la Academia Chilena de la Lengua bajo la dirección del académico Alfredo Matus, que efectivamente ha permitido que estas iniciativas se desarrollen.

Ahora, debo decir también que tu papel para la edición de *Anales del Instituto de Chile* ha sido muy importante, porque el trabajo editorial es un trabajo muy, no sé si la palabra es “complejo”, pero que tiene muchos sinsabores. Como decía D’Alambert en el prefacio de la Gran Enciclopedia de 1753, el trabajo del editor es muy malo porque si todo sale bien, los autores creerán que es obra de ellos, y si algo sale más cargarán contra el editor a quien han confiado sus textos.

¿Podrías contarnos un poco como ves el trabajo en esta publicación, que también es una publicación que se difunde poco, pero que ahora se puede descargar en el sitio web del Instituto de Chile?

AV. Para mí ha sido una experiencia muy interesante colaborar con los *Anales*. Me ha interesado aportar algo en relación con mis experiencias editoriales mientras trabajaba en las Naciones Unidas, y también experiencias con editores independientes, con los que yo siempre he trabajado aquí, en Santiago de Chile.

Concuerdo con la frase que acabas de citar respecto del trabajo del editor. Mi impresión es que los *Anales del Instituto de Chile* son una oportunidad extraordinaria de reunir pensamiento fuera del marco de lo que suelen ser las revistas académicas estrictamente especializadas, que tienen un solo campo de acción. Pienso en las revistas de literatura, por ejemplo, que se han transformado, no solo en Chile, sino en el mundo, en una manera de ascender en la carrera académica. Eso ha producido una uniformización de los formatos

y, también, lamento decirlo, un poco de las ideas. Porque los formatos no son indiferentes para las ideas. Entonces, la capacidad de cruce disciplinario que tiene una revista como *Anales*, si se produce en el nivel de calidad que sé que se ha producido en los números monográficos, es algo del más alto interés. Las visiones, por ejemplo de la política, son visiones que vienen de disciplinas distintas, desde edades muy diferentes también de las personas que colaboran, de posiciones que no necesariamente son uniformes; entonces, la lectura de esto ha producido realmente, al menos en mí y creo y espero que en otros lectores, una verdadera apertura a esta capacidad de lo transdisciplinario, que no sea esto simplemente una especie de eslogan en boga, una consigna que se repite, sino que verdaderamente se de en la práctica, sin que, con ello, ninguno de los textos pierda, dentro de su disciplina, su alta condición académica. En eso la edición tiene una importancia básica, porque es lo que permite que textos de tan diversa procedencia terminen en una versión que se pueda leer como compatible. La edición cuida los aspectos que a veces los autores no cuidamos; por ejemplo, la extensión, la presentación, y también el editor, con una palabra que tú sabes decir muy bien, puede orientar los trabajos hacia una visión que él tiene del conjunto de lo que debe ser el volumen. De tal manera que es una mano invisible prácticamente, pero es una mano fundamental.

FL. Bueno, *Anales del Instituto de Chile* cambió de carácter en 2002, siendo presidente del Instituto de Chile don Fernando Silva Vargas. De ser una revista de misceláneos se convirtió en una que trabaja la vida institucional, por una parte, y en lo que llamamos *Estudios*, textos monográficos de los cuales se han dedicado dos tomos a la educación superior en Chile, tres a la pobreza en Chile y los últimos dos a la política en Chile. El trabajo editorial, en el caso de estos últimos, ha sido también un trabajo de balancear opiniones, porque en cada uno de estos temas puede haber posiciones distintas y no diría que todo vale, porque también todos tenemos alguna secreta veta de intolerantes, aunque no lo reconozcamos.

Precisamente, una de las razones por las cuales establecimos este foro de discusión que llamamos “Diálogos” es para que la gente sepa que existe *Anales*, y para que el texto impreso sirva como un incitador de la discusión. Por eso estamos conversando con académicos y con autores que han intervenido en *Anales*.

AV. Me gustaría mencionar esos dos seminarios que se realizaron el año pasado sobre calidad de publicaciones, que nos dieron mucho que pensar. Al menos yo, verdaderamente, aprendí, y creo que todos los asistentes aprendimos, porque gracias a la iniciativa del doctor Lolas, aquí presente, estuvieron con nosotros los editores de las principales publicaciones académicas de Chile, y allí me correspondió ver, por ejemplo, la especie de desfase que existe entre los estándares de las publicaciones académicas basadas en lo científico y económico, y las que tienen por objeto las artes y las letras. También logramos, gracias a esos seminarios, darnos cuenta de que esa también era una preocupación desde los organismos que financian, desde Conicyt, por ejemplo, que establecen los criterios, y que existe toda una noción bastante esclarecida, mucho más de lo que yo pensaba, respecto de la necesidad de cambiar ciertos parámetros cuantitativos con los que a veces se quiere medir la calidad de una publicación. Entonces, mi visión de *Anales*, que es bastante exigente, es pensar cómo nosotros podemos ayudar a la comunidad de las revistas académicas de Chile para que vean que se puede producir una publicación de altísima calidad y que esa altísima calidad sea evidente con los criterios cuantitativos y sin ellos, excediéndolos, es decir, tomándolos como un piso del cual uno no quiere bajar, pero también mostrando cómo hay ciertas características de un texto que se publica que no pueden ser medidos solo con criterios cuantitativos y, para eso, y en el plano transdisciplinar, pienso que el desafío para *Anales* es enorme.

En el próximo número, que se dedicará al lenguaje, por ejemplo, nosotros podríamos haber tomado el camino más obvio, que es recurrir, primero que nada, a nuestra propia Academia, a la Academia

de la Lengua, pero lo que también nos interesa es darnos cuenta cómo funciona el lenguaje en las otras disciplinas. El lenguaje, por ejemplo, en la disciplina de la historia ha sido desde hace 30 años un gran tema. Cuando los historiadores se dieron cuenta de que la historia es escritura, realmente eso produjo unos debates que están todavía sumamente vivos. Estoy recordando, por ejemplo, el trabajo de Carlo Ginzburg. Si uno piensa también en los estudios en medicina respecto del lenguaje de los pacientes y el lenguaje de los médicos, en disciplinas que tú dominas totalmente y yo no. Pero en todas las distintas disciplinas, la relación con el lenguaje es una forma de relación extraordinariamente problemática. El lenguaje no es solo un vehículo, el lenguaje es algo que va formando pensamiento y, entonces, esta idea de lo transdisciplinar, de la calidad más allá de los parámetros y de la relación con el lenguaje puede darle a los *Anales* un horizonte verdaderamente alto y que todavía, ciertamente, creo que nadie puede alcanzar. Yo lo encuentro inalcanzable, pero siempre es bueno tener sueños, porque si no, cómo cumplirlos; si uno no los tiene, cómo se van a cumplir.

FL. Debemos reconocer también que para *Anales* fue un valioso estímulo haber podido participar en el concurso anual que Conicyt realiza para publicaciones. Aunque era para publicaciones científicas, esperamos que *Anales* sea una publicación científica en el sentido mucho más amplio en el que estamos escuchando acá. Gracias a eso se hicieron esos dos seminarios, en los cuales hablamos de temas como, por ejemplo, el relativo valor que las universidades asignan a las producciones escritas de sus profesores, porque son ellas precisamente las que hacen esta selección, en cierto modo exclusiva y excluyente de cierto tipo de publicaciones. Por eso, en el último seminario tuvimos la presencia de las personas de la Universidad de Chile que hacen este trabajo. También quiero recordar que hubo una defensa del libro y del ensayo por parte de nuestra decana de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, María Eugenia Góngora, porque nos hemos dado cuenta de que, en este modelo de científicidad de ciertas disciplinas que se ha impuesto de manera

hegemónica —no lo estoy ni alabando ni criticando, sino que digo que se ha impuesto—, hay cosas como los libros, tan esenciales para las humanidades, y que en ciertas disciplinas no son considerados.

Entonces, este debate ha sido para nosotros muy valioso, sobre todo esta idea —que en parte ha desarrollado Adriana Valdés para nosotros— de tomar no solamente el lenguaje a secas, sino a la lengua española como lengua de las ciencias, como lengua de la economía, como lengua del Derecho, como lengua de la historia.

Vamos a ver si logramos llevar a buen término ese proyecto actual de *Anales*, porque podría convertirse, como tú has advertido, en una especie de reducto propio de los académicos de la Lengua. Hemos tenido dificultades para explicar a otros especialistas que lo que queremos es saber qué cosas se pueden decir y qué cosas no se pueden decir en español en sus respectivas disciplinas.

AV. Es muy interesante eso y sobre todo en el español de Chile, porque tenemos tantos textos escritos en español de Chile sobre las distintas disciplinas, que el estudio incluso histórico de esos textos es algo extraordinariamente tentador. Al estudiarlos uno va apreciando, con la perspectiva que da el tiempo, cómo ese lenguaje refleja bastante más que la idea explícita que cree transmitir, y cómo podríamos ir viendo, a través de los textos —de ciencia, de historia, de medicina, de ciencias sociales—, una evolución soterrada de las “maneras de ser” que se han producido acá en nuestro país. Esta lengua española está encarnada aquí en una cantidad enorme de testimonios escritos y orales, y es esa lengua la que puede resultar extraordinariamente interesante de explorar. Tal vez, no sé, se me ocurre que, al pedir los artículos, podríamos pensar en un enfoque como ese, que es bastante ambicioso. Siempre estoy pensando un poco más allá de lo que debo ir.

