

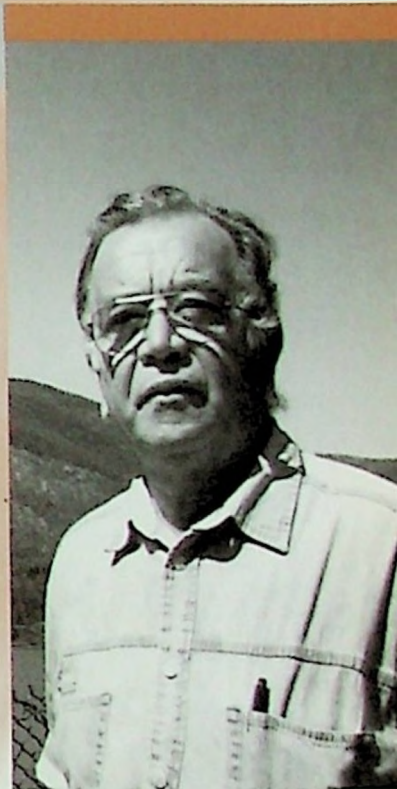
ISABEL ALLENDE HABLA DE LO QUE LE IMPORTA

CONVERSACIONES CON LA ESCRITORA CHILENA

*Marcelo Coddou**

EN SU LUGAR DE TRABAJO, CALEDONIA 116, Sausalito, teniendo como impresionante marco la bahía de San Francisco, en unos soleados días de junio de 1998, nos recibe Isabel Allende, todavía grandemente entusiasmada por la reciente aparición de su última obra, *Afrodita*, en varias traducciones casi simultáneas, todas muy bellamente impresas. Ha accedido a conversar formalmente con nosotros –interrumpiendo un tanto la elaboración de su novela histórica en la que está empeñada desde hace poco–, siempre que respetemos el hecho de que ella es, ante todo y por sobre todo, una escritora y de ninguna manera una estudiosa de la literatura.

Sucede que le habíamos enviado con anterioridad un esquema del cuestionario posible que nos iba a servir de guía en nuestro diálogo. Había sido formulado de modo tal, con la pedantería al parecer inevitable del catedrático, que la narradora se vio obligada a advertirnos, también por escrito, que ella no estaba capacitada para dar respuesta a muchas de las preguntas. Insistió en que su oficio era escribir lo mejor posible y no juzgar su propia obra o la ajena, situarlas en sus referentes literarios o inquirir en ellas a par-



Marcelo Coddou

*Profesor de Literatura Hispanoamericana y director del Departamento de Español de la Universidad de Drew, New Jersey, EE.UU. Autor de *Poética de la poesía activa*, *Nuevos estudios sobre la poesía de Gonzalo Rojas*, *Para leer a Isabel Allende...*, *Hija de la fortuna de Isabel Allende*, *Rediagramación fronteriza del saber histórico*.

tir de abstrusas teorías. Convencido de todas formas de que lo que ella dijera, sería de interés para sus lectores-críticos, pero ahora atentos a su designio de encaminar la conversación de un modo que no fuera estrictamente académico, es que mantuvimos el diálogo que a continuación transcribo. La transcripción es literal: no quise dejar fuera nada de lo dicho por Isabel Allende y, por otra parte, apenas edito lo por ella dicho, respetando hasta el orden en que se fue dando nuestro diálogo. Lo que se pierda en rigor –un borrar repeticiones, por ejemplo–, creo que se gana en espontaneidad y riqueza de matices.

AFRODITA. LOS AVATARES DE LA TRADUCCIÓN. LOS RECURSOS DEL PERIODISMO

MC: *Te noto muy feliz con las traducciones de Afrodita, todas tan bellas.*

IA: Claro, ¿cómo no voy a estar feliz con ellas? Mira, es muy curioso: los libros son como los amantes, que tienen un tiempo. La literatura igual: en el año '91, cuando terminé de escribir *El plan infinito*, que fue la última vez que escribí ficción, tenía lista la idea para hacer una novela histórica. Tú sabes que empiezo todos mis libros un 8 de enero. El 8 de enero del '92 Paulita estaba enferma en un hospital en Madrid, de modo que no escribí nada ese año y en el '93, después que ella murió, escribí *Paula*, que es una memoria. Después de eso vino una especie de bloqueo que duró varios años, en que no pude escribir nada: escasamente podía escribirle las cartas a mi mamá, a quien le he escrito casi todos los días de mi vida. Pero hasta eso me costaba. Y por último, después de varios años de estar en seco, me acordé que yo soy periodista de oficio y que si me dan un tema, cualquier tema, a la larga puedo escribir sobre eso. Volví, entonces al recurso que había empleado en mi juventud, de escribir con humor, con ironía, con un tono más bien feminista, un poco en broma, y busqué un tema. Coincidió con que yo estaba teniendo sueños eróticos por primera vez en años, cuando creía que ya era una abuela seca para siempre. Comencé a soñar con Antonio Banderas desnudo... De ahí salió la idea de escribir un libro sobre afrodisíacos, pero la idea creció con la investigación. Cuando ya tenía 300 páginas llamé a mi mamá diciéndole: “Oye, mira, aporta unas recetas y esto puede ser un libro”. Y así salió *Afrodita*, que fue un poco como una cana al aire, porque, la verdad, no podía hacer ninguna otra cosa. Cuando terminé, y salió publicado, ya no quise saber más del tema ni del libro...

MC: *¡Tan hermosa la edición, además!*

IA: ¡Ah! Preparar la edición me demoró más que escribir el libro. Contraté a una diseñadora gráfica –que ahora se va a casar con mi hijo: todo queda en familia...– que se puso a trabajar en la oficina de al lado. E hici-

mos el libro, página a página, entre ella y yo. Ella es la responsable del resultado, la que tiene buen gusto y la que sabe el oficio... Elegimos cada ilustración, entre miles y miles de *slides* que llegaron de una agencia: escogimos lo que queríamos. Cada página está estudiada. Y después le impusimos el diseño a todos los editores, de manera que lo único que ellos pueden cambiar es la tapa. El libro es igual, con el mismo tipo de papel en todas las traducciones. Te voy a mostrar 3 versiones para que tú veas la diferencia de "carácter" entre ellas. Mira: ésta es la versión española; fijate en la tapa. Esta es la versión americana, por dentro exactamente igual, con los mismos dibujos, muy buen papel, pero, ¿te fijas? No muestra pezones... Nota la actitud: allí está con los brazos abiertos, ofreciendo la comida; en la versión norteamericana está con los ojos cerrados, los brazos cruzados sobre el pecho. Esta otra versión, la inglesa, no parece en absoluto un libro sobre afrodisíacos, es un libro color espinaca, con unas manos que sujetan algo que parece un órgano y es una alcachofa... Es una tapa que me parece horrorosa. Esta es la que hicieron los alemanes, algo muy lindo: hicieron el mismo libro, pero con mejor papel, por lo que salió más grueso y con este color marfil, que me parece precioso.

MC: *¿Y ya está en tantas lenguas?*

IA: Sí, está también en portugués, y ahora viene en todos los países escandinavos: sale en septiembre. En holandés sale ahora en junio.

MC: *Cosa increíble: se ha convertido también en un best-seller.*

IA: Curiosamente, pues no es ficción, no es un libro de cocina, tampoco es un libro de erotismo. Los editores estaban bien preocupados porque no sabían cómo catalogarlo, como comercializarlo y tampoco era una cosa que correspondía a la imagen que la gente tenía de mí después de haber escrito *Paula* y *La casa de los espíritus*. Hubo una actitud como de reticencia, pero el libro ha estado en la lista de los best-sellers en todos los países en que se ha publicado.

MC: *¿Cómo explicas tú ese fenómeno? Yo tengo mi explicación, cada uno tiene la suya, pero me interesa la que tú le des.*

IA: Primero, el libro es muy bonito. Es un libro para regalar. Pero yo (no quiero sonarte pretenciosa) creo que tengo un público que compra todo lo que escribo, público que siempre es más o menos el mismo, pero que ha ido creciendo en países como Estados Unidos, donde el progreso se nota y en los últimos diez años ha ido escalando. Pero en lugares como Alemania, desde *La casa de los espíritus* se vende todo lo que yo escribo; o en España y en muchos países latinoamericanos, donde pasa lo mismo. En otros países he ido conquistando un mercado. Es lo que pasa hoy con los italianos. Italia es donde más vendo en el mundo. En Italia vendieron 222.000 ejemplares

en 9 días de *Afrodita*, que no es barato. Claro que hice promoción: fui allí y yo tengo la impresión que firmé los doscientos mil libros... Pero estuve ahí. Los alemanes estaban muy preocupados, porque yo no podía ir y creían que es un libro muy difícil de vender. Dicen que hubo un grupo de librerías feministas que se opusieron al libro y lo partieron en la prensa (lo que más les molestó fue la foto mía atrás). Bueno, en Alemania no se sabía lo que iba a pasar, pero por suerte también está en la lista de los best-sellers.

MC: ¿A qué atribuyes tú la oposición de esas feministas alemanas?

IA: Yo no sé. Pienso que a veces la ironía se pierde en la traducción. Uno no sabe lo que sale publicado: yo puedo escribir con una intención y al ser traducido, si se pierde la ironía puede quedar un texto espantoso.

MC: *Porque tú puedes controlar la traducción al inglés. Pero ¿qué pasa con otros idiomas?*

IA: Con la única persona que trabajo estrechamente es con mi traductora al inglés. Siempre la misma, Margaret Sayers Peden. Hay cosas que si no están dichas en un contexto irónico pueden resultar muy hirientes, como cuando digo que los hombres se parecen mucho más a los monos que las mujeres, y otras cosas por el estilo. Depende del contexto y de cómo el libro está traducido. Cuando hacíamos la traducción al inglés yo me di cuenta muchas veces que la ironía se le pasaba a la traductora, porque la gente que traduce a otro idioma normalmente tiene un buen conocimiento académico de la otra lengua, pero no un conocimiento coloquial y muchas veces son capaces de traducir un texto complicadísimo y no pueden hablar bien la lengua.

MC: *Eso se enlaza, de alguna manera, con lo que me decías hace poco, sobre cómo tu primera escritura después de Paula la hiciste retornando a tu antiguo oficio de periodista...*

IA: Me alegro mucho de que así haya pasado: siempre tengo ese recurso magnífico de poder irme al periodismo.

MC: *Recurso –el periodístico– que por lo demás, de una u otra manera, siempre ha estado presente en todas tus obras.*

IA: Uso algunas técnicas que aprendí del periodismo, como la entrevista, por ejemplo. A menudo, cuando estoy trabajando en algún personaje temo caer en mis propios clichés, en mis propios prejuicios. Digamos que estoy escribiendo sobre un militar: todo mi prejuicio antimilitarista aparece en el texto, y entonces busco una persona que sea un militar al cual yo pueda entrevistar. La gente siempre es muy compleja, tiene muchos matices: entonces, para tratar de agarrar algunos matices (eso que llaman el *body language*, los gestos, el pasado, todo eso), uso la entrevista y todas las técni

cas de investigación que son como las que hacía en el periodismo. Mucho lo hago en la calle. Por supuesto que voy a la biblioteca y recurro a periódicos antiguos, a todo eso, pero si puedo encontrar a una persona que haya vivido la experiencia, eso es lo más precioso para mí. En el caso de *El plan infinito*, de toda la parte del Vietnam yo tenía toda la información que quisiera: este país está lleno de información al respecto.