FL. Estoy recordando aquí que el doctor Ricardo Cruz-Coke, académico de Medicina, escribió una historia de la medicina chilena que, en realidad, es una historia social de la medicina chilena, en la

que algo se trasluce lo que tú has dicho: el espíritu, que es un espíritu de época también, porque muchos de los textos con los cuales los especialistas hablaban de la tuberculosis a principios del siglo XX, obviamente dejaban traslucir también, por así decirlo, un entramado de prejuicios sociales, de ideas de cómo debía ser la “vida buena”. Creo que si nosotros hiciéramos ese trabajo de prospección de muchos textos que ya existen, a lo mejor descubriríamos este segundo nivel, es decir, constataríamos que el texto no solamente existe por sí, sino que convoca a otras realidades.

Yo creo que *Anales* se ha favorecido mucho también porque el comité editorial es un comité en que están representadas las seis academias, de tal manera que los temas que vamos escogiendo siempre son discutidos y consensuados para presentar un panorama ojalá variado, pero también balanceado. Esa es otra tarea difícil, porque de cualquiera de estos temas —de la política, de la educación superior o de la pobreza— podría haber centenares de contribuciones, pero nuestra tarea precisamente es seleccionar. Porque no es una colección, sino una selección la que hacemos.

Me gustaría que en algún punto nos contaras también de tu contribución a la Academia Chilena de la Lengua. No sé si cometo una indiscreción al decir que debes de ser la primera mujer que llega a ocupar el cargo de vicedirectora de la Academia chilena.

AV. Sí, soy la primera vicedirectora, pero antes hubo notables académicas. Creo que la primera fue la poeta Rosa Cruchaga, está ahí también Delia Domínguez y la filósofa Carla Cordua. Hay muchas otras: las lingüistas como Marianne Peronard y Marcela Oyanedel por ejemplo, que fueron y son extraordinariamente importantes en la Academia. El hecho de ser vicedirectora fue una ocurrencia muy simpática de Delia Domínguez, que dijo, “bueno, y por qué no hay mujeres en esa mesa”, y ahí se produjo una elección, que fue sorpresiva para todo el mundo, y para mí también.

Desde entonces, me he dedicado a facilitar las tareas de la Academia, creando estas cosas como la Poesía Chilena Viva, tratando también de tender un puente cada vez más amplio entre la lingüística —un campo fascinante y que es el de nuestro director y de nuestro secretario— y las letras y las artes, que son el campo de los demás académicos. Creo que por ahí ha ido gran parte de mi contribución.

FL. Hemos tenido el placer y el privilegio de conversar en esta oportunidad con Adriana Valdés, para cerrar este nuevo programa Diálogos.

Muchas gracias.

GLORIA VALDÉS

Casada con médico y madre de tres hijos hombres. Estudió Medicina en la Pontificia Universidad de Chile (PUC). Realizó estudios de posgrado en Nefrología en la PUC y en la Cleveland Clinic, dedicándose posteriormente a la docencia de estudiantes de medicina y de becados, a la atención de pacientes hipertensos, a la investigación básica en factores reguladores de la presión arterial, apoyada por proyectos FONDECYT concursables, y ha contribuido a normas para el manejo de hipertensos tanto en Chile como en el extranjero. En publicaciones científicas nacionales e internacionales destacan las dedicadas a la comprensión de la regulación de la presión arterial y del flujo uterino en embarazos normales e hipertensivos, a los efectos de largo plazo sobre las enfermedades cardiovasculares de estos últimos y a la posibilidad de prevenir este riesgo por un manejo posparto prolongado que se integre al control rutinario de las embarazadas que han presentado complicaciones. Mantuvo un rol activo en la Sociedad Chilena de Hipertensión Arterial, la Interamerican Society of Hypertension y la International Society for the Study of Hypertension in Pregnancy. Desde 2005 es Miembro de Número de la Academia Chilena de Medicina del Instituto de Chile. Actualmente es Profesora Emérita de la Facultad de Medicina de la PUC y desde 2020 es Editora Asociada del *Journal of Human Hypertension*.

ENTREVISTA REALIZADA EL 3 DE AGOSTO DE 2021

Fernando Lolas. Tenemos el placer de saludar a la doctora Gloria Valdés, Miembro de Número de la Academia Chilena de Medicina, y, como es habitual en nuestro programa, empezaremos por pregun-

tarle algunos aspectos de su biografía, de sus intereses y de aquellas personas que influyeron en su vocación y en su desarrollo.

Bienvenida a nuestra conversación doctora Valdés.

Gloria Valdés. Fernando, en primer lugar quiero agradecer la invitación para narrar lo que ha sido mi vida académica, combinada con mi vida familiar y con los otros intereses que uno tiene, y especialmente hacerlo en un tiempo en que no se cuestiona que una mujer ingrese en una carrera tradicional de hombres, una carrera con gran compromiso, como fue lo que me pasó a finales de los años 50, cuando decidí estudiar Medicina.

FL. Empecemos por el principio. Quisiéramos saber cómo era su familia, cuál era el ambiente en que se formó, cuáles fueron sus primeras inspiraciones para estudiar lo que estudió, cómo fue la época escolar, todo lo que sea de interés para las personas, porque mucha gente que escucha este programa a veces descubre una vocación, por el ejemplo.

Biografía, vocación, disciplina, esas son las claves de nuestra conversación.

GV. Yo nací dentro de una familia poco convencional. Mi padre, Ismael Valdés, se casó a los 59 años, de modo que a los 60 me tuvo a mí como su primera de sus tres hijas. Nos dejó un ejemplo que fui profundizando no solo a lo largo de su vida, que duró los primeros 23 años de la mía, sino también en lo que ha durado mi propia existencia, para entender sus intereses y su dedicación, que a mí en ese tiempo me costaba hacerlo. Porque uno se compara con lo que son las familias que lo rodean. Entonces, me era difícil comprender a un eterno buscador del sentido y la armonía de la vida, que había residido en la India en la década de 1920, que había estado con Gandhi y con Tagore, que se convierte en vegetariano y, además, adquiere gran interés por la filosofía, la religión oriental y la no violencia, inclinaciones que conserva a lo largo de toda su vida.

Mi madre era hija de padres italianos y, como buena descendiente de italianos, era una estupenda dueña de casa, tremendamente organizada. Me puso un modelo que debí ir ajustando para compatibilizar la organización de la casa con una vida profesional bastante demandante.

Tuvimos tres hijos hombres, porque ese fue, junto con la profesión, un aspecto siempre prioritario.

Las influencias sobre mi vocación de médico, y que me dieron mucha seguridad de que eso era lo que quería, fueron en primer lugar una tía pediatra, que me llevó muchas veces al hospital a ver enfermos, que en esa época eran principalmente los niños desnutridos. Me impresionó su fragilidad, la dedicación de mi tía, su empuje para sacarlos adelante y su compromiso con cada niño. Además ella permaneció soltera y pude constatar que la vida como médico la llenó y eso fue un punto tremendamente importante, porque fui educada en un colegio —el Dunalastair— en el que se nos decía que debíamos ser responsables de nuestra propia vida; nunca se nos preparó para la vida social, para ser esposas, ni para llenar la vida con el matrimonio y la familia. Debíamos ser muy claras y conocernos muy bien para dar lo mejor nuestro en una actividad que beneficiara a la sociedad y que nos diera un sentido de vida. Por eso defendí mucho mi opción contra las opiniones del entorno. Contemporáneos me decían, “como es posible que quieras dedicarte a esto, te va a absorber mucho tiempo”. Además, tuve dificultades con mi padre, al que le costó mucho aceptar que una hija suya recetara medicamentos, ya que creía firmemente que la vida saludable necesitaba una cercanía con la naturaleza, ejercicio y una dieta sana. Y en esos tiempos hablaba del valor de las frutas y verduras, y por eso creó en 1927 el Restaurante Naturista, no como una forma de ganar dinero, de sostener a la familia, sino de cambiar los hábitos de comida de los chilenos. En ese sentido, no sé si mi padre sembró una semilla, pero es una lucha que todavía tenemos.

FL. Y en la época del colegio, ¿hubo alguna persona, algún profesor o profesora que tuviera especial influencia en esta elección de la Medicina como carrera? ¿Qué cosas podemos rescatar de esa época escolar?

GV. Tuve una muy buena profesora de Química, Eliana Díaz; también, una muy buena profesora de Biología, Irma Costamayer, que me mostraron la dinámica de los procesos biológicos y eso lo encontré fascinante. Esos conocimientos también se mezclaron con mi experiencia con personas enfermas en el entorno, cuya enfermedad había disminuido sus posibilidades de elección en la vida. Entonces, con un espíritu luchador y mi interés por el estudio, por conocer más de esta maravillosa dinámica del organismo, tuve todos los argumentos para elegir Medicina como carrera, mi decisión primaria.

FL. No hubo dudas respecto de la profesión que estudiaría.

GV. No tuve dudas, absolutamente ninguna. Y postulé a la Universidad Católica, pensando que este camino se estaba recién transitando. Si bien había más cupo para mujeres y existían las primeras mujeres médicos en la Universidad de Chile, era mejor hacerlo en una facultad más pequeña, con mucha cercanía. Suponía que iba a tener mucho apoyo.