MC: *Empezando por el propio Willie, claro.*

IA: Claro, empezando por él. Pero yo necesitaba que alguien me contara la historia desde el punto de vista de un soldado de la infantería, no de un piloto que ve las cosas desde arriba, no una persona como Willie que era un oficial y no estaba en eso. Y no como te lo presenta el periódico: “cuántos murieron, cuántos vivieron, el *orange* agente”, o qué sé yo; lo que uno necesita saber es lo que siente una persona. De repente, en la conversación, el veterano del Vietnam que entrevisté me dijo: “Podíamos olerlos, porque comían pescado con soya y la transpiración traía el olor a soya y ellos nos podían oler a nosotros, porque bebíamos *after shaving lotion* a falta de alcohol y podían oler ellos en la transpiración del miedo el olor del *after shaving lotion*”. Se reconocían por el olor; eso no te lo puede decir ningún periódico, tampoco una persona que ha estado en el aire en un avión. Te lo puede decir solamente alguien que ha estado arrastrándose en el fango con los del Vietcong al frente. La trayectoria del periodismo me ha ayudado mucho. La otra cosa que hace el periodismo –y que yo la encuentro esencial–, es que te enseña a trabajar en circunstancias adversas; siempre tienes poco tiempo, trabajas con otra gente en una pieza, estás apurado, tienes un *dead line*, tienes que entregar tu trabajo en plazo definido, te dan seiscientos cuarenta palabras... Tienes una historia fantástica, pero la tienes que contar en una columna. Eso es un entrenamiento muy bueno para un escritor, porque además te da la noción de que siempre tienes un interlocutor; de que no estás escribiendo para ti solo. Tú conoces la historia completa, así que no necesitas los detalles y tú te interesas (por eso hiciste la investigación), pero el lector no: el lector no sabe nada y tú lo tienes que interesar en el tema y le tienes que dar en esa columna toda la información que tú has obtenido en tres semanas de investigación. Esa técnica de acercarte con la información de una manera directa para atrapar al lector, yo la trato de usar cuando escribo: que no se me vaya el lector. Yo no estoy escribiendo para mí.

LECTURAS DECISIVAS. EL “TONO” DE LOS CUENTOS. CUENTO Y NOVELA

MC: *De allí la extraordinaria factura que tienen los cuentos tuyos, los de Eva Luna. Y algo que me parece decisivo también en la estructura de las novelas: en ellas se unen historias, historias interrelacionadas, claro, pero diversas. Quiero*

decir que las características que tú le señalas al periodista, en el caso de la literatura narrativa debe tenerlas, también en alto grado, el cuentista, el que escribe cuentos. ¿Qué dirías tú al respecto?

IA: ¡Yo le tengo tanto miedo a los cuentos!

MC: Pero tú sigues escribiendo cuentos...

IA: No. Voy a volver alguna vez a hacerlo, pero le saco el cuerpo, porque me parece que el cuento es como la poesía: realmente es como un “regalo”, tiene mucho más de inspiración que de trabajo. En cambio en la novela se te da la posibilidad de trabajarla mucho. Y yo soy buena para eso: si tengo que trabajar algo, lo hago a fondo y lo saco. Pero cuando tengo que depender de la inspiración me siento terriblemente insegura. En un cuento lo que más importa es el tono: muchas veces ni siquiera puedes contar un argumento, el cuento a veces ni siquiera tiene argumento. Y no hay tiempo para desarrollar un personaje, hasta el punto que se te convierta en inolvidable. Qué es lo que realmente te atrapa en un cuento? ¿Qué es lo que tú retienes de un cuento? ¿Por qué lo quieres leer de principio a fin? ¿Por qué se te queda? Por el tono... Acabo de leer una serie de cuentos traducidos al inglés de García Márquez: quería leerlos traducidos, porque a mí lo que me atrapa de García Márquez es la maravilla de la lengua. Entonces quería ver en qué consiste –al estar traducidos– lo que de ellos se pierde de esa maravilla de la lengua. Y claro que pierden mucho. Por ejemplo, ese cuento sumamente sencillito de unos muchachos que viven en la mitad de Madrid, quieren un bote, el papá se los compra y entonces navegan en la luz (ya que no pueden navegar en el agua): eso es todo el cuento; pero el tono en que está contado no se pierde en su traducción al inglés. Se pierde, quizás, la belleza poética de la elección de los adjetivos, el largo de las frases, etc., todo eso se pierde, pero el tono no se pierde. Y eso es lo que hace inolvidables a los cuentos de García Márquez, ¿no te parece?

MC: Creo entenderte, pero quiero estar seguro de que te entiendo bien, ¿a qué llamas el tono?

IA: Para mí el tono es la voz que uno elige para contar algo. Por ejemplo, cuando yo estoy con mi mamá en la cocina y estamos hablando de Paulita, yo puedo escoger para contarle a mi mamá el tono de la tragedia –que es de lo que ocurrió y que ella lo vivió conmigo– y “enchufarme” en eso; pero también puedo ir al tono irónico. O al tono íntimo, de la confidencia. O del sueño, del sueño interpretado. Como puedo ir al tono poético y tratar de relacionar eso con la muerte de mi abuelo, o con la pérdida de Chile, con tantas cosas. Por eso, encontrar el tono justo para contar una historia, en mi opinión, en el cuento es esencial. En la novela –donde también es importante– hay tantas otras cosas que son igualmente importantes: el ritmo, el arte para

enlazar las historias sin que se te noten los nudos, etc. La novela es como una tapicería, que te da tantas posibilidades de color, textura; el cuento no te da nada de eso. Lo que te da es un soplo poético, en que juega mucho la inspiración. Y por eso te decía que le tengo miedo: o lo agarras a la primera frase o ya lo perdiste.

MC: *Los de Eva Luna ¿tú los escribiste en una sola "tirada", o son de un largo período?*

IA: En un solo período. Pero son muchos más de los 23 que aparecieron publicados. Yo quería que fueran todos cuentos de amor, de distintas clases de amor, pero cuentos de amor. En ese momento me había trasladado a California, me había enamorado de Willie, quien tenía una casa que era un desastre, y estaba yo viviendo con él, con sus hijos —drogadictos, hiperactivos, de todo había—, y yo no tenía un lugar para escribir. Coloqué una mesita en la pieza de Willie y ahí escribía un poco. Como no me quería quedar en la casa sin él, para no tener que enfrentar a los hijos, me iba con él cada mañana a su oficina en San Francisco, en donde tampoco tenía un espacio para mí sola. Me instalé donde estaba la fotocopidora y escribí muchos de los cuentos a mano, en papel amarillo, porque además no disponía de una computadora, de nada... Y creo que la única ventaja que tuvo esa experiencia de los cuentos para mí fue el que se pudieran escribir en dos o tres semanas, en forma fragmentaria. Una novela necesita tiempo largo de dedicación y concentración. En cambio, el cuento, en dos semanas, en una semana, y si tienes suerte en tres días lo sacas. La vida que yo llevaba en ese momento era tan..., tan aleatoria, tan inestable, que lo único que podía escribir era eso.

MC: *Tú recién me decías de esa lectura o re-lectura de García Márquez. Antes de iniciar esta entrevista me mencionabas a Borges. ¿Qué otros son para ti autores decisivos? Autores de cuentos: sigo pensando en los cuentos.*

IA: Yo creo que muchos escritores rusos, que para mí son extraordinarios. Creo que tengo un poco de los cuentistas rusos que leí cuando joven: me queda de ellos algo que tienen mis propios cuentos. Mis cuentos tienen argumento, pues a mí gusta contar episodios, algo que tenga principio, desarrollo y final. Cuando leo cuentos modernos en los que a veces no pasa nada, tengo la misma sensación que deja el saborear un bombón, de lo cual no queda nada... Así que me gustan los rusos. Ah y, por supuesto, muchas cosas de Julio Cortázar, que son también extraordinarias. Pero en general, el cuento es género difícil, en muchos sentidos. Mira los millares y millares de cuentos que se publican, y los millares de cuentos que tú debes haber leído; ¿de cuántos te acuerdas? De un puñado. Yo a veces me acuerdo del cuento y se me olvida el autor para siempre.



Isabel Allende en su casa de Sausalito (Fot. de Pablo Andrés Coddou).

MC: *¿Pero tú tienes algunos cuentos que para ti sean inolvidables?*

IA: Claro, tengo un cuento sobre un torturador de la Inquisición, que no se me olvidó nunca, pero no me acuerdo quién lo escribió... Sí me acuerdo de la circunstancia en que lo leí y me acuerdo de la circunstancia en que lo conté. Yo siempre he dicho que no hay nada más afrodisíaco que un cuento bien contado entre dos sábanas recién planchadas. Yo tenía un amante al cual le conté ese cuento, por eso me acuerdo: por la impresión que le causó). Me acuerdo, entonces de ese cuento, y me acuerdo de otros, de Borges, por ejemplo, de García Márquez. Creo que el mejor cuento que he leído en mi vida es "Un señor muy viejo con unas alas enormes", de García Márquez, me parece un cuento excepcional.

MC: *Así como me señalabas que trabajas cuidadosamente la novela, en el caso de los cuentos me parece entender que te vienen completos y que el trabajo posterior en ellos es muy mínimo. ¿Es así?*

IA: Mi experiencia con los cuentos es que si uno los soba mucho, pierden. Es como amasar: hay ciertas masas que tienen que ser muy amasadas –como la de las empanadas– y hay otras que no las puedes amasar mucho. Si se te pone la grasa demasiado líquida, te queda dura la masa, fatal si es para hacer *croissant*, para hacer pie, la masa que se llama "de hoja", la que se deshace al tacto. Hay ciertas masas de galleta, también, que tienen que ser así: si la sobas mucho, se te pone dura. Y con el cuento yo siento que pasa lo mismo: cuando tú lo trabajas demasiado, va perdiendo frescura, va perdiendo textura, se va convirtiendo en una novela chiquitita, recortada y pierde esa cosa crujiente, que es tan importante en ese tipo de masa... y en el cuento, que tú sientes que están hechos como con urgencia.

GESTACIÓN DEL LIBRO. CÓMO SE PERFILAN LOS PERSONAJES. TÉCNICAS

MC: *Son curiosas las comparaciones que tú frecuentemente haces entre el que-hacer literario, el amor, la cocina. Una cosa que a mí me impresionó mucho en Paula –entre tantas otras– fue la aproximación que tú haces entre la gestación de un hijo y la gestación de un libro.*

IA: Es igual. Es igual: la única diferencia es que el hijo se queda contigo para siempre y los libros se van. Por lo menos yo me olvido de ellos para siempre también (a veces algunos personajes vuelven...). La semejanza está en el proceso de gestación, en cómo uno va sintiéndolo adentro, en el vientre. Cuando se me va el libro a la cabeza, me asusto, porque ya entonces lo estoy perdiendo. Es un proceso intelectual la corrección, la investigación que precede –o acompaña– a la elaboración del texto, pero la escritura misma tiene que ser como bailar, que uno le agarre el ritmo a la música y se larga; si

empiezas a contar los pasos, te jodiste, te jodiste... Si te distraes, ya se te fue el ritmo, y agarrarlo nuevamente cuesta mucho. Por eso ahora, en que estoy escribiendo ficción de nuevo, no quiero interrumpirlo para ir a Chile, como lo tenía planeado, ni para ir a ninguna otra parte. Precisamente porque estoy agarrando el ritmo del baile y tengo que terminarlo.

MC: *¿Te refieres a esa novela histórica que me decías estabas escribiendo?*

IA: Sí, precisamente.

MC: *Ahí es donde me imagino que ese proceso de investigación al que aludías juega un papel muy importante: necesitas documentarte cuidadosamente, supongo.*

IA: Sí, es un proceso muy cuidadoso y como no tengo una gran experiencia en eso y tampoco soy una historiadora, creo que perdí mucho tiempo investigando lo que no tenía para qué haber investigado. Lo que hice fue que me zambullí en una época, leí mucho e investigué y tomé notas que ahora ni siquiera sé dónde están... Tengo, por ejemplo, un viaje en barco: hice una extensa investigación sobre los viajes en barco, qué clases de barco existían, cómo se llamaban, cuándo y cómo salían. Y, por supuesto, se me olvidó todo y ahora ni siquiera puedo encontrar las notas... Ahora he descubierto que no es así como se hace la investigación; primero, lo que tengo que hacer es contar la historia y después, de acuerdo a la historia que tengo escrita, hacer la investigación que en verdad necesito, para cada párrafo si es necesario, pero no largarme a la deriva a toda una época, ya que eso es demasiado.

MC: *Para el caso de tus obras ya publicadas no es muy difícil encontrar su motivación: lo que contabas de Afrodita, la obvia de Paula, la de tu primera novela, que la has señalado tantas veces...*

IA: El problema es que la motivación la sé después...

MC: *¡Ajá! Por eso te iba a preguntar si para la nueva novela había una motivación clara.*

IA: No. Tampoco la tenía para *Afrodita*; después que el libro estuvo publicado alguien lo señaló; no fue una cosa que se me ocurrió a mí. Alguien dijo: "this is a very healing book" y entonces yo pensé: "—Ah, es cierto: este libro lo escribí como una reacción contra los años de duelo, después de lo que pasó con Paulita". Pero no se me había ocurrido: mientras lo estaba escribiendo yo no sabía por qué lo escribía. Ahora, con este otro libro, me ha pasado una cosa muy curiosa: es un libro que lo tengo dentro de mí hace siete años, muchos años, que ha ido gestándose, gestándose, en un largo proceso. Siempre ha estado ahí como dormido, esperando, esperando, esperando... Una vez que decidí ponerme a escribirlo, se me fue como forman-

do también en la mente una imagen de quién era mi protagonista. Físicamente, no tenía nombre, no tenía nada, pero tenía esa persona, que ya la empezaba a vislumbrar. Algo que me pasa mucho con ciertos personajes. Me pasó, por ejemplo, con Riad Halabí, de *Eva Luna*, que un día prácticamente entró en mi oficina, y traía un labio leporino y un traje café. Yo dije: “¿Y por qué un personaje así? Cambiémosle ese labio leporino tan horrible...” ¡No pude cambiarle nada! Ni el nombre, ni el traje, ni nada. Era demasiado real. Y esta nueva protagonista también: se me ha ido perfilando cada vez más real, cada vez más real. Bueno: un día me voy a tomar un café, a una cafetería a la cual no había ido por mucho tiempo y la muchacha que está sirviendo el café es idéntica a la protagonista que yo había ido formando en mi cabeza. Volví a tomar café allí todos los días, hasta que me atreví a hablarle y le pregunté si quería posar para una foto, para un daguerrotipo. Ella no tenía idea lo que era un daguerrotipo, claro. Tenía que conseguir alguien que conozca la técnica, que esté dispuesto a hacer un daguerrotipo. Hablé con una fotógrafa que hizo una investigación sobre cómo eran los daguerrotipos de la época y contratamos una persona que preparó el set y que consiguió dos trajes de un museo histórico. Los vestidos eran auténticos, las joyas también lo eran, la iluminación, la técnica, todo. Y la fotografiamos a ella con el vestido que más me gustó. Te estás preguntando, ¿para qué hice esto? ¿Para qué todo este trabajo y este gasto espantoso? Para recortar la foto, ponerla en un marco y tenerla todos los días al lado de la computadora, y la miro y ella me va diciendo algo, se me va revelando, va saliendo su personalidad. Yo no le dije cómo quería que ella posara, para nada... (curiosamente, ella es hija de polaca y japonés, y se ve totalmente chilena), y ella posó de una manera muy seria. Es una niña pequeña, frágil, pero proyecta una gran determinación, una fortaleza extraordinaria...

MC: *Tu personaje...*

IA: Mi personaje. Entonces se me va revelando el personaje a través de la foto. Nunca me había pasado esto, de esta manera. Pero tú me vas a preguntar tal vez dentro de tres años por qué escribí este libro y tal vez pueda decírtelo. Otra cosa que voy viendo, mientras más la miro, es cuánto se parece a Paula: nada de personalidad, tal vez, pero cómo se parece físicamente, con ese pelo largo y oscuro... ¿Por qué es así? Todo se irá revelando de a poco.

MC: *¿Qué curioso el proceso de escritura...!*

IA: Y tan poco que depende de uno, porque yo te prometo, Marcelo, que no sé por qué lo hago ni cómo lo hago. Y con cada libro vuelvo a sentir el mismo pánico: de que esto me fue dictado y yo no tuve ningún control y que tal vez no voy a tener la suerte, esta nueva vez, de que alguien me hable al oído, y salga el libro, porque no lo puedo forzar.

MC: Pero ese "hablante al oído" ya lo tienes ahora, en este momento en que escribes.

IA: Claro, ahora lo tengo. Me siento a escribir y va saliendo, va saliendo, una cosa y otra y los personajes se van entrelazando y va pasando. Pero yo no sé lo que va a pasar ahora y lo que va a pasar mañana. No tengo idea. No hago un *out line*; no tengo una guía que me permita hacerlo con cierto orden. Lo que hago es que, con esos papelitos amarillos que tienen un pegamento detrás, escribo algo, lo que quedó en el aire": lo escribo en los papelitos amarillos y los pego en la pared y así, en mi oficina, en la casa, están todos los libros abiertos –por todos lados, por el suelo, no se puede limpiar–, y todas las paredes llenas de estos papelitos amarillos y, a medida que recojo la idea nuevamente, destruyo el papelito, para no hacer uso de él nuevamente.

MC: ¿Son ideas o son frases? ¿O imágenes? ¿Qué es exactamente lo que escribes en esos papelitos?

IA: En general son ideas. Por ejemplo: si pongo en la página 15 que, digamos, le tenía miedo a las ratas –por decir algo–, entonces escribo "miedo a las ratas" en el papelito amarillo que pego en la pared, porque tengo que volver a retomarlo, tiene "sentido", por algo lo puse: lo puse porque después, cuando esté en el barco, va a aparecer la rata o lo que sea y entonces necesito volver a eso y no quiero que se me olvide. Por mucho que trate de tener todos los hilos en la mano, y por mucho que trabaje todos los días, se me olvidan detalles. Y no quiero que después, cuando el libro ya está hecho, darme cuenta de que se me quedaron un montón de hilos colgando, sin anudar.

MC: Lo que acabas de decirme me hace entender tanto uno de los elementos que singularizan tu escritura: ese adelantar un hecho que se va a contar después.

IA: Bueno, yo sé cuales son las cosas que voy a retomar y las que no puedo retomar, o las que no tienen sentido y las voy eliminando. Porque a veces uno escribe por el regodeo de escribir y va perdiendo fuerza tu caballo, lo vas distraendo con cosas que no tienen nada que ver con esa carrera en particular. Por eso es que escribo toda la historia primero y no la leo. Ni siquiera la imprimo. Sólo cuando ya la tengo hecha, la imprimo y la leo por primera vez. Y es entonces cuando hago cambios, "esto quedaría mejor acá" o, "esto no es consecuente con el temperamento de este personaje; esta persona no puede hablar así, no puede decir esto, porque en la página 19 yo dije... a ver, ¿qué dije?" Y ahí lo tengo en el papelito amarillo; lo tengo puesto en la pared. Como ves, lo que hago es algo totalmente artesanal.

MC: ¿Y eso desde cuándo? ¿En *La casa de los espíritus* también?

IA: Siempre. En *La casa de los espíritus* hacía algo parecido; no tenía papelitos con pega, pero iba anotando papelitos que se me iban quedando por todos lados, y a medida que lo escribía lo arrugaba y lo botaba, para no caer

en la tentación de volver a usarlo. No tenía computador, no había lo que hay ahora, en que tú puedes corregir hasta el infinito, sino que había que ponerle typex: las páginas se paraban solas de tanto typex; caminaban por la pieza las páginas... Entonces no había nada de la ayuda que hay ahora, empezando por la computadora. Aunque yo la uso como máquina de escribir solamente. Y aún ahora pierdo cosas, se me va un capítulo entero porque llega un niño y desenchufa la computadora.