Mi suposición demostró solo ser eso durante la entrevista que me hizo un sacerdote polaco, para ver las razones por las cuales yo quería entrar a Medicina. Él argumentaba que yo no debería entrar, pero debo haberlo convencido. Pude ocupar uno de los siete espacios que se reservaban para mujeres, en cursos de 35 alumnos.

¿De dónde venía ese número mágico de 7 mujeres versus 28 hombres? De un cálculo que había hecho nuestro profesor de fisiopatología, el Dr. Luis Vargas, quien convenció al rector que los 7 alumnos que se perdían a lo largo de los dos primeros años podían ser reemplazados por mujeres, de modo que, si se perdían, no pasaba nada. Era muy simple el cálculo, no le pudieron hacer ninguna corrección

ni rechazárselo. Y ahí estábamos las siete mujeres, rodeadas de hombres. Y, notablemente, el recuerdo de mi primer año de Medicina fue de gran acogida. Tuvimos clases con el Dr. Juan de Dios Vial, que nos exigía exactamente igual que al resto, que nos enseñó a observar las placas histológicas que proyectaba en la sala de clases y que, dentro de un tiempo determinado, teníamos que identificar con nuestra observación las distintas estructuras. Y eso, el primer encuentro con las células, con un profesor deslumbrado por ellas y por el estudio de las funciones de los distintos organelos que participaban en el metabolismo celular, fue un conocimiento maravilloso.

Después estaban los hermanos Croxatto. Don Héctor, como fisiólogo y con gran dedicación a la hipertensión arterial, con quien mantuve una conexión hasta los últimos días de su vida, Raúl Croxatto, bioquímico, muy entusiasmado con las cascadas bioquímicas, que al principio parecían áridas, pero que tenían funciones importantísimas; en ese tiempo su principal tema era el consumo de oxígeno a nivel celular y a nivel del organismo completo. Era tal el entusiasmo del doctor Raúl Croxatto, que cerraba los ojos y partía su clase embelesado con lo que nos estaba contando.

FL. Muy entusiasmante.

GV. También lo era su hermano Héctor, con la fisiología, especialmente del aparato circulatorio, la presión arterial, los distintos factores que en ese momento se conocían; en realidad, era una pequeña fracción de lo que ahora sabemos interviene sobre la presión arterial.

Después, en Clínica, poder compartir en grupo de cinco alumnos la interrogación y el examen físico de un enfermo, con Ramón Ortúzar o con Gabriel Letelier, que fueron momentos preciosos. La manera como se acercaban al paciente, lo que obtenían de la palpación, de la auscultación. Ponían el estetoscopio en un punto del cuerpo del paciente y teníamos que pasar auscultando por turnos, todo esto con el máximo respeto por el paciente.

El ejemplo de los docentes tiene que ser tremendamente importante en la forma como se trata al paciente, como un igual que está sufriendo, al que hay que respetar y del que hay que estar agradecido por su voluntad de presentarse ante un grupo. Incluso, no sé si te pasó a ti, pero una de las cosas que a los pacientes les gustaba era que los médicos llegaran con alumnos, ya que ellos aprendían de su enfermedad; eran todo oídos y se sentían orgullosos de ser el centro de este grupo.

FL. Muy interesante esa experiencia, no sé si será universal.

¿Qué pasó después, al terminar los estudios médicos?

GV. ¡Es que todavía no hemos terminado los estudios médicos!

Se me queda una persona muy importante en el tintero, el profesor Armando Roa. Tuvimos una suerte inmensa de tenerlo por dos años seguidos. Se había cambiado el profesor de psiquiatría, estábamos en un periodo de transición, y el doctor Roa recibió por primera vez a mi curso, en esa sala inmensa en que él —como un mago— iba sacando ideas del sombrero, que nos cuestionaba, a ver qué pensábamos del sentido de las palabras que, al principio, parecían áridas, como “soledad” y “libertad”; de si la normalidad y la enfermedad psiquiátrica eran un continuo, o si había un límite muy claro entre ellas, y esa era una idea que se repetía mucho en sus clases. Muchas veces, al final de una clase, veía que varios alumnos iban a conversar con él, porque les había puesto una interrogante personal.

Yo estuve a punto de ser psiquiatra, por la influencia del profesor Roa y por lo atractivo que era observarlo pasearse por la filosofía, desde los griegos hasta los alemanes, con una profundidad que hacía ver lo rica que era su vida, su bagaje personal. Siempre lo he considerado uno de los grandes pensadores de este país.

FL. ¿No tuvo nunca al profesor Ignacio Matte Blanco? ¿No lo conocieron antes de irse a Inglaterra?

GV. No, Matte Blanco estuvo en la Universidad Católica y después se produjo un lapso de espera, y ahí quedamos con Roa como profesor. Fue una gran, gran experiencia.

Todavía en Medicina, tuve la gran sorpresa de conocer a las primeras doctoras en el Hospital Roberto del Río, en el servicio dirigido por el doctor Meneghello. Estoy hablando de sexto año de Medicina. Nosotros no habíamos visto mujeres ejerciendo medicina en la Universidad Católica y nos encontramos con personas que tenían familia y que estaban muy cerca de nosotras, que nos hacían docencia tutorial y nos mostraban que, con gran esfuerzo, la medicina era un camino factible. Te das cuenta Fernando, la perseverancia de las que no tuvimos modelos, sino hasta los seis años de los estudios.

FL. Recién ahí el modelo de las personas profesionales haciendo precisamente la medicina, y en la práctica.

GV. Exacto. Fue tremendamente positivo y ellas fueron muy acogedoras y nos apoyaron mucho.

Bueno, mi idea entonces era convertirme en pediatra y fui a hablar con el profesor Julio Meneghello, pero yo en ese momento estaba casada y mi marido estaba en la Universidad Católica y no tenía posibilidad de salir de Santiago. Había que optar por otro camino.

Busqué un camino alternativo, porque creo que, en la vida, uno va navegando y los planes a veces se cortan; pero hay otros caminos delante de nosotros y, mirando en retrospectiva, esos cambios han sido valiosos. Una de las cosas que se debe aprender, y eso no solamente se aplica a la medicina sino a la forma como vivimos, es que de repente dejamos pasar oportunidades importantes porque no son las ideas que teníamos inicialmente, y creo que moverse da cierta plasticidad y, al mismo tiempo, enseña a estar alerta a lo que pasa alrededor, porque ahí también puede haber una respuesta para uno.

Me ofrecieron una beca mixta en Nefrología en la Católica, en la que existía un componente de investigación y uno de atención de enfermos, y ese es un modelo que ha permanecido a lo largo del ejercicio de mi profesión: hacer investigación que vaya ligada a lo que uno va viendo en la clínica, y la clínica como motor de la investigación.

FL. ¿Como fueron esos primeros años en esa combinación de clínica con investigación en el ámbito de la nefrología?

GV. En ese momento se veía muy interesante, pero dos años después me toca aprovechar otra oportunidad: mi marido se va a hacer una beca de cirugía cardíaca en la Cleveland Clinic, y se me da la posibilidad de elegir entre dos áreas en la nefrología, la diálisis continua o la hipertensión arterial; la diálisis estaba recién en sus comienzos en Chile, los pacientes llegaban averiados, era un área difícil y, en cambio, el campo de hipertensión arterial se estaba abriendo en Cleveland, con grandes avances para conocer el tipo de hemodinamia y modulación hormonal de los distintos tipos de hipertensión. Se dejaba de indicar diuréticos, sedantes, metildopa, guanetidina, reserpina en forma ciega, ya que los estudios del grupo de la Cleveland Clinic, liderados por Harriet Dustan permitieron identificar el perfil del hipertenso de acuerdo con sus distintas causas, en relación con su distinta edad; por ejemplo, un hipertenso joven, que parte hiperadrenérgico y que, a lo largo del tiempo, va desarrollando rigidez en su árbol arterial. Entonces, llegué de vuelta tremendamente segura de querer hacer solo hipertensión dentro del Departamento de Nefrología y dedicarme solo a una cosa. Eso fue interpretado como que la hipertensión era el *hobby* de la doctora Valdés; lo acepté y jugué el papel asignado. Había que dar la pelea para convencerlos, había que aceptar ciertas condiciones. Cuando un hombre era muy serio, era muy creíble, pero cuando una mujer era muy seria o levantaba la voz, por lo menos en mis tiempos, era una bruja. Esas eran las reglas del juego. Tuve en Harriet Dustan un modelo de dedicación, de aprender a

buscar este abanico de características que tienen los hipertensos y poder seguirlos en el largo plazo. Eso me significó una beca en que hice laboratorio y un año entero de clínica.

FL. ¿Siempre en la misma institución y con la misma doctora?

GV. El año entero en que trabajé en Cleveland fue bajo la tutoría de la doctora Dustan. Fue una tutoría generosa, tanto que me hizo un hueco en su oficina para que yo permaneciera allá el tiempo que creyera necesario. Creo que tener modelos cercanos es una de las mejores cosas que pueden pasarle a uno cuando se está formando en un camino profesional. No necesariamente debe ser solo una persona, pueden ser distintas personas, pero uno puede ir adoptando lo que más le interese. Puedo decir, “yo quiero ser un doctor como éste, quiero tener ese cuidado”. “De este otro no me atrae nada”. Creo que uno va haciendo un paquete en el que va poniendo trozos de lo que ha visto en distintas personas, y eso tiene mucho que ver con los profesores que me formaron en la carrera en la Universidad Católica.