DUDAS EN LA ESCRITURA. EL LECTOR IDEAL. LECTURAS ACTUALES

MC: *Eso me lleva necesariamente a preguntarte –y no estoy necesariamente pensando sólo en la parte mecánica de la escritura–, si el proceso de escribir es o no el mismo de cuando estabas comenzando tu trabajo literario. Hay una “prehistoria” de tu escritura, como sabemos, el de Los impertinentes de Isabel Allende, pero si la “historia” de tu escritura comienza con La casa de los espíritus, ¿en qué ha variado, desde ese primer libro, al que estás escribiendo ahora? Me refiero no sólo a la técnica, sino a todo lo que tiene que significarte el hecho de que te aceptes ya como escritora –desde Eva Luna, según creo recordar has señalado tú misma–, el hecho de que ya estás muy segura en tu trabajo creativo y, por lo tanto, con un grado de dominio mucho mayor de lo que significa el proceso de la escritura.*

IA: Con *Eva Luna*, efectivamente, se me dio claro de que me iba a ganar la vida escribiendo y que iba a escribir para siempre, que no quería trabajar en ninguna otra cosa. Eso se vio claro. Pero no tengo nunca la sensación de seguridad total que percibo en un Vargas Llosa, por ejemplo. Cuando leo a Vargas Llosa, tengo la sensación de que es un capitán, que todos sus mapas los tiene en la mano, que navega por aguas conocidas y que sabe exactamente para dónde va: conoce los vientos, las estrellas, todo. Yo no, yo voy en una balsa, en la noche, no sé leer las estrellas y no tengo la más mínima idea de para dónde voy, no sé... Lo mío es, también en ese sentido, muy artesanal. De modo que con cada libro vuelvo a sentir, como con *La casa de los espíritus*, la misma exaltación, que es una exaltación sólo comparable –no sé– a los momentos en que uno está locamente enamorado o que viene despertando de una anestesia, en que estás como en un estado alterado de conciencia. Y esa exaltación me pasa con cada libro. Y si no me pasara, el libro se muere... se me pierde por el camino. Junto con eso, el pánico de que me estoy lanzando en una cosa que no controlo, que no conozco, que no sé por dónde va a ir. Y que puedo estar perdiendo mi tiempo, miserablemente... Willie y mi hijo dicen –y de esto no me acuerdo, pero ellos me lo cuentan– que en el proceso de escribir, que dura un par de años, yo llego a la casa y digo: “¡Esto es una cagada; esto no sirve absolutamente para nada!; ¡cómo puede ser que en 16 años no haya aprendido absolutamente nada!, y ese día

no quiero comer, me voy a la cama furiosa... Y al día siguiente llego exaltada, diciendo: "¡Yo soy una gran escritora! ¡Esto está saliendo fantástico! ¡Este es mi mejor libro!" O sea, tan poco sé... no tengo idea de lo que estoy haciendo. Y tengo una gran incertidumbre cuando el libro está terminado. Incertidumbre de muchas cosas. Ahí me bajan todas las dudas: de por qué lo escribí, de si tiene sentido publicar una cosa más entre las muchas que se publican. Ahí me entran todas las dudas, al final.

MC: *Y la pregunta inevitable, entonces, ¿por qué lo publicas? ¿Qué te lleva a la publicación? Porque, claro, ya hablamos de lo que te motiva, consciente o inconscientemente, a la escritura, pero una vez que está ya el manuscrito, ¿qué te hace pensar que debes publicarlo? ¿Qué pasa con el lector, quizás sería la pregunta, en el sentido de qué quieres tú darle a él? No en el momento de la escritura, te insisto, sino cuando el libro ya está terminado y va a llegar a manos de tus lectores potenciales.*

IA: Hay muchas cosas. Primero, que yo no escribo para mí: yo escribo para otro. Yo quiero que otra persona lo lea. Cuando escribía periodismo era lo mismo, ¿qué sacaba con escribir periodismo si iba a quedar en mi cajón? Tenía que publicarse, tenía que haber una respuesta; lo mío tenía que estrellarse contra algo y rebotar, y volver a mí, de alguna manera. Cuando escribo, siempre tengo la voz hablando a otro: estoy escribiendo y se lo estoy diciendo a alguien, se lo estoy contando a alguien. Y tiene que haber alguien al otro lado.

MC: *Pero ¿tú tienes una imagen de un lector "ideal", que va variando según la historia que cuentas?*

IA: Mira, en general es un lector benevolente, joven. Si es joven, puede ser hombre o mujer, pero si es mayor, es mujer siempre. Yo tengo un público muy determinado, diría que es un 65-70% mujeres...

MC: *¿Cómo sabes?*

IA: Por las cartas que recibo. A pesar de que Carmen Balcells dice que las únicas que escriben a las escritoras son las mujeres; ningún hombre le escribe a una autora, o es muy raro. La mayor parte de las cartas que recibo son de mujeres. (Curiosamente, con *Afrodita* me llegan cartas de hombres...). Luego, si me toca hablar en cualquier parte, 70% de la audiencia son mujeres, generalmente muy jóvenes. Más o menos sé quiénes son los que me leen. Ahora, me lee un público joven también, porque los míos son textos obligados en muchos *high schools*, *colleges* y universidades. Cuando escribí *Paula* pensé que su público lector iba a ser madres, mujeres mayores que habían perdido hijos, viudas, etc. Y no, la mayor parte de las cartas que he recibido —y he recibido cajones y cajones— son de mujeres jóvenes que han leído *Paula* y se sienten identificadas con Paula, no conmigo. Una cosa que

yo creo que hace que los jóvenes “se enganchen” es justamente lo que estábamos hablando del tono, que les da esa sensación de que se lo estoy contando a una persona, pues se lo estoy contando con la mayor intensidad, con la misma intensidad, digamos, que le conté ese cuento del torturador de la Inquisición a ese amante entre las sábanas.

MC: *¿Eso está en ti, en tu temperamento, o de dónde viene?*

IA: Es la única manera en que puedo contar. Cuando me siento a contarles cuentos a mis nietos, me es muy difícil leerles de libros de cuentos, a pesar de que me han pedido en el colegio que lo haga, pues a veces los cuentos que les hago son lo menos *politically correct* que hay... Pero no puedo leerles el cuento: tengo que contárselos, ya que se los voy actuando, se los voy representando. Y en esa representación, los voy creando. La forma en que lo hago con los niños es que ellos me dicen de qué quieren los cuentos: uno me dice la sirena, otro un samurai y la más chiquitita generalmente me dice la varita mágica. Entonces, yo agarro los elementos e inmediatamente empiezo a contar el cuento y lo voy creando según las respuestas que voy viendo en las caritas de ellos. Cuando veo que con la varillita mágica la cara de Nicole se anima, y recuerdo que hace rato que Nicole no está animada, ahí hay que volver a meter la varillita mágica. Voy viendo sus reacciones... Con respecto a tu pregunta: creo que en el fondo yo voy imaginando a un lector a quien le estoy contando algo, y lo tengo que tener interesado. Se lo cuento con una gran pasión, porque quiero que me escuche, quiero que no pueda dejar el libro, que no tenga tiempo de ir a tomarse un café, porque está agarrado. Quiero que al lector le pase lo que a mí me pasa con la escritura: cuando empiezo a escribir un libro, no lo puedo dejar. Por eso te decía, no puedo ir a Chile ahora: estoy embalada, absolutamente embalada y esa misma cosa que me pasa a mí al contar, quiero que le pase al lector cuando lea, esa urgencia de saber “¿qué pasó?, ¿por qué pasó?, ¿a quién le pasó?”

MC: *De nuevo: tendrá mucho que haber ahí de la periodista que fuiste tú, para quien tales preguntas resultaban fundamentales al redactar un reportaje. Y, puedo suponerlo, de una lectora. Por eso, insisto en la pregunta molesta ésa de tus lecturas: ¿hay escritores que te han enseñado también tales procedimientos, tales estrategias escriturales?*

IA: ¿Qué puedo decirte? He aprendido de todos los escritores del *boom* de la literatura hispanoamericana, que me lo he leído entero... Ahora mismo estoy leyendo literatura de mujeres, de minorías étnicas en los Estados Unidos, lo que me ha permitido descubrir grandes narradoras que tienen esa misma pasión por contar de los latinoamericanos del “boom”. Ese sentido mágico de la existencia, ese reconocer que hay muchas dimensiones de la realidad y que el “arte” consiste en pasar de una dimensión a la otra y hacerlas permeables. Tony Morrison es el mejor ejemplo, y tantas otras. Cuando

leo, busco *story-tellers*: me interesa la narración. Por eso me encantaron esos narradores rusos de los que te hablaba, con los que me crié; escritores de literatura juvenil, los que me dejaron el gusto por la aventura, por el argumento, por el suspenso, por los personajes fuertes e inolvidables. Los hermanos Salgari, por ejemplo, con esos piratas, el Rojo, el Negro que se quedaron conmigo para siempre.

EL PLAN INFINITO. LA NOVELA DEL ESPOSO

MC: Y en el caso de *El plan infinito*, ¿leíste tú a los escritores chicanos? Te lo pregunto porque se ha dicho que esa obra tuya en medida importante se aproxima a la llamada narrativa chicana.

IA: Más que leer de los chicanos hice todo un viaje al pasado con Willie: Fuimos a Los Angeles, encontramos su familia mexicana, en la cual se habían muerto los más viejos, hablé con los compañeros de clase de Willie (pude hacerlo en español con ellos, porque son fundamentalmente mexicanos). O sea, estuve en contacto con ese mundo que quise presentar en la novela. Novela que tiene una historia muy chicana: es vista por los ojos de un gringo, pero es la historia de aspectos de una cultura inserta en este país, que es la cultura hispana. No leí mucho a los chicanos porque estaba recién llegada a este país y no sabía que era tan importante el movimiento chicano. En realidad, no sabía nada de cómo son los chicanos: me fui enterando por el camino. Me interesó mucho California, lo que había pasado en Vietnam, esos 50 años que cubre la novela, la mezcla de ideologías, de razas, de lenguas... Tú como chileno sabes cuán homogéneo es Chile: todos hablamos con el mismo acento, comemos la misma comida... Por eso, cuando fui a Venezuela me maravilló que fuera un país de emigrantes también; me maravilló la textura. Y cuando vi lo de acá, superior todavía a lo de Venezuela en ese aspecto, me deslumbré. Venezuela es del Caribe, que "caribiza" todo... pero, California no: cada grupo humano mantiene su identidad de una manera extraordinaria. Basta caminar por las calles de San Francisco. Eso me sorprendió: quise aprehenderlo, escribir sobre eso, investigar sobre eso, para poder entenderlo y para entender a Willie (¿tú conoces a Willie?). Porque Willie es una extraña mezcla: es un hombre bien especial, totalmente irlandés de aspecto, que ha sido un abogado blanco de éxito en una sociedad en que los hombres blancos tienen éxito, pero que se quita la camisa y tiene tatuajes, hechos por sus compañeros de clase, en español; habla español, le gusta la comida hispana, va a México a cada rato, todos sus clientes son mexicanos... Su alma está completamente identificada con eso que él tuvo en su primera infancia, en el *ghetto* latino de Los Angeles. Es una extraña mezcla, para mí muy fascinante, de fortaleza y refinamiento, de gentileza —que poca gente ve— y de sabiduría de la calle, de esa gente que sabe que

tiene que caminar cuidándose las espaldas y estar dispuestos a meterse en una pelea en cualquier momento.

MC: Tú me preguntabas si lo conozco, tendría que decirte que mucho, pues constituye un personaje (también fascinante) de *El plan infinito*. Me parece, uno de los personajes más logrados, más configurados, de tu ficción; ficción –en este caso– tan apegada a lo documental, a lo real inmediato.

IA: Sí, él es el personaje. Y coincido contigo que es el más “real”, porque lo único que tuve que hacer fue oírlo, oír, oír, oír por cuatro años. E ir a los lugares, que era importante para mí, pues no los conocía. Ir a los lugares: cuando me llevó, por ejemplo, por esos espacios por los que iba el camión de su padre, haciendo los *revivals* esos, que eran anticristianos... Y cuando vi la zona, comprendí la pobreza, por qué se daba y cómo habían sido los años de la depresión. El paisaje. La vastedad. Esos caminos que parecieran no terminar nunca; nosotros los chilenos, estamos acostumbrados a distancias menores, a paisajes que siempre tienen la montaña como fondo y el mar como posibilidad, pero éstas son llanuras inmensas.

LAS COMPLICACIONES DE LA FAMA

MC: ¿Y te gusta aquí, donde vives y trabajas ahora?

IA: Sí, mucho. Porque además de su hermosura tiene algo muy bueno, una cosa de pequeña aldea en la que, sin embargo, nadie te molesta. Todo el mundo me conoce, en la tintorería, en la cafetería, voy a un restaurante y el mozo latino me vio en el “Programa de Cristina”. Y nadie se mete contigo: te saludan y te dicen una palabra amable, pero nada más. Entonces hay una gran independencia. Es un lugar muy protegido –y protector– en ese sentido. Y puedo decir que “no” a casi todo. Supondrás cuánto se ha complicado mi vida. Tú me preguntabas las diferencias que yo veo en mi vida, desde que comencé en la literatura y ahora: en la aproximación a la literatura, hay muy poca diferencia, porque –como te decía– sigo con la impresión de que no sé nada. Pero hay una diferencia en la calidad de vida y en el tiempo del que puedo disponer. Cuando escribí *La casa de los espíritus* yo trabajaba 12 horas al día en un colegio y escribí de noche: me iba a la cocina de mi casa, con una máquina portátil. Circunstancias más adversas eran difíciles de imaginar, salvo que escribieras en prisión, o como Cervantes, con una pluma de ganso y una sola mano... Había una especie de gran libertad, a pesar de que no disponía ni del espacio ni del tiempo, ni de la tecnología. Ni siquiera sabía si el libro se iba a publicar, si se iba a vender, si iba a poder vivir de la literatura (idea que no se me había ocurrido en absoluto). Todo se me fue dando como una sorpresa, por etapas. Y todavía, cuando con *Eva Luna* dejé el trabajo de la escuela y me dije: “–Me voy a ganar la vida escribiendo”, fue

como lanzarse al abismo. Ya ahí comenzó a complicarse mi vida: toda esa burocracia que hay en torno al trabajo de la escritura, que yo no sabía que existía. No sólo los contratos y todo eso, sino un sinnúmero de invitaciones, algunas tan tentadoras que son difíciles de rechazar. Y todo eso te aleja de la escritura, todo te distrae. Después, cuando se adquiere un poquitito de celebridad con lo que estás haciendo... Es muy engañoso: uno pierde el centro, fácilmente, y se deja llevar. Lo que te decía: tengo como catorce "Doctorados Honoris Causa", piensa cuán halagador es para mí, que no terminé la secundaria, tener doctorados de grandes universidades norteamericanas. Hasta que me di cuenta que era pura vanidad... ¡Para qué! Los premios: pura vanidad también. Mantener esa "burocracia" en un círculo exterior, para poder tener esa privacidad de escribir en mi círculo interior, me ha sido una tarea cada vez más difícil. Empujar a todo el mundo afuera; superar las tentaciones de la vanidad. La vanidad, que es una cosa tan fuerte. Y yo que soy una persona tan orgullosa: todo lo que me infla el ego me importa. Tener la conciencia clara, todos los días decir: "¿Es vanidad o no es vanidad esto? ¿Vale la pena o no vale la pena?" Hacerse la pregunta cada mañana.

SITUACIÓN LÍMITE. EL DESPRENDIMIENTO COMO ACTITUD VITAL

MC: *Pero yo me imagino que hay ahí una especie de proceso que va desde la nada, la inseguridad, a un reconocimiento que no sólo te tiene que haber necesariamente asombrado, y gustado, sino también, conducido a un punto de serenidad –digamos–, para tomar eso y otras cosas como lo habitual.*

IA: Yo creo que lo que marcó eso no fue una saturación de la fama, ni mucho menos. Lo que marcó eso fue lo sucedido con Paulita. Ese año de Paula enferma me volvió al revés, como un guante. Fue un año tan difícil. Tan difícil que por el camino tuve que ir tirando por la borda todo, y fue quedando sólo lo más esencial. Y la experiencia, Marcelo, no disminuye ni se olvida. Es tan fuerte y te cambia tan profundamente, que uno nunca vuelve a ser la persona que era antes. Por suerte, por suerte. Esas cosas que tiré por la borda nunca más las volví a incorporar a mi vida: ya no me importan nada, absolutamente nada. Por ejemplo, no me interesa la vida social. Yo soy hija de diplomático y me crié con el precepto de que las relaciones humanas son el único capital que uno tiene, y que si uno tiene buenas relaciones y buenos contactos, todo funciona bien y todo se puede hacer. Esa es la teoría del tío Ramón. Y a él le ha funcionado y ha sido su profesión. Yo no soy una persona sociable e hice de esto una tarea, una parte de mi vida, muy importante. Ese año en que Paulita estuvo enferma no vi a nadie, lo único que hice fue estar en el hospital e ir al hotel en la noche. Después, traerme a Paulita para acá, estar a su lado y tomarle la mano hasta que se murió. Fue un viaje

hacia adentro y ahí comprendí que la gente que me importa es la masa humana en general, porque lo que me importa es lo que le pasa a la gente; me importan las historias personales de la gente. Pero yo no puedo hacer vida social; no voy nunca más a un cóctel y si es una comida de más de seis personas, tampoco voy. Eliminé de mi vida, de un plumazo, toda una serie de obligaciones y, junto a ello, la ropa que va con eso, la actitud que va con eso, el tiempo que hay que disponer para eso. Y las retribuciones, o sea, las comidas que hay que preparar, la casa y todo lo demás... ¡Todo eso se fue al carajo! Junto con eso, darme cuenta de que no controlo nada. De que si no pude salvar a mi hija de la muerte, no puedo salvar a mis nietos de la vida. Los puedo adorar, pero los tengo que querer como uno quiere a los árboles, sin esperar que estén seguros, ni que vayan para adelante y que sean inteligentes y que no tengan porfiria, porque los tres la pueden tener. Mi tarea, al dejar ir a Paula, fue aprender algo que yo no tenía, que nunca había tenido, que es lo que en inglés se llama *detachment*, desprendimiento, que no es lo mismo que indiferencia. Es la certeza de que uno no es dueño de nada, de que no controlas nada, ni siquiera tu propia vida. Vivo al día. Vivo en lo de hoy, en amar a mi hijo, en amar a mis nietos y a Willie mientras dure y mientras lo tenga conmigo. Y con un gran desprendimiento de lo material, de los halagos. Un como irse despidiendo de muchas cosas. Eso no significa que he perdido la alegría de vivir; no, sigo teniéndola. *Afrodita* es la mejor muestra de que todavía me interesa la vida, los sentidos y todo eso. Pero con un gran desprendimiento que me lo enseñó Paula... Mira, soy tan insaciable, Marcelo, en materia de ego –tengo un ego tan frágil y tan insaciable– que hubiera necesitado toda la celebridad de Michael Jackson y no habría sido suficiente... si no hubiera pasado lo que pasó con Paula. Hoy escribo porque me encanta el proceso, y no me importa lo que vaya a pasar con el libro, no lo vuelvo a leer más, me da lo mismo si está en la lista de los *best-sellers* o no. Te lo digo de todo corazón, honestamente: me da lo mismo. Eso ya es un problema de los editores: ellos verán si quieren empujar el libro o no, si lo van a publicar o no, si se van a preocupar de la traducción. A mí lo que me importa es esta tarea maravillosa de escribir. Igual como me importa la relación que tengo con mis nietos hoy, el proceso de estar con ellos. Lo que va a pasar mañana, si su mamá se los va a llevar a vivir con ella a otro estado, qué sé yo, de eso no me preocupo. Me volvió con mis nietos el recuerdo claro de lo que fue criar a mis propios hijos.

VENTAJAS DE UN AGENTE LITERARIO. LOS “TRUCOS” DE LA ESCRITURA

MC: Sigamos hablando, si te parece, de otros aspectos de tu trabajo. Me interesa, por ejemplo, lo relativo a tus relaciones con Carmen Balcells: tengo entendi-

do que te enteraste de la existencia de los agentes literarios por tu lectura de El jardín de al lado. ¿Cómo llegaste a contactarte con Carmen Balcells y qué ha significado para ti ese encuentro?

IA: Yo tenía ya escrito *La casa de los espíritus*. En ese momento pasaba por Caracas Tomás Eloy Martínez, el gran novelista, cuya *Santa Evita* encuentro una obra de arte. Estuve en una comida con él y me dio vergüenza decirle que yo tenía un manuscrito (porque a uno le da como vergüenza...), pero mi mamá, bocona, fue y lo asaltó, preguntándole si sabía de algún agente y él le dijo que Carmen Balcells era la mejor agente para los escritores hispanoamericanos y le dio un teléfono. Resultó que se había cambiado, pero mi mamá consiguió el teléfono por otro lado. Llamamos, pedimos la dirección y mandamos el manuscrito. Pasó como un mes y recibí una carta de Carmen diciendo que quería ser mi agente. ¡Ah!, y el contrato de Plaza & Janés en España. Seis meses más tarde el libro estaba publicado y al año siguiente traducido a todos los idiomas europeos, cosa que no habría sucedido sin Carmen. Si se hubiera publicado en Venezuela, estaría en una bodega todavía y se habrían vendido 14 copias.

MC: Pasemos de ese momento inicial, el de la aparición de tu primera novela, al presente. Ayer, después que nos separamos, escuché parte de la cinta que grabé y me pareció curioso que me hubieras hablado de una obra que tienes en preparación, algo que sueles eludir en tus entrevistas. Me pregunto si podré seguir consultándote sobre ella...