FL. Y al volver a Chile, ¿como fue la inserción? Porque cuando uno se ausenta de este país, después, a veces, cuesta un poco reinserirse, y los espacios que uno pensaba le correspondían suelen estar ocupados.

GV. Nosotros volvimos en julio de 1972, con dos niños pequeños y una guagua que nació dos meses después. Te puedes imaginar el golpe que fue llegar acá. Meses antes me habían ofrecido que, si quería que me compraran cosas del supermercado, y yo sabía lo que estaba pasando en Chile, pero no a ese nivel; entonces les dije: “¿qué les pasa que me quieren ofrecer esto? Yo voy con un carro al supermercado”.

FL. Todos recordamos esa época hasta 1973, que fue diferente. Claro, ir al supermercado no era una trivialidad.

GV. Además, pasamos tiempo sin ir al Hospital, por las huelgas y la falta de insumos. Por ejemplo, mi marido, Sergio, no tenía suero, no había las agujas que necesitaba. Pasamos gran parte de ese tiempo en la casa.

Yo confieso que el recibimiento —es decir, encontrar un lugar en el que aceptaran que “hipertensión” en nefrología se iba a expandir, que iba a tener investigación de laboratorio anexa— no fue muy entusiasta. De modo que debía empezar a buscar cómo hacerlo. Me allegué al doctor Héctor Croxatto y presentamos, como equipo, los primeros proyectos de investigación: primero dentro de la Universidad Católica, después en Fondecyt. El primer proyecto Fondecyt se relacionaba con la ingesta de potasio. Creo que en eso estaba la figura de mi padre y su deseo de que se tratara a las personas en forma natural. Obtuvimos financiamiento para ese proyecto y tuvimos muy buenos resultados.

Posteriormente, siempre en el plan de conservar la atención de hipertensos, me interesé por un área que es fascinante, que me interesa hasta hoy día y en la cual me mantengo bastante actualizada, que es el ajuste del organismo materno al embarazo: un ajuste que se produce a nivel uterino, para dejar que las células fetales permeen las arterias uterinas de la madre y las ensanchen, permitiendo dar un mayor flujo a esta placenta que es el órgano más importante para nutrir al hijo. Partí tratando de ver qué perfiles podrían tener y, para conocer el perfil, como primera cosa me interesó buscar las sustancias vasodilatadoras que estudiaba el doctor Croxatto, que son las que conforman el sistema calicreína-cinina. Primero en forma absolutamente artesanal, recolectando orina de mujeres embarazadas normales, porque en esa área la normalidad y la hipertensión del embarazo se han ido conociendo en paralelo, y no había un perfil contra el cual contrastar la anormalidad. Entonces hicimos estudios en modelos animales y encontramos las sustancias principales a nivel del útero. Ahora, la buena cosa es que el sistema al cual le dedicaba su interés el doctor Croxatto, el sistema calicreína-cinina, era un sis-

tema menor frente a los que estaban siendo investigados en el mundo, como el sistema renina-angiotensina-aldosterona. Esto significó volver a hacer las primeras disecciones de ratas, aprender a disecar cobayos, porque es un excelente modelo del embarazo humano: jugar con infusiones que bloqueaban el sistema calicreína-cinina y poder instalarlo dentro de uno de los sistemas vasodilatadores del embarazo. Entonces, eso me permitió ir de a poco combinando la atención de pacientes y la investigación, en un trabajo que fue bastante artesanal si uno lo compara ahora con el de los grupos investigadores, que incluyen doctorados en química o en biología.

FL. Esa fue la línea central de la investigación. Recuerdo al doctor Croxatto. Yo también lo conocí en la Sociedad de Biología, donde él hablaba precisamente del sistema calicreína-cinina.

GV. Cosa curiosa Fernando, te cuento que afuera de Chile Croxatto era muy respetado, por su tenacidad en seguir con la búsqueda de los roles del sistema calicreína-cinina, pero encontraban ingenuo que tuviera solo una línea; decían que tenía todos sus huevos puestos en el mismo canasto. Y eso era debido a que Croxatto angostó su foco, se dedicó a esto. Logró comprobar, años después, que el sistema calicreína-cinina era importante en hipertensión y en el tratamiento de los hipertensos. Pero es difícil competir cuando afuera no se entiende la limitación del ambiente.

FL. Sin duda, es la experiencia que uno tiene también cuando envía un proyecto chileno para ser evaluado en el extranjero. Muchas veces los extranjeros lo califican muy bien y dicen: “esta gente está tratando de hacer ciencia en condiciones difíciles”. Una experiencia frecuente en el sistema Fondecyt.

Y después, ¿qué pasó? Porque nosotros estamos hablando aquí, a propósito y fundamentalmente, de que los pares de la disciplina, en este caso de la medicina, siempre consideran invitar a las personas destacadas en su ámbito. ¿Cómo fue la llegada a la Academia, quién promovió esa candidatura, de qué se trató el discurso de incorpo-

ración y qué es lo que podríamos decir, en este momento, de la Academia Chilena de la Medicina?

GV. La persona que me postuló fue el profesor Ricardo Cruz-Coke, que había hecho trabajos sobre la genética de la hipertensión arterial. Hizo un trabajo especialmente valioso en Isla de Pascua, hace muchas décadas, y prácticamente no encontró hipertensos. Años después, con alumnos de Medicina de la Universidad Católica y el doctor Cruz-Coke, repetimos el estudio y encontramos que habían aparecido los hipertensos, cuando se introdujeron las motos y la influencia de los turistas, en una población que no había sido resguardada por la tremenda ventaja que tenía. Podrían haber servido como modelo, pero los pescó el progreso y la ignorancia de lo positivo que tenían. Así es que Ricardo Cruz-Coke me propuso, me solicitaron el curriculum y me recibieron como Miembro de Número. Eso fue en el 2005, para llenar el espacio del doctor Ricardo Valenzuela, gran reumatólogo que me tocó conocer de cerca, de modo que fue muy especial para mí ocupar su espacio.

Mi conferencia se llamó “Desde la Hipertensión al Inicio de la Vida”, en la que fui revisando mi trabajo en hipertensión arterial, mostrando cómo se fueron obteniendo las evidencias de que un vasodilatador existía en el sitio de implantación y también actuaba sobre la madre entera, para que aguantara más volumen y que además pudiera tener esta circulación circunscrita. Posteriormente, narré lo que había significado para mí, como mujer, la experiencia de estar investigando esta área.

FL. Como estamos ya aproximándonos al término de nuestra conversación, siempre concluimos haciendo una reflexión sobre el papel y la importancia de la Academia. ¿Cómo podríamos transmitir a las personas que nos escuchan por qué debe existir la Academia? ¿Cuál ha sido su papel social, si es que alguno, y cómo podríamos nosotros dar a las personas una interpretación de lo que una Academia realmente es o hace?

Siempre me he preguntado qué piensan nuestros miembros de la Academia sobre el papel social de la Academia Chilena de Medicina y cómo ha sido la experiencia de pertenecer a ella.

GV. Creo que se ha desaprovechado su potencial rol social, y no por responsabilidad de la Academia. Hay áreas de trabajo sobre la educación y la acreditación de los médicos, y se está todo el tiempo analizando, en forma de grupos y de publicaciones, por ejemplo, lo que pasa con la actual pandemia. Existen muchos análisis y un tremendo bagaje. Mucha gente ha dedicado su vida, en forma esforzada y exitosa, a contribuir en determinadas áreas en el país y, sin embargo, creo que nosotros tenemos un tremendo problema de diálogo entre nuestras instituciones. Dialogamos con instituciones que piensan como nosotros, que pertenecen al mismo grupo que nosotros y no nos enriquecemos con posturas distintas que nos pueden hacer abrir nuestra mirada. Esas son las cosas que la Academia ha tratado de vencer durante años, especialmente en los últimos diez: contactarse con el Ministerio de Salud y ofrecer tal servicio, o hacer observaciones sobre diferentes planes.

FL. Esa ha sido una aportación también de personas como Alejandro Goic y Jaime Lavados, que también se preocuparon mucho de la injerencia de los médicos en la educación superior.

Estamos llegando al final de nuestra conversación con la doctora Gloria Valdés. Quisiéramos ofrecerle la posibilidad de brindarnos unas palabras de despedida, por si quiere mandar un mensaje a quienes nos escuchan acerca del ejemplo que ella ha dado con su dedicación, su biografía y su vocación.

GV. En primer lugar, un mensaje a las mujeres para que identifiquen muy bien sus intereses, sus potencialidades y defiendan sus caminos. En este momento, estos caminos están abiertos, no hay cuotas, de modo que, si se empeñan, pueden hacer lo que quieran de sus vidas. Y es tremendamente importante elegir una profesión

que llene de sentido el trabajo, la relación con las personas y que se continúa a lo largo de la vida.

FL. Hemos tenido la oportunidad de escuchar a una persona que ha tenido el privilegio personal de dedicarse a algo que le gustó desde siempre. Es un llamado para seguir este ejemplo. Muchas gracias por esta conversación.