IA: Es que no te he contado nada... Y tienes razón de que no hablo de lo que estoy escribiendo. Primero, por superstición. Después, porque encuentro que se van energías en contar y no en escribir. Y lo otro, porque como te decía, yo escribo sin un guión: no sé por dónde camino, y si me pongo a hablar de la novela, lo que va a salir quizás no tenga nada que ver con lo que yo te cuente. Es algo que me pasa a cada rato, incluso con mi mamá; a veces le voy medio contando y cuando mi mamá agarra el manuscrito, me dice: "—Esto no tiene nada que ver con lo que hemos hablado durante dos años". Y es cierto, no tiene nada que ver. El texto se me va por otro lado. Otra cosa que me pasa, curiosa, es que, en general, los libros terminan solos y terminan mucho antes de lo que yo había previsto. Un truco que empleo para no encontrarme en blanco al día siguiente cuando vuelvo a trabajar es que dejo la frase inconclusa. Sobre todo cuando estoy pasando por un mal período, cuando hay mucha distracción. Ayer, por ejemplo, escribí de cuatro a ocho; antes de acostarme no terminé la frase, sino que la dejé colgando, en el aire. Y hoy día, cuando vuelva, yo sé cómo terminarla, pues de eso me acuerdo. Y si puedo terminar la frase, generalmente termino el párrafo, y si termino el párrafo, termino la página. Mi objetivo es una página al día, una página decente. En general, escribo como diez, pero de esas: ¿cuántas se salvan? Como una. Entonces, te repito, mi objetivo es una buena página al día. A

veces termino la frase –en la forma que te indicaba– y me doy cuenta con espanto que el libro ha terminado... que no hay nada que agregar, que si le agrego una cosa más, lo arruino. Es una sensación de naufragio. De no haber puesto la palabra final, “el broche de oro”. No: es pura extenuación, es una sensación de que *I give up!*, *This is it!*

LOS FINALES DE LOS LIBROS

MC: *El caso más notable de final es el de tu primera novela, que termina como comienza.*

IA: Esa terminó con un sueño. No sabía cómo terminarla: escribí el final 15 veces. Me desperté a las tres de la mañana –estaba durmiendo al lado de mi marido, en Caracas–, con un sueño clarísimo: el sueño era que se moría mi abuelo. Para entonces mi abuelo ya estaba muerto. Cuando se murió mi abuela, mi abuelo pintó los muebles negros y él se vistió de negro, como un cuervo, de pie a cabeza. Después, con los años, la casa adquirió otro aspecto con los muebles color madera –como esta mesa, que siempre había estado en la casa–, pero quedó la habitación de mi abuelo siempre negra. Y yo me acuerdo de haber visto muchas veces a mi abuelo en la cama, acostado, de espaldas –porque dormía sin almohada y dormía con los brazos sobre el pecho, como si estuviera muerto, así tapado con una sábana– y en el sueño así lo veía: la cama negra, la sábana blanca, mi abuelo entero vestido de negro, con los brazos cruzados sobre el pecho, muerto. Y yo estaba sentada a su lado, contándole que había escrito un libro, y contándole el libro. Y entonces me desperté sobresaltada y dije: “–Pero éste es el final: la nieta que está contando el libro ante el cadáver de su abuelo, que acaba de morir y lo va a enterrar el día siguiente”. Y entonces es todo lo que pasa en una noche: el recuerdo que ella hace en una noche. Y ahí se cerró el libro, con el sueño. Pero es un final al que le había dado vueltas un millón de veces. Otra cosa que me pasó, muy similar, fue con el epílogo también de *Paula*. Cuando re-escribí el libro –que empecé a escribir en el hospital–, yo ya sabía cuál era el final, por supuesto, pues Paulita había muerto. Y escribí toda la muerte de Paula y el final, cuando nosotros, la familia, fuimos a echar sus cenizas en el bosque. Y después, cuando lo leí, me di cuenta que el libro terminaba antes, y que terminaba en un estado de ensueño, que fue la noche en que Paula murió. Esa noche creo que estábamos todos, no sólo yo, en un estado alterado de conciencia. Yo tuve la sensación de que había en la pieza mucha más gente de la que en verdad había. Estábamos muy pocos, pero no sé por qué yo creía que estaba el tío Ramón, que estaba Ernesto y gente que estaba muerta ya, incluso. A mí me pareció que estaban todos en la pieza y después me costó recordar quiénes habían estado y quiénes no. Al día siguiente ya llegó todo el mundo: el tío Ramón, mi hermano, Ernesto, se llenó la casa

con toda la familia y yo ya no me acordaba quiénes realmente habíamos estado la noche anterior, y tenía como una nebulosa y me daba la impresión de que esa noche fue mucho más larga de lo que realmente fue; yo creí que fueron varios días que ella se demoró en morir, pero ella empezó a morir el sábado por la mañana y se murió en la madrugada del domingo, a las cuatro de la mañana. Pero a mí se me hizo como una semana, larguísimo. No comí en ese día tampoco. Pero tomamos champaña; abrimos una botella de champaña porque a Paula le gustaba y brindamos por ella y había música, y también había velas y había incienso y había flores, y yo creo que todo eso fue produciendo, más la angustia y la tensión, una sensación de alivio, de que por fin esta pobre niña se iba. Y todo eso debe haber producido en nosotros, los que estábamos en la pieza, un estado de embriaguez, porque teníamos versiones distintas de lo ocurrido, y no nos podíamos poner de acuerdo sobre qué era exactamente lo que había sucedido. Cuando llegó el momento de contarlo, hablé separadamente con cada una de las personas que habíamos estado allí y hablé con las personas a quienes yo les conté la primera versión, que fueron Ernesto y el tío Ramón. Después decidí que no, que nada de eso me servía, que lo que realmente servía era el ensueño de esa noche, era el estado de ánimo de la noche. Esa noche fue como la noche que nacieron mis nietos, en que el mundo se detiene y da la impresión de que nunca va a salir el sol, de que todo se paró, en una especie de foto: era como una foto de la realidad... Y esa misma sensación es la del epílogo de *La casa de los espíritus*, en que ella también escribe en un estado alterado de conciencia: está el abuelo muerto, ella ha sido torturada, la casa está en ruinas (mira todas las cosas que han pasado), y ella está esperando el día siguiente para enterrar al abuelo y en ese estado ella escribe el libro. Y yo creo que eso es lo que me pasó con *Paula* también.

MC: *Dos obras tan distintas, La casa de los espíritus y Paula y que, no obstante, guardan notables analogías. Empezando por el hecho de que las dos narran la historia de una familia.*

IA: En las dos están los mismos personajes, pero unos son reales y los otros son de ficción. Es la misma historia, efectivamente: la historia de la familia, pero contada una como ficción y la otra no. Y las dos se iniciaron como una carta a alguien que se estaba muriendo: en el caso de mi abuelo, para despedirlo, y en el caso de Paula, para retenerla.

LOS PREMIOS. EL FEMINISMO. LA FUNDACIÓN "ISABEL ALLENDE"

MC: *Tu obra ha encontrado ese reconocimiento extraordinario que a todos nos alegra y que tanto mereces. Háblame un poco de lo que ello significa para ti, de los premios que has recibido, etc.*

IA: Recientemente me ha pasado una cosa maravillosa: Dorothy y Lilian Gish, las actrices del cine mudo, dejaron un dinero en un banco –donde se ha ido acumulando– para dar un premio a una persona que hubiera contribuido a la belleza del mundo. El premio se ha dado cuatro veces, y me lo dan a mí este año. Y son doscientos mil dólares. ¿Tú puedes creerlo? Pero lo extraordinario no es eso, sino que sea un premio a quien haya contribuido a la belleza del mundo y a la comprensión de la humanidad. Está redactado de una manera preciosa y yo estoy muy emocionada que me hayan elegido. Por supuesto, la mitad se va a ir en impuestos, pero pienso destinar el resto para establecer un premio para alguien que haga un descubrimiento significativo para curar la porfiria. El premio me da esa chance de hacer algo que venía soñando desde hace mucho.

MC: *Hermoso premio y hermoso gesto el tuyo. ¿Y cómo se llegó a tu nombre para tal premio?*

IA: Hay un grupo de *trustees* que están encargados de seleccionar. Mandan cartas a las distintas áreas de las artes, las letras, las ciencias, qué sé yo; pidiendo nombres de gente que podría ser premiada; si hay nombres que se repitan en esas listas, ellos investigan sobre esos postulantes y luego deciden. Resulta –según me dicen en su carta– que mi nombre apareció muchas veces y lo decidieron por unanimidad. Supondrás lo contenta que estoy. Para mí es un premio muy especial. He rechazado premios porque no he podido ir a buscarlos. Por ejemplo, rechacé un premio en que te dan un lingote de oro –en Italia– y que no podía ir a buscarlo, pues estaba escribiendo. La verdad es que ningún premio de los que me han dado ha tenido la calidad... *poética* del de Lilian Gish, pero me han dado premios que para mí son muy importantes, el “Gabriela Mistral”, en Chile, que se lo daban por primera vez a una mujer en esa categoría. Lo recibí en la misma sala en que yo había visto por última vez a Salvador Allende. Fue muy, muy emocionante: en La Moneda y estaba el Presidente Aylwin, la Tencha, la familia de Allende, la familia mía. Muy significativo para todos nosotros. Y, además, me dio la oportunidad de decir unas cuantas cosas sobre Allende también.

MC: *Y ese premio, además –te lo pregunto–, ¿crees tú que tiene algo que ver con tu condición de feminista? Repasando lo que conversábamos el primer día, noté que, al hablarme de cómo en tu vuelta a la escritura habías retomado rasgos que caracterizaron tu período inicial, el de periodista, te referías precisamente a esa dimensión de tu quehacer, dominante, por lo demás, en toda tu obra. Y es casi fatal que, cuando se te entrevistó, aparezca esta condición tuya como una interrogante importante, pero la pregunta te la haría en la misma forma en que lo hacía ayer, vale decir, pidiéndote que me señales tu posición actual, de hoy. ¿Es la misma de antes? ¿En qué consiste?*

IA: Igual... igual. Ahora estoy más enfocada, digamos. Cuando era más

joven tenía una especie de energía indómita e inacabable, que me permitía saltar de una cosa a otra y abarcarlo todo. Hoy día no, ahora me concentro mucho más en las cosas que creo que pueden hacer una diferencia. Por ejemplo, la educación. Yo tengo una fundación, fundación que está destinada a la educación solamente de niñas y de mujeres (a pesar de que también damos becas a hombres). Las mujeres que se han beneficiado del feminismo son un puñado solamente y son aquellas que han tenido acceso a la información y a la educación, mujeres que viven en zonas urbanas, que pertenecen a una clase educada y que tienen acceso a la salud. Esas son las que se benefician del feminismo: la gran masa humana de mujeres en el mundo, el 90%, o no ha oído hablar del tema o no tiene la educación para implementarlo o no tiene la salud, tampoco, pues está muriéndose de hambre. Nunca me planteé –tampoco cuando era muy joven–, el feminismo como una lucha contra el hombre. Jamás. Lo planteé siempre como el socialismo: una lucha por un mundo más igualitario, más justo, más noble, donde la compasión y los sentimientos tuvieran espacio. Es la misma forma en que me planteé la política. Pienso que, a pesar de la derrota del comunismo en el mundo, y de la desilusión tremenda con lo que fueron los movimientos de izquierda, sigo teniendo el mismo idealismo de entonces respecto a la posibilidad de establecer un mundo más justo, en el que la ganancia no siga siendo el único objetivo que mueve a la sociedad. Son los mismos ideales de cuando era joven y en los que sigo creyendo igual. La derrota, como te digo, de la izquierda en el mundo, no acabó con eso. No creo que la derrota de la izquierda signifique el triunfo de la derecha, ni mucho menos, sino la necesidad de buscar alternativas. No creo que la humanidad pueda seguir desarrollándose, evolucionando, en un mundo puramente materialista.

MC: Me interesa eso de la fundación, que supongo lleva tu nombre, ¿dónde funciona?