SILVIA WESTERMANN

Nace en 1944 en La Unión. Estudia cerámica y modelado, entre 1968 y 1969, en la Universidad de California, en Berkeley. En 1970, diseño y orfebrería en el Instituto Cultural de Providencia; en 1975, diseño en la Universidad de Boston. Entre 1984 y 1991 cursa Historia del Arte Americano, siglos XIX y XX, en la Universidad de Boston y en el Museo de Bellas Artes de Boston.

Sus actividades curatoriales incluyen: desde 1980 a 1994, directora Galería de Arte Silvia Westermann, San Lorenzo del Escorial, España; en 1992, curadora de exposición “Sergio Castillo”, Museo del Bellas Artes de Santiago; en 1996, creadora, curadora y directora de montaje “50 años de la Escultura Contemporánea Chilena”, Centro Cultural Estación Mapocho. Desde 1998 hasta 2007, creadora y curadora del proyecto “El Despegue en la Puerta de Chile”, Aeropuerto Arturo Merino Benítez; desde 2003 hasta 2006, curadora exposición “Pintura y escultura chilena”, Embajada de Chile en Beijing; 2003, exposición “Los Nueve de la Academia. Museo de Bellas Artes de Santiago. Pintores y Escultores de la Academia Chilena de Bellas Artes”; 2005, exposición retrospectiva “La escultura a mi manera”, Sergio Castillo, Fundación Telefónica, Santiago; 2005 hasta 2014, directora de Galería “UnionArt”, Santiago.

2008, curadora de la exposición “50 años creando mis animales en acero”, Sergio Castillo. Parque de las Esculturas, Providencia, Santiago; 2015, curadora del Proyecto Cultural “50 años de la Academia Chilena de Bellas Artes”, Espacio Fundación Telefónica, Santiago; exposición “Sergio Castillo, Domador de Metales”, Museo de Bellas Artes, Santiago.

Curadora de los proyectos de la Academia Chilena de Bellas Artes: “La Migración en el Arte”, 2018; “Cultura y periodismo”, 2019; “Mujeres chilenas en el arte”, 2021.

Jurado del “Concurso Monumento en Homenaje a las Mujeres de Chile” y del Premio Nacional de Artes Plásticas.

Presidente de la Fundación Escultor Sergio Castillo Mandiola.

Miembro de Número y presidenta de la Academia Chilena de Bellas Artes, del Instituto de Chile.

ENTREVISTA REALIZADA EL 15 DE SEPTIEMBRE DE 2019

Fernando Lolos. Damos una cordial bienvenida a otra versión del programa Diálogos del Instituto de Chile.

Hoy tenemos el privilegio y el placer de saludar a Silvia Westermann, presidenta de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile y, como siempre, nos vamos a interiorizar de afanes, azares y avatares de su vida.

¿Quién es Silvia Westermann, de dónde procedes, quién era tu familia, por qué dedicarse a estas disciplinas relacionadas con el arte?

Silvia Westermann. Nací en un pueblo chico —que no sé si sigue siendo chico, porque las ciudades van cambiando mucho—, nací en La Unión. Soy descendiente de emigrantes alemanes que llegaron en 1800: unos en 1852 otros en 1870. Nadie que emigra es muy rico; sin embargo, a mi familia y a todos los alemanes de esa época les gustaba mucho la música. Tengo fotos de mi familia, de mis abuelos, de mis bisabuelos, y todos pertenecían a bandas.

FL. Y todos cultivaban seguramente música en sus hogares.

SW. Claro, y cantaban. Me acuerdo de las vitrolas que se escuchaban y yo, desde chica, escuché mucha música. Mi padre era agricultor. Siempre nos apoyó mucho a leer.

FL. ¿Eran bilingües?

SW. Lo perdí, porque me fui a Osorno, a la Alianza Francesa. Esa cosa de capricho.

FL. ¿Cuántos hermanos eran en tu familia?

SW. Dos hermanas. Pero vengo de los anteriores, que eran de once. Mi apellido en este momento es mi hermana y yo, pero tengo cualquier cantidad de parientes que son Westermann en segundo o tercer apellido. Porque, claro, o se casaron y eran mujeres, y perdieron el apellido, o no tuvieron hijos o tuvieron hijas, y el único que tuvo fue mi abuelo, que tuvo a mi papá y dos hijas.

Recuerdo que mi papá nos tomó un profesor para que nos enseñara a leer, pero en el concepto de “saber leer”: entender lo que es leer un libro. Yo vengo de familia emigrante realmente reciente, y a La Unión llegó una profesora de ballet que había sido compañera de Uthoff, y llegaron juntos: la Tante Marga. Ella, aparte de la clase de ballet, te hablaba, te contaba cosas de Europa, de Alemania. Entonces, lo único que yo quería era viajar; además, los genes de los emigrantes, que parece que todavía los tenía, y entonces ahí estaba el ballet. Y, por otro lado, tuve mucha suerte de que en La Unión había un médico llamado Alberto Daiber, que tuvo un hijo cineasta y también médico.

FL. Fue mi profesor de hematología, el doctor Daiber.

SW. El propio. Bueno, él hizo un grupo de teatro que se llamaba “Los ingenuos”, y yo actué cuando era chica, tendría 14 o 15 años. Entonces, integré ese grupo, e incluso hicimos giras. Tenía, por tanto, la música por el lado de mi familia. Me encantaba leer, incluso tuve muchos libros que debí releer, porque en su momento no entendí nada.

El Tito Daiber pintaba, él vivió un tiempo en París y le encantaba pintar. Incluso hoy tengo un retrato mío que hizo; yo tenía 15 años,

éramos vecinos. Tuve la suerte de que siempre el arte estuvo alrededor mío, siendo que era un pueblo muy chico.

FL. Entonces, ¿en qué momento comienzas en este colegio en Osorno?

SW. En la Alianza Francesa, me salí porque, por edad, tenía hasta sexta preparatoria y ahí tenía que irte a la Deutsche Schule de Osorno o de Valdivia. Y yo, que ya era rebelde, porque siempre fui un bicho raro, dije: “voy a ir a la Alianza Francesa de Osorno”, y me fui, y, no sé, mis papás como que me seguían esta locura. De la Alianza Francesa tengo buenos recuerdos, porque tuve una educación bastante humanística. Recuerdo que nos traían películas de artistas. Yo vi, me acuerdo, una película que me quedó grabada, se llamaba: “El muchacho del pelo verde”, una película famosa, antigua. Éramos muy chicas pero nos traían todo eso. Entonces, yo creo que fui una persona bastante privilegiada. Pero, como siempre hago las cosas a medias mal, me metí a Matemáticas. Y la verdad es que me gustaba la Química y la Física, pero Matemáticas para nada. Y di bachillerato en Matemáticas, cuando yo debí haberme ido al otro lado. Obviamente que, al principio, di bote. Pero en esta historia, saliendo del colegio, conocí a mi marido Sergio Castillo. Buscando un poco, orientándome, porque esto de haber dado bachillerato en Matemáticas me desorientó mucho en la vida. Yo debí haber dado en Castellano o en Humanista, algo así.

Pero conocí a Sergio, con 21 años, nos encontramos y siendo él 20 años mayor.

FL. Compartían la inclinación por el arte.

SW. Claro, además Sergio era muy culto. Por eso te digo que yo tuve la suerte de ir el año 69 a Florencia con un maestro impresionante, que había vivido, que había estado. Eso me quedó grabado.

FL. ¿Y cómo fue la vida posterior?

SW. Bueno, nos casamos y viajamos mucho. Sergio estuvo invitado por la Universidad de Berkeley, en California, y las esposas, en Estados Unidos, pueden estudiar lo que quieren, te dan todo gratis. Entonces yo aproveché esa instancia. Incluso me metí a estudiar escultura con un profesor, me encantaba la cerámica, yo era bien jovencita, estamos hablando de la época hippie, 68, 69, y después estuvimos mucho tiempo en Washington, en Nueva York. Luego nos fuimos a Europa por casi cinco meses, recorriendo museos. Sergio era invitado por el gobierno alemán, por el gobierno francés, por el gobierno inglés, por el British Council, y yo siempre aprovechaba todo esto para meterme a cursos.

Nos volvimos a Chile el 70, después viajamos mucho y, ya el 73, por razones que tú conoces, nos fuimos. Nos instalamos en España, en un pueblo maravilloso que se llama San Lorenzo del Escorial, pero a la vez a Sergio lo invitaron a la Universidad de Boston y allí creó el Departamento de Escultura en Metal en la Universidad de Boston, y entonces estuvimos muchos años. Ahí yo estudié todo lo que te puedes imaginar.

Vivimos paralelamente entre Boston y el Escorial, y tuve 14 años una galería de arte en el Escorial. Yo abría las puertas, bueno mi galería era del siglo XVI, con unos muros impresionantes y que daban al Monasterio. Veinte años lo tuve frente a mí. De ahí después tomamos la nacionalidad española y tú sabes que la Universidad Complutense antes se iba al Escorial todos los veranos, ahora se va todo el año, y hacían cursos, los mejores. Siempre llegaba un Premio Nobel, en literatura, en arte, y yo aprovechaba de tomar todos los cursos. Entonces, mi formación es bien rara, bien multifacética, pero aproveché todas esas instancias.