IA: Aquí. Willie la maneja. Ayudamos a programas de educación en el país y algunos afuera también, incluso hay uno en Bangladesh. En Chile no tengo todavía nada, pero mi mamá está empezando, con una amiga a echar las bases. Uno de los problemas graves que hay con esto es que, si tú tienes una fundación privada, como la mía, el IRS inmediatamente lo detecta, porque se han usado mucho estas fundaciones para eludir impuestos. Por lo tanto, si yo doy plata a Bangladesh, tiene que ser a una fundación allí, que el IRS pueda confirmar que existe y es legal. Hay un montón de papeleo que va y viene para justificar cada donación. Lo mismo debemos hacer con cualquier organización en Latinoamérica. Hasta ahora la fundación no tiene gastos administrativos. Willie lo hace como voluntario y lo único que pagamos es el contador, quien se encarga de todo el papeleo. Tú sabes que hay gente que tiene fundaciones como ésta y compra un Mercedes Benz: son formas de evadir impuestos y sacar la vuelta... Y ésa no fue en absoluto la

intención nuestra. La intención fue cumplir con algo que Paulita dejó escrito en una carta. Resulta que ella tenía un poco de dinero en una cuenta de ahorros y ella, sin saber que se iba a morir, escribió un testamento pidiendo que lo suyo se destinara a la educación. Me quedó esto sonando y, apenas pude, como dos años después de su muerte, con la plata que entró del libro, hicimos la fundación. Ha sido muy satisfactorio: acabo de ver la lista de la gente que recibió educación el año pasado gracias a la fundación. Hay una comunidad latina, por aquí, un barrio de inmigrantes, casi todos latinos ilegales, pobrísimos, que reciben becas. En esa lista que te digo aparecen con sus nombres y lo que están estudiando. Incluso hay una persona que está estudiando "Chinese Studies", porque es china de origen, emigrante también, que apenas habla inglés. Willie me pasó la lista ayer y yo me quedo con una sensación de felicidad, porque pienso que esto es lo que Paulita hubiera querido.

MC: Lo hermoso es cómo se enlazan las cosas: por un lado está la voluntad de tu hija, a la que puedes darle cumplimiento y, por otro, lo que conversábamos de que tú quisieras ayudar, por todos los medios a tu alcance, a la educación de la mujer.

IA: Mi necesidad básica cuando yo tenía 30 años era darle educación a mis hijos. Necesitaba educarlos de la mejor manera posible y echarlos a andar en la vida, que quedaran enriellados. Otras necesidades: tener acceso a la salud y a la información, que me parecían fundamentales, y en lo posible trabajar en algo que me gustara. Esto último no pude hacerlo después que salí de Chile, pues como inmigrante y sin papeles en Venezuela era imposible. Pero llegó un momento, cuando yo tenía 45, Paula iba a hacer un PhD en Virginia, Nicolás estaba terminando la universidad en Caracas y yo estaba trabajando en lo que yo quería –escribiendo *Eva Luna*– y tenía las necesidades básicas cubiertas. Han pasado desde entonces varios años... y tengo las mismas necesidades de entonces: terminar de educar a mis nietos de la mejor manera posible, dejarlos enriellados en la vida, trabajar en lo que me gusta –que lo estoy haciendo–, tener acceso a la salud –que lo tengo, con un seguro estupendo–. Bueno, ¿qué más? No puedes tener más de un auto y para qué vas a tener un Mercedes Benz, si puedes tener otro que vale la mitad. Llega un punto en que todo lo extra pesa, como una carga horrenda. La fundación me ha permitido ayudar a otros. Mira, si uno tiene mucha plata, la tiene que manejar y ése ya es otro trabajo... Los libros me han dado dinero, vivo bien, mantengo la fundación y he podido ayudar a mi familia y a mis amigos. Así todos vamos para arriba. Pero, déjame decirte, en mi familia no hay extravagancias: Nicolás y Paula se educaron en esa escuela, no del rigor, pero sí en una escuela de elegir qué se va a comprar y qué no. Ahora, con mis nietos, mi tendencia es regalarles todo lo que quieran. Salen los *beanie babies* y yo quisiera ir a la fábrica y comprar un camión de esos

muñequitos y llevarlos a la escuela para que ellos los repartan entre sus amigos... Por supuesto no lo hago, porque mi hijo me mata. Con mis nietos establecimos este procedimiento: ellos pueden recibir dos regalos al año, uno para su cumpleaños y otro para la Navidad, dos regalos buenos al año y ellos los reciben siempre que se deshagan de una cosa que ellos tienen, que esté en buenas condiciones. ¿Cuál es la idea de esto? De que cuiden lo que tienen. Si desean para la Navidad una bicicleta, tienen que tener en buenas condiciones el triciclo para regalar el triciclo a un niño pobre del Canal. Sólo así tienen la bicicleta. Esto crea en los niños una sensación de que las cosas, primero, no hacen la felicidad y, segundo, que las tienes que obtener, tienes que cuidarlas y trabajar para ellas. Es una buena escuela: se lo agradezco a mi hijo que me enseñara eso desde el principio, porque, como te digo, yo como abuela, todo se lo daría a mis nietos.

“ESCRIBO PARA QUE LA GENTE SE QUIERA MÁS”

MC: Oye, y en relación con eso, aunque pareciera que no: lo que tú das en tu escritura (ayer conversábamos sobre la imagen que tú tienes de un lector que te va escuchando a medida que tú escribes), ¿por qué y para qué lo das? Quiero decir, ¿cuál es la razón de tu escritura? Tú muy claramente me señalas que están administrando –en el mejor sentido del término– lo que entregas o no entregas a tus nietos, para que ellos logren con eso una actitud frente a las cosas, frente a la vida. La pregunta es ésta, cuando tú entregas tu obra, cuando tú escribes, ¿qué estás pensando que vas a darle al lector?

IA: Primero, escribo por el puro placer de escribir, sin ánimo de predicar nada, o de dar un mensaje o de cambiarle la vida a nadie. Pero creo que, inevitablemente, todo lo que se escribe refleja a quien escribe. Uno va poniendo en la escritura sus propios valores. ¿Por qué todos los personajes femeninos en mi obra son personajes fuertes? Nunca escribo sobre una ama de casa golpeada por el marido, por ejemplo. ¿Por qué? O porque no me identifico con esa persona, o porque inconscientemente estoy tratando de promover una imagen de mujer fuerte, capaz de determinar ella misma lo que hará con su vida. En todos mis libros, los personajes más interesantes son siempre marginales: ladrones, homosexuales, travestis, prostitutas, hijos ilegítimos, gente deforme... Los que están fuera del gran paraguas de la sociedad. Esos que están en los márgenes son los que más me interesan. ¿Por qué? O porque yo me he sentido siempre un poco marginal (por diferentes razones) o porque tengo una tendencia a incluir a todo el mundo. Y eso se va reflejando en lo que escribo. Al concebir un personaje no lo hago conscientemente, no me digo: ahora yo voy a poner un homosexual para que los homosexuales se identifiquen o para cambiar a una persona homofóbica. No, no me lo planteo así, sino que las cosas van saliendo. Una vez terminé

un discurso con una frase que yo creo que es profundamente verídica, frase que respondía a la pregunta: ¿Por qué escribe? Si García Márquez dice que él escribe para que sus amigos lo quieran más, yo, después de pensarlo mucho, creo que escribo para que la gente se quiera más. Creo que los libros son puentes, son manos extendidas, son saludos que van de un lugar a otro, conexiones. Cuando me toca enfrentar a un público, hablar ante una masa de gente, puedo sentir la conexión físicamente. Esa conexión no es sólo conmigo sino que es también entre ellos. Gente que piensa similarmente y se identifica con algún libro mío y encuentra un espacio donde reunirse. Eso es lo que justifica mi trabajo y lo hace muy lindo. Muchas veces cuando escribo, me hago la pregunta: “¿puedo decir esto?”, porque tengo un gran sentido de responsabilidad frente al texto. Por ejemplo: sé mucho de tortura, pero nunca la describo, porque no quiero meter la idea en la cabeza a nadie. Describo el olor, el ruido, el espacio, describo lo que siente la persona o lo que recuerda. Jamás lo que le hacen. No quiero ser responsable de que a alguien se le ocurra torturar. Si hay una escena de violencia, en que alguien viola a alguien, describo la escena: el tipo se baja del caballo, se suelta el cinturón y luego ella mira el cielo. En cambio, me puedo pasar páginas y páginas describiendo una escena de amor, porque en materia sexual, siento que mientras más se divulgue y más se sepa, más gente va a practicar esta cosa maravillosa que es el amor físico. ¿Ves tú? En eso también siento un sentido de responsabilidad: tratar de decirle a mi lector: “—Esto es posible, el encuentro entre dos personas es posible. Y así es como ocurre”.

EL PODER DE LA PALABRA

MC: *Está en toda tu obra, pero sobre todo en Afrodita: no sólo la aceptación del goce, de la sensualidad, sino su exaltación.*

IA: Pero tengo mucho cuidado: cuando me toca un villano —en lo que escribo, en los cuentos que les cuento a los niños— tengo cuidado que el villano sea villano completo, pero sin entrar en el detalle. Porque me da miedo. Creo que la palabra tiene un poder extraordinario y lo que no ha ocurrido, o está ocurriendo o va a ocurrir, y yo no invento nada sino que agarro lo que está en el aire... Mira lo que acaba de pasar en Texas, donde tres racistas blancos golpean a un negro, lo arrastran kilómetros en una camioneta y después le cortan la cabeza. La gente es capaz de hacer esas maldades, es capaz de quemar a alguien, de matar a un niño a golpes. Yo no puedo escribir sobre eso, porque siento que si lo escribo, va a pasar. Y pasará tal vez porque yo lo escribí. Eso me da terror. Una vez me sucedió una cosa clarísima. Escribí *De amor y de sombra* basándome en lo que salió publicado en Venezuela sobre los muertos de Lonquén. En el año '78, cuando esos crímenes se cometieron en Chile, yo no era escritora. Ese año se rompió mi matri-