FL. Entonces, en esa época ustedes alternaban vivir en Boston y en España.

SW. Claro, igual estuvimos viviendo en Francia. Teníamos casa en los dos lados. Yo era joven en ese tiempo. El frío era distinto en el Escorial, era seco.

FL. Claro, uno sube a esos lugares y siente esa gélida presencia.

SW. Tú sabes que Felipe II hizo el Monasterio para dar gracias a Dios porque ganó la batalla de San Quintín. Yo aprendí a querer esa piedra que se me venía encima. Es precioso ese Monasterio.

Felipe II mandó a todos sus sabios de esa época y dijo: “me van a buscar un lugar donde esté el cielo más limpio”, porque a él le gustaba la astrología y la astronomía. Es tan limpio el Escorial que es un centro de rastreo de satélites.

FL. Claro, pero debe de ser muy frío vivir ahí.

SW. Muy frío. Y en Boston también.

FL. En mi época, cuando trabajaba en Chicago, solía ir a Boston y no le hacía ninguna competencia. En Chicago el viento es muy frío.

¿Cuándo volvieron a Chile para establecerse ya en forma definitiva?

SW. A Sergio le permitieron volver a Chile el 85, porque no podía retornar, y ahí empezamos a volver de a poquito. Veníamos por una temporada de diez días, un mes, o sea visitas, porque volver es fuerte. Además, en el caso mío, cuando volvimos definitivamente ya estábamos en los 90, y yo liquidé mi galería en España. Entonces, volvíamos a Chile luego de 20 años; a mí me costó más que a Sergio volver.

Yo cumplí 30 años afuera y volví con 50 años; entonces, fue súper difícil adaptarse.

Ahora me encanta vivir en Chile. Yo lo paso bien, puedo desarrollar las cosas que a mí me interesan, pero me costó. Me costó volver.

FL. ¿Y retomar la misma actividad de España, de tener una galería y eso, o no estaba el espacio como para hacerlo?

SW. Mira, había muy pocas galerías cuando volvimos, y una empresa, que no la puedo nombrar por respeto, me dijo “hagamos una galería”. Yo vivo en ese edificio que está en Monjitas, José Miguel de la Barra y el Parque Forestal, y al frente hay uno donde estaba la mueblería de Mario Matta, la parte de abajo, y estaba en arriendo, y me dicen de esta empresa: “mira, que nosotros no aparezcamos, tú haz una galería de arte”. Me acuerdo de que fue el año 92, y nosotros teníamos que estar los primeros días de septiembre en Boston, porque empezaban las clases en la Universidad; tú sabes que allí el primer lunes de septiembre empiezan las clases, y yo dije “mira, no les voy a decir que sí, porque no estoy segura, pero no les voy a decir que no, porque no voy a cerrar la puerta. Espérenme cuatro meses”. Yo me iba a Boston y volvía en diciembre. Y cuando volví les dije que no, les dije que no porque yo no conocía el ambiente chileno: en 20 años había cambiado mucho. Te vas con 30 y vuelves con 50 años. Es una edad en que te formas y maduras.

Entonces me dediqué a la gestión cultural, a hacer grandes exposiciones, libros y todo lo que se relacionara con gestión, y fíjate que pude hacer cosas súper interesantes el año 96.

La vuelta también fue un poco dura para mí porque, después de haber estado 20 años fuera, en que me formé, en que ya era otra persona, volví a Chile y era solamente la señora de Sergio Castillo, que me encanta, yo fui inmensamente feliz, pero también me había acostumbrado afuera a que yo era Silvia Westermann. Tenía una galería que, además, se llamaba Galería de Arte Silvia Westermann.

Yo en Estados Unidos me negué a ser la señora de Sergio Castillo. Ni siquiera “Silvia Castillo”.

FL. Esas prácticas culturales en las que se anula el nombre de la mujer.

SW. Yo me negué: siempre fui Silvia Westermann. Entonces, cuando vuelvo, resulta que yo no era Silvia Westermann, sino la señora

de Sergio Castillo. Eso me complicó un poco, no por Sergio, sino por mí. Ya mencioné todo lo que yo estudié, todo en lo que yo me formé, toda mi experiencia, y aquí no vale nada. Sentí mucho rechazo. Entonces me dije: “tengo que hacer algo muy grande, tengo que hacer algo diferente”. Entonces hice la curatoría de la exposición más grande que se ha hecho en Chile acerca de la escultura chilena contemporánea, la de la Estación Mapocho el año 1996. Toda llena de esculturas.

FL. ¿Qué es esto de hacer una curatoría de una exposición, de hacer gestión cultural? ¿Cómo se hace? Muchas personas, sobre todo más jóvenes, podrían pensar: “yo quisiera imitar esto”.

SW. ¡Les voy a dar una pequeña clase magistral de cómo se hace! Ahora existe la carrera de gestión cultural, que creo que es un buen negocio para las universidades, pero esto es mucho más asunto de práctica.

FL. En la época en que yo era vicerrector de la universidad de Chile la creamos.

SW. Y estaba Enrique Solari, fue como en esa fecha. Porque me llamaron: “mira, este curso, ¿no lo quieres tomar? ¿No quieres que te haga clases?”. ¡Ja! Después de lo que hice en la Estación Mapocho.

Mira, a la gente joven, a la que le interesa, le doy un gran consejo: primero buscar un proyecto que no se haya hecho. Crear un proyecto, pensar en un proyecto nuevo. No porque algo se haya hecho yo lo voy a hacer mejor, a veces es peor.

Investigar seriamente, y te estoy contando lo que yo hice, investigué dos años incluso de mi bolsillo, no había nada, no había catálogos, nada. Recurrí a los viejos, a la Lili Garafulic, a Israel Roa, a Sergio Montesinos, que me contaran lo que les pasó en los años 40.

Hice primero una investigación y descubrí escultoras que después no salieron a luz, por las razones que fuese. Partí de los años 40 hasta los años 90.

Cuando tenía este proyecto dije “¿dónde lo hago?”. Eso lo recomiendo, no hagan cosas en el aire, todo tiene que ser terrenal. ¿Dónde lo hago? Como este proyecto creció tanto, empecé a recorrer Santiago y no había lugar, hasta que descubrí la Estación Mapocho —tienes que pensar que yo viví 20 años fuera de Chile— y empecé a averiguar a quién pertenecía y, en ese momento, la Estación era parte de la Municipalidad de Santiago, y fui donde Jaime Ravinet, que era alcalde en ese momento.

Yo había comprado un notebook en Estados Unidos que no tenía acentos, no tenía eñes, y fui con mi proyecto, toqué el timbre, pedí audiencia sin decir que yo era la señora de Sergio Castillo. Le dije “tengo aquí un proyecto escrito, pero tiene unas faltas horribles, pero es porque tengo un notebook americano. Entonces, me responde: “no, no voy a leer nada, explícamelo”. Le conté mi proyecto, la idea de enseñar a la gente sobre la escultura chilena, que es como el pariente pobre de la plástica, porque además descubrí que nadie sabía, ni directores de museos —y perdón que lo deba decir porque nadie me podía ayudar de esa gente—, ni galeristas; los libros que encontré estaban todos con errores, etc.

Entonces se lo conté, y me dijo “perfecto, me encanta. ¿Cuánto vale este proyecto?”. No me acuerdo en este momento. No me acuerdo.

FL. ¿En qué consistía exactamente el proyecto? ¿En una exposición transitoria? ¿En un espacio permanente? ¿La edición de un catálogo?

SW. El proyecto era hacer esta gran exposición y desgraciadamente por un tiempo, porque la Estación Mapocho es muy cara: entonces, primero fue un mes y logramos alargarla 10 días. Fueron

setenta mil personas, más colegios. ¡Estaba lleno, lleno! Era gratis la entrada.

Tengo recuerdos que me emocionan, a través de fotos y filmaciones, gente de barrio, bien humilde, con sus niñitos de la mano, a mirar la exposición, con un respeto impresionante. Los artistas, muy cooperadores.

FL. ¿Los artistas prestaron sus obras o fueron los coleccionistas?

SW. Los artistas fueron muy colaboradores. No tenía un peso para seguros, tú no sabes lo que fue. Igual, la empresa privada se portó muy bien.

El Museo de Arte Contemporáneo se portó fantástico. Me prestó la parte de las décadas del 40 y 50. Y después los artistas, muy entusiasmados. Hubo privados que también me prestaron, familias de escultores muertos, muy generosos. Y fue tremendo, ¡la gente entraba y entraba!

Entonces dije, “ya, ahora ya puedo volver a Chile, ya le doblé el codo a Chile”. Y quedé muy contenta. Se hizo un catálogo. Todavía se habla de esa exposición y no se puede repetir. Hoy día sería mucho más caro. Los artistas mismos han cambiado, los artistas están menos generosos y yo te lo digo porque es mi medio. Hoy día te empiezan a exigir todo, porque ahora son todos estrellas, te exigen esto y lo otro, que los transportes, etc. Yo creo que es más difícil, porque hoy día esa exposición costaría cinco veces más.

Fue maravilloso, y creo que también coincidió con la época en que recién estábamos volviendo a la democracia. Creo que se juntaron muchas cosas, y quedé muy contenta.

Bueno, también me he dedicado siempre a la obra de Sergio. Le he hecho todas sus exposiciones, en todo el mundo, en Japón, en China; en toda Europa, Suecia, Holanda, Francia, toda España,

Estados Unidos. He organizado todas sus exposiciones y ese es un aprendizaje tremendo. La escultura es muy difícil.

FL. Y claro, todo lo que significa pensar en el traslado de la obra, los seguros involucrados, la conversación con los anfitriones, el montaje.

SW. El montaje es muy difícil, porque las esculturas pelean entre sí, no como los cuadros, que es muy “fácil” dentro de tu conocimiento. La escultura no, pero además tú tienes tres esculturas y dices “no, esa pelea con esa, pero muévela”. De repente esa pesa no sé cuantos kilos y necesitas como cinco personas para que la mueven, y cuando llega ahí, tú dices, “no, no me sirve ahí”, y tienes que volver.

Me llama mucha gente joven que quiere trabajar conmigo. Y les digo que ya no estoy haciendo grandes gestiones, pero les doy consejos —que los estoy dando ahora—. No continúen algo que ya está hecho.

FL. ¿A qué se refiere esto de decir “algo que ya se haya hecho”? Porque, obviamente, cada nueva exposición es distinta. ¿Cómo se puede hacer un concepto nuevo, porque uno tiene la idea, siendo profano en la materia, de un espacio donde va a haber objetos? ¿Cómo se puede ser innovador en ese sentido?

SW. Bueno, en primer lugar, tienes que estudiar mucho. Yo estudio hasta el día de hoy.

FL. ¿Se ha renovado el gusto, la apreciación estética de las personas? Porque supongo que los artistas también quieren, entre sus temas importantes, educar a su público, hacer su forma, así como el gusto literario va migrando de las clases sociales y ya nadie canta a la luna, a pesar de que eso estuvo de moda en cierta época. ¿Supongo que la sensibilidad estética, también en la escultura, va siendo modelada por los artistas?

SW. Aparte de que estuve casada 44 años con un escultor, soy galerista. Mi vida siempre ha estado al lado de los artistas.

En general, los artistas plásticos —y no me voy a meter ni con música ni con literatura— son un poco egoístas, son de taller, son solos —estoy hablando de los auténticos, porque el bosque no deja ver los árboles—, son un poquito inconscientes. Ellos experimentan solos. Los músicos necesitan intérpretes, la literatura se pueden encerrar también, pero en general los artistas plásticos son egoístas, y te lo digo porque trabajo con ellos. Incluso lo veo en la Academia, en que hay que forzarlos un poco, hay que darles casi el proyecto hecho.

En fin, en la Estación los separé por décadas. Partimos con la década del 40 e hice unos cubículos grandes, y después un túnel con el que pasabas a la década del 50, y después se cerraba y pasabas al 60, y al 70, e ibas creciendo. Eso era muy interesante. También, una cosa notable fue ver que muchos artistas fueron mejorando, mientras que otros iban en bajada.

FL. Tenías los mismos artistas, en varias décadas, y se iban perfeccionando.

SW. En ese momento, y estoy hablando del año 96, la escultura chilena era muy barroca; muchas formas, no eran minimalistas. Ahora hay más artistas minimalistas, pero cuando tú ves 300 o 400 obras, ya no me acuerdo en este momento, una cantidad impresionante. Y creo que es la cordillera. No somos un país plano, ese mar que se mueve, Chile tiene tantas formas, y te voy a decir algo, con todo el cariño que le tengo a los pintores, creo que la escultura chilena es muy importante, creo ahora se le está dando más espacio, hablo de espacios públicos, antes eran puros monumentos: a bomberos, a Arturo Prat, a Bernardo O'Higgins, la estatua; ahora no, ya las municipalidades, las mismas empresas, eso me da gusto. Muchas esculturas en espacios públicos.

FL. Y muchas más personas que adquieren obras. Porque ese es un tema también importante, y porque a este programa han venido artistas que hablan de su obra y están preocupados y conscientes de que un artista sin público no sobrevive, no puede sobrevivir.

SW. Pero hay un problema histórico: que la escultura siempre fue secundaria. Los Médici se preocuparon mucho.

FL. Claro, pero también porque los artistas immortalizaban a los propios mecenas.

SW. Si vas a cualquier museo, hasta el siglo XIX la pintura es lo más importante. Vas a El Prado y la escultura casi no existe.

En el Louvre hay, porque hay un periodo romántico en el que se hizo mucha escultura; el Quai d'Orsay también tiene mucha escultura, pero es toda una escultura que va muy acomodada a ese momento.

Pero ya de la década del 50 para adelante es cuando viene el rompimiento, y eso es fantástico. Nuevas técnicas, nuevos materiales rupturistas, es fantástico. Para mí la escultura de los años 50 para adelante es fantástica.

FL. Además, a diferencia de otras formas de artes plásticas, te exige un tratamiento muy demandante del material: el que hace madera, el que trabaja el metal, el que trabaja el mármol.

SW. Pero con formas nuevas.

FL. Claro, como en ese museo en Rusia donde están los pintores rusos, y uno se da cuenta de que no eran siempre muy originales, eran unos copiadore de los españoles. Pero lo interesante, además, en esta época de producción masiva de cosas, es que la cosa que es única debería ser un bien muy preciado, porque ninguna escultura se podría copiar exactamente.

SW. Bueno, el ejemplo me lo estas regalando.

Siempre he dicho, y no es que sea esotérica ni mucho menos, o quizás sí, que el artista siempre deja algo en la obra, plasma su energía. Es raro lo que estoy diciendo, pero lo creo profundamente. Por ejemplo, vengo llegando de Florencia, pero yo había ido muchas veces, porque viví tanto en Europa y viajábamos mucho, y cuando fui la primera vez Sergio no me dijo nada, y mi educación era con base en libros y con reproducciones muy malas, por cierto. Las pinturas con unos colores horribles, las esculturas más o menos, las fotos en blanco y negro, y yo lo único que quería era ver el David. Y me acuerdo de que llegamos a un hotel, en ese tiempo era muy fácil, te estacionabas en cualquier parte, y Sergio me lleva a la *Piazza della Signoria* y me muestra el David. Tuve una desilusión tremenda. Me dice, “aquí está el David”. Sí, es imponente, en fin, me gustó, pero yo pensé que me iba a impresionar mucho más, y Sergio no me dijo nada. Y después me llevó a la Academia, y entro y ahí estaba el original, la primera vez solamente estaba la escultura, ahora le han puesto cuadros, claro, cuadros maravillosos, quisiera tener uno acá en el Museo, y entro y veo el David, el auténtico, y yo creí que me iba a desmayar, ese es el original. Cada vez que vuelvo, lo miro de nuevo.

Esta vez me sentaba ahí y lo miraba. Está vivo, tú le ves como las venas. E incluso es un hombre erótico, es un joven erótico, una fuerza que no te da la copia que está en la *Piazza della Signoria*, porque es copia, y esa otra copia no la tocó Miguel Ángel.

Y hoy día, con la tecnología, se está copiando a muchos pintores. Incluso hacen un modelito y lo mandan a hacer.

Ahora el comercio del arte es muy grande, da para todo.

FL. Es una pregunta que tú, como experta, puedes responder a la gente. En esta época de masificación de los productos, en que ya no se habla de obras sino de productos, ¿cómo es esta sensación de lo original, de lo numinoso, que es como lo sagrado?

SW. Yo soy capaz de distinguirlo porque llevo 50 años en esto y sigo estudiando.

FL. Además, tienes una sensibilidad educada para eso. Pero pensemos en la gente común y corriente, para la cual el placer estético puede ser una cosa vulgar de que algo es bonito.

SW. O tiene un *background* de publicidad o de marketing. ¿Tiremos un ejemplo a la mesa? Botero.

FL. Claro, todas esas gordas que uno encuentra en las plazas en Cartagena de Indias, son también producto de amplia difusión.

SW. Una vez, y debe de haber sido en los 80 porque viajábamos mucho, fuimos al sur de Italia. Botero tiene una fábrica, una industria enorme en la que se están haciendo como churros, en bronce, en mármol, todas las dimensiones y después camiones con *container* que se están haciendo para Japón, para China, para todos lados. Botero estaba en su casa ahí, feliz, en Nueva York o en París, él está riquísimo.

FL. Él ha logrado una cosa que uno compra, una marca.

SW. Exactamente. El mundo del arte es bien fascinante.

FL. Supongo que, en el pasado y también en el presente, muchos mecenas deben apoyar a artistas por el prestigio que les da ser mecenas. Yo creo que los Médici son un buen ejemplo, pero también ¿cómo separar lo que es propiamente un deleite estético de esta que es una especie consideración, digamos, comercial en el sentido del estatus social?

SW. Yo tengo una escultura y el estatus me da lo mismo.

Otro ejemplo y que me molesta mucho. Voy mucho en París al Museo de Rodin, porque además me encanta la casa, me encanta el jardín, es un lugar precioso. Pero me encuentro en el mundo obras de Rodin, cada vez más feas, porque son copias, y que las comerciali-

za el Museo, que tiene un negocio tremendo. Y son cada vez más feas porque han hecho tantas copias y, no solo eso, las están achicando.

Al Museo de Bellas Artes vino una exposición de Rodin y creo que había una de tamaño original, todo el resto eran chicas y las originales son del tamaño de esta pieza. Es un tema muy complicado, la gente dice “vimos originales de Rodin”. No, no vieron originales de Rodin.

FL. Hay una cosa también que se llama “mimesis”, que no imita a la naturaleza, sino que la naturaleza imita al arte. Uno aprende a mirar, mirando.

SW. Esa frase de Huidobro en Altazor que dice “te dejo *madre natura*, aléjate, no te serviré”.

FL. En el fondo, que la gente se educa en una cierta estética y empieza luego a buscarla.

Pero el fenómeno que estábamos analizando ahora, sobre todo tú, que tienes el tema de la gestión, es que muchas veces la vida de los artistas se usa con fines publicitarios; entonces, ya no solamente se trata de qué crea, sino que también te crea. Ese factor no hay que despreciarlo tampoco, las modas tampoco son cosas perversas.

SW. Hay varios, por ejemplo en Inglaterra, Thomas Hirsch y muchos más cuya vida es pública.

FL. El otro día vi un programa en la Deutsche Welle, de un hombre que se está haciendo muy famoso en Alemania por las cosas escandalosas que produce, muy joven aparentemente, no recuerdo el nombre en este momento, pero él ha hecho una construcción de sí mismo que implica que su arte tiene entonces una relación.

SW. Y alrededor de él se mueven millones de dólares o de euros. Ahora, uno dice eso es efímero, o eso va a quedar. Pero es que estamos también viviendo un mundo tan rápido. Piensa que, cuando uno viajaba, para hablar por teléfono debía pedir hora, cuando

estabas en Europa, y era muy caro. Ahora tienes el celular y estás llamando.

FL. ¿Cuál es el futuro del arte, de la escultura? La persona del artista va a seguir existiendo.

SW. Bueno, yo creo que el artista nació con el hombre y morirá con el hombre. Cuando venga, no sé, una catástrofe nuclear, desaparecerá el artista.

FL. Claro, pregunto porque a la idea de “artista” se une mucho la idea de “originalidad”.

SW. Yo tengo el concepto, y puedo estar equivocada, de que el artista nace, no se hace. Tú puedes tener habilidades, hay mucha gente con habilidades, pero no con talento; el talento no tiene nada que ver con la habilidad. Paul Cézanne, el padre de la pintura moderna, dibujaba pésimo. Pero es el padre de la pintura moderna. Yo he visto cosas de Cézanne que cambiaron el mundo, movió todo: el hombre tenía talento, no tenía habilidad. Ahora, el genio, Picasso, tenía todo: talento, habilidad y creatividad, tenía de todo.

FL. Pero, ¿qué sería de ellos si no hubieran sido descubiertos? Estoy hablando de ese proceso.

SW. Cuando tú eres bueno te van a descubrir. El tema de Van Gogh, que es tan usado, es un caso.

FL. O Gauguin.

SW. No, pero Gauguin vendió mucho, Gauguin fue conocido y vendió mucho. Van Gogh pintó diez años. Para que conozcan a un artista tiene que estar trabajando más de diez años. Van Gogh pintó durante diez años, es muy poco para un artista.

Pero está el mundo del arte en general, está el mundo del comercio, del *bussiness*, y andan buscando talentos. Es muy difícil que hoy día alguien no sea descubierto. A mí me llaman incluso, si sé

de alguien joven para ir al taller. Andan los coleccionistas buscando con lupa.

En Chile está apareciendo, y yo eso lo aplaudo, un movimiento de coleccionistas jóvenes, de 40, 50, 55 años, muy interesantes.

FL. ¿Y cuál es su principal motivación, según lo que tú puedes detectar? ¿Es para hacer una inversión?

SW. Creo que tiene de todo, siempre para una inversión. Uno siempre compra algo y dice “a la larga, se lo dejo a mi hijo” .

FL. Max Ernst pensaba así.

SW. Bueno, por eso se casó con la Peggy Guggenheim. Ahí hay un buen negocio.

Siempre en el comprador hay algo nato de que el día de mañana lo va a vender. Hay gente que compra arte para su placer, y me parece legítimo que siempre haya un fondo de que ojalá ese artista se valore.

Yo estoy haciendo —ya he firmado y todo, y ya entró en proceso— la Fundación Sergio Castillo, y los coleccionistas de su obra están felices. Yo estoy haciendo un catálogo razonado y sus obras van a estar dentro del catálogo, e inmediatamente sus obras se valorizarán.

FL. Además, va a servir para que jóvenes talentos puedan acercarse a la Fundación.

SW. Y conocer. Tengo una pena muy grande por la falta de educación cultural. Yo veía ahora, en Italia, que me tocó Semana Santa, en vacaciones, la cantidad italianos de provincia que van a Florencia a ver los museos, con los niños, italianos clase media, no creas que venía el príncipe de no sé cuánto, no, clase media. Había fila para entrar a los museos.

Yo vivo frente al Museo de Bellas Artes, la gente no va a los museos en Chile y son gratis. Allá hay que hacer fila y pagar 20 euros. No es tan poco; imagínate que cinco personas necesitan 100 euros.

FL. Me doy cuenta de que los ciudadanos de la Unión Europea tienen bastante beneficios. La tercera edad también.

SW. Pero no te creas, hasta por ahí. Tienen, pero igual pagan. Pero acá son gratis, todos los museos son gratis. Y la gente no va. Va porque salió mucho en la prensa, pero no porque sea parte de una rutina. Ir los domingos, con los niños, ir a pasear.

FL. Es posible que también se relacione con que no tenemos una producción original tan impactante desde el punto de vista estético.

SW. También hay poca colaboración. Poca ayuda.

A propósito de eso, te quiero agradecer ese proyecto que nos llevaste, el de migración. Lo tengo que agradecer porque, en general, y no es que sea apática la actividad académica, pero yo logré que por primera vez, en 54 años, las tres áreas de la Academia de Bellas Artes se unieran en un tema.

Al principio me costó, porque yo hablaba de migración con los de música; con los de artes visuales —cómo transmites “migración” en pintura, en escultura—, pero fíjate que fue tal el entusiasmo, que fue un éxito y se hizo una exposición en el zócalo del Museo de Arte Contemporáneo, tú no sabes qué exposición más bella, de escultura, de pintura, de fotografía, en el tema de la migración, ¡fue espectacular! Y todo el mes de enero en el Instituto de Chile tuvimos documentales hechos por emigrantes, eso lo hizo Silvio Caiozzi. Hicimos un concurso de microfilms maravilloso. Después, la Karen Connolly dio una charla de cómo la migración fue moviendo el ballet; después en música, fue maravilloso: Carmen Luisa Letelier hizo un coro del siglo XVI, y yo amplíé una foto de un cuadro de la Iglesia de San Francisco, con los ángeles tocando los mismos instrumentos, fue maravilloso y fue tu idea. Tengo que agradecerte.

FL. Aunque este programa no está anclado a un momento particular, sino que está pensado para hacer un archivo intemporal de la palabra, pienso que esa experiencia debería quedar escrita, para que quede fijada en nuestros *Anales del Instituto de Chile* como una histórica relación de un proyecto sobre ese tema, sobre cosas que no son palabra, pero que se convierten en palabra. Porque lo que no está escrito no existe.

SW. Tenemos un documental impresionante con todo. Eso lo podríamos escribir, como tú dices, y ahí necesitaríamos tu ayuda también.

FL. Para trasladarlo al texto, y que justamente, después, a la larga, las expresiones visuales quedan en la retina de los que lo vieron para escucharlo con los ojos.

SW. Por ejemplo, hay fotos de Luis Poirot, un tema sobre las raíces, impresionante, y gracias a tu proyecto.

FL. Me gustaría que en el número de *Anales del Instituto de Chile* del año que estamos viviendo hubiera una expresión al final, una expresión por escrito: primero tuya, que fuiste la coordinadora y organizadora de esto, y más tal vez, si se puede, una especie de muestra de experiencias, porque a esto le vamos a dar una forma.

SW. Algo abstracto, como es la migración, que, si tú lo pones así, puede ser una palabra. Mira como todas las áreas de la Academia Chilena de Bellas Artes se movieron alrededor de la migración.

FL. Claro, porque además queremos dedicar el número de *Anales* de este año también al tema. Pero cuando nosotros planteábamos esto, y de ahí nació, nos referíamos no solamente a la migración de personas, sino también a la de ideas, imágenes, experiencias, sensaciones, y ese es el punto en que nosotros tendríamos que capitalizarlo.

SW. Dentro de mi área, dicté una charla que se llamaba algo así como “influencia o copia en el arte”, y partimos de los romanos, que copiaban a los griegos cosas maravillosas, y después llegamos al Renacimiento, todas las culturas, hasta lo contemporáneo, y busqué fotos. También hay coincidencias en el arte, y todo en movimiento, y para que se produzcan estos cambios en el arte tiene que haber movimiento, y la migración es movimiento.

FL. Me parece una idea excelente y quedamos comprometidos a conversar en algún otro momento con Silvia Westermann, presidenta de la Academia Chilena de Bellas Artes, del Instituto de Chile. Gracias por tus palabras y seguro que vas a inspirar a mucha gente que te escucha.

SW. Y me encantaría, si alguien tiene algo que consultarme, yo feliz, sobre todo gente joven, con deseos de buscar caminos en la gestión.

Encantada y feliz de haber venido, y muchas gracias.