monio, me enamoré de otro hombre, me fui de la casa, etc. No sé qué diablos pasó, porque en medio de la vorágine en que yo estaba –sin trabajo y desesperada, enamorada de otro tipo y todo–, los muertos de Lonquén empezaron a penarme. Y soñaba con ellos, me hablaban al oído... Yo no era escritora y tampoco era periodista. Empecé a juntar todo el material que salió publicado sobre ellos y lo metí en una carpeta y muchos años después, en el 83, cuando me planteé escribir una segunda novela, saqué la carpeta donde estaba la información juntada por años. Pero por supuesto había muchas lagunas que era imposible llenar, sobre todo desde Venezuela. Era plena dictadura, con censura de prensa en Chile, de manera que todo lo que salía publicado era censurado; tampoco podía regresar a Chile a hacer preguntas. Salió un libro de Máximo Pacheco que lo leí entero y me ayudó muchísimo, pero faltaban detalles que yo no sabía... Necesitaba que mis protagonistas llegaran hasta la mina: ¿cómo se enteran ellos de los cadáveres en la mina? Van en motocicleta y después le entregan fotografías a un sacerdote, que a su vez las entrega al cardenal. Hay detalles como un chaleco azul, una mochila, qué sé yo... Años después vino el plebiscito en Chile y yo fui por primera vez. Se supo que yo estaba en Chile y un señor vino a la casa, un señor vestido de blue jeans, y dice que él es sacerdote jesuita y que quiere hablar conmigo. Habíamos tenido mucho cuidado con quién yo iba a hablar, pues todavía estábamos bajo la dictadura. Me dijo que él era sacerdote de la Vicaría, que él recibió en secreto de confesión la información de los muertos de Lonquén, que él fue en una motocicleta a la mina, que fotografió los cadáveres y que se trajo los negativos envueltos en un chaleco azul para entregárselos al cardenal... Que, ¿cómo yo lo sabía? Respondí: “–Los muertos me lo dijeron”. ¡Es que no sé cómo lo supe! Tal es la capacidad premonitoria de la escritura. Tuve la sensación de que me había conectado telepáticamente con un hecho ocurrido. Porque... ¿por qué los detalles de la motocicleta, de la fotografía para el cardenal, del chaleco azul? Supongo que me conecté, de alguna manera, emocionalmente, psíquicamente, con un evento. Pienso que tal como me conecté con eso, puedo conectarme con muchas cosas que escribo. Por eso la gente me dice: “–Pero, si esto me pasó a mí”. Otro caso: Una vez fui a Costa Rica y me encontré allí con una chilena que vivía en el exilio y que me dijo: “–¿Cómo sabías tú todo lo que me pasó cuando me torturaron en la Villa Grimaldi? ¿Cómo sabías hasta lo que me dieron de comer?” En este caso es más explicable, pues la tortura es sistemática, no se improvisaba nada, estaba todo calculado: se hacía lo mismo con todos los prisioneros y yo había entrevistado a muchos... Pero esa persona me habló de todo lo que le había pasado, y en el mismo orden en que le pasó... y yo lo había escrito para Alba en el capítulo de “El terror” en *La casa de los espíritus*, ¿te das cuenta? Volviendo a lo mismo: pienso que debo tener mucho cuidado con lo que escribo, debo tener un sentido de responsabilidad frente a eso.

LOS SUEÑOS. EL TIEMPO. LA MUERTE

MC: *¿De dónde crees tú que te viene? ¿Te conecta a ti, en cierta medida, con Clara, de La casa de los espíritus, en su “clarividencia”?*

IA: No, yo creo que cualquiera que pasa tantas horas a solas, en silencio, metido en algo, termina por ver cosas... Esa es la finalidad de la meditación, de la oración y de la gente que hace retiros de silencio: uno va entrando en niveles cada vez más profundos del inconsciente y va sacando a flote información que uno tiene adentro. Yo no creo que mi abuela, mi mamá o yo tengamos especiales condiciones premonitorias, sino que pasamos más tiempo a solas. A mí me pasa con los sueños, que los escribo y de los cuales estoy muy consciente, atenta, siempre. Así me conecto con información que tengo. Cuando soñé (estaba Paulita en el hospital, fue a la segunda semana), que había un silo y estaba Paulita, a los doce años, dentro del silo, vacío, aunque lleno de palomas, medio oscuro, y la voz de mi abuela decía: “—Paulita ha bebido la poción de la muerte. Nadie puede ir con ella”, y Paula empezaba a elevarse en el silo y yo la agarraba de la ropa y trataba de que no se me fuera. Y arriba había una abertura: por la abertura ella podía salir y yo no... Era un sueño clarísimo sobre la muerte; la voz de mi abuela me dice: “Paula ha bebido la poción de la muerte”. No puede ser más claro. Bueno, yo me desperté —eran las tres de la mañana— y volé hasta el hospital, no encontré taxi, corrí las doce cuadras hasta el hospital. Debo haber llegado en un estado (a las tres, tres y media de la mañana), de tal descomposición que me dejaron entrar, y pateé la puerta de Terapia Intensiva hasta que me abrieron desde adentro —la puerta no se podía abrir desde afuera, porque si no yo habría entrado—, y finalmente una enfermera trasnochada me abrió la puerta y yo le digo: “—Yo soy la mamá de Paula Frías y tengo que ver a mi hija, tengo que ver a mi hija”. Así, a grito pelado. Me dejaron entrar: Paula estaba igual, no había pasado nada. Estaba exactamente igual. Pero yo, en ese momento, supe que Paula no tenía vuelta. Me costó un año aceptarlo a nivel de conciencia, pero a nivel inconsciente, el sueño me dijo claramente: “—Paula está muerta ya. Ahora hay que dejarla ir”. Si yo hubiera aceptado el sueño entonces, la habría desconectado del respirador, Marcelo. Y nos habríamos ahorrado un año de tortura para ese pobre cuerpo sacrificado en la cama. Pero no lo pude aceptar; tuve que vivir durante todo el año, viéndola cómo se fue deteriorando minuto a minuto, hasta que se fue, sin poder aceptar lo que ya a nivel de alma yo sabía que era inevitable... Por eso escucho los sueños, porque me dicen tanto. El otro día, tuve un sueño que también era con Paula, y no lo pude descifrar. Era un sueño en que había un italiano —el primer pololo de Paula era italiano—, de pelo negro, que me preguntaba: “—¿Cómo está Paula?”, y yo le decía: “—No está muy bien” y él me decía: “—Supe que ha estado enferma”, “—Sí, ha estado muy enferma”. “—Bueno, cuando se mejore, yo me quiero casar con ella”. Yo le decía: “—No, es que Paula está muy

enferma". Entonces me decía: "–Tú quieres decir retardada?" Yo le decía: "–Sí, bueno, sí, retardada". "–A mí no me importa: yo me voy a casar con ella no para discutir de política, sino por lo que ella es". Yo medio me corría, y en eso llegaba Paula, que venía caminando (Paula no podía caminar) como caminan los muy retardados; con el cuerpo deforme, escasamente podía poner un pie delante del otro, le caía saliva, lo único que le quedaba era su pelo precioso; no podía hablar, ni nada... Entonces, este hombre le ponía un brazo alrededor de los hombros y le daba un beso en la frente. A mí se me planteaba la lucha espantosa de que si yo la dejaba casarse con ese hombre, yo perdía control y Paula pasaba a manos ajenas, que podía hacer con ella lo que le diera la gana, pues legalmente él era responsable por ella y no yo. Y, por otra parte, si impedía que Paula se casara, la privaba de la única chance de un contacto físico, de amor, de un beso en la frente... Ese era mi dilema en el sueño, y no había resolución para él. El paisaje de fondo era curiosísimo: eran unos cerros en la bruma y delante había un inmenso tablero de ajedrez; las figuras del ajedrez –los caballos, la torre– estaban en la bruma, en los cerros, pero en el tablero sólo estaba la figura del dios egipcio Anubis, que se movía en distintos lugares del tablero de ajedrez... Cuando me desperté, le conté el sueño a Willie, quien me dijo que Nicolás se va a casar y también tiene porfiria y que yo estoy angustiada, pues, si se casa, su mujer tendrá el control si hay una crisis y no yo. Pero yo no creo que sea la interpretación del sueño. ¿Qué significa el tablero de ajedrez y esta extraña figura? Busqué en un diccionario de mitología: Anubis, el cancerbero, el que guarda las puertas del otro mundo, el que recibe a los muertos. La transición y la estrategia del tablero de ajedrez. Yo estoy en una etapa de mi vida en que se me ha ido la juventud, entro en la etapa de la vejez, confronto la muerte, muchas cosas de mí están muriendo: la mujer joven, la seducción, la sexualidad como yo la entendía antes... Y, al mismo tiempo, al perder yo aquello que me hacía mujer joven y fuerte, me entrego más a la parte masculina de mí misma, que está representada por el italiano... Y es la muerte de eso lo que estoy viviendo en este momento. Una semana estuve pensando en ese sueño y me sirvió para meditar sobre un tema específico, la vejez, la muerte, que me estaba dando vueltas en la cabeza sin que yo me diera cuenta. Y el sueño me obligó a confrontar el tema. Y eso me pasa mucho cuando escribo: sueño con un personaje y al despertar me digo: "–¡Ah! Este personaje tiene un problema grave. No es consistente con su biografía, con su temperamento, o su voz no es real, no es creíble". El sueño me va diciendo lo que ignoro a nivel consciente.

MC: Paula tiene una motivación que es muy clara y ya te has referido, en parte, a ello. Pero la obra también obedece a otra cosa de la que ahora hablas y que, por lo demás, aparece explícitamente señalada allí: la conciencia del paso del tiempo. Es cuando cumples 50 años, ¿no es así?

IA: Cumplí 50 años en agosto del año en que ella estaba en coma. Yo no tuve tiempo casi de darme cuenta. Cuando mis amigas cumplen 50 hacen ceremonias y salen a los bosques a tocar tambores... Yo no tuve posibilidad de hacer nada: ni cuenta me di que los cumplía. Es cierto que hice una reflexión al respecto en el libro, pero he necesitado cinco años para entrar de a poco en esta nueva etapa de mi vida. La juventud no desaparece de la noche a la mañana. No es que uno diga: "–Cumplí 50 y se acabó". El cambio es paulatino. De repente, hace tres semanas, me di cuenta de que he cambiado la manera en que me visto, ahora lo hago de manera más conservadora que antes. ¿Por qué? No es que un día fui a Nordstrom y me compré la ropa de mi mamá, no, sino que poco a poco uno va moviéndose hacia la otra etapa. Ya no soy joven. Me gusta la música clásica, el silencio, la lectura, el paseo y no la carrera. El "Pop Culture" me agobia... Debo medir mis fuerzas... Por ejemplo, me toca cuidar los tres nietos lo viernes por la tarde. Cuando se van, quedo exactamente como si me hubiera pasado un camión por encima. A los 30 años nada me cansaba, ahora tengo que ser mucho más cuidadosa con mi energía, debo administrarla, porque si no, no me alcanza. Antes podía trabajar 18 horas seguidas, hoy día apenas puedo 8. Y en la sexualidad es lo mismo, cuando yo tenía 30 años no era muy selectiva; la seducción era importante, la coquetería, el atraer a la gente era como un juego y en eso era totalmente indiscriminada. Hoy no me doy ese trabajo. Me he puesto extraordinariamente selectiva. Ya no me interesa la gente como me interesaba antes, y en el plano sexual, la conquista *per se* no me interesa para nada. Ya no ando flirteando con nadie...

LOS LIBROS RESPONDEN A INSTANCIAS DE VIDA

MC: *El tema ése del paso del tiempo, de la pérdida de las energías, etc., me imagino que estará en la nueva novela que estás escribiendo...*

IA: No, para nada. De repente puede que salga. Puede ser que después se transforme en eso, pero no es así ahora. Yo no sé lo que estoy explorando con esta novela, no tengo idea, pero cuando una cosa ha estado conmigo por mucho tiempo es porque representa algo para mí. Casi todos los libros que he escrito corresponden a algo que me está ocurriendo en la vida o que ha estado conmigo por muy largo tiempo. *La casa de los espíritus* vino después de muchos años de nostalgia, de parálisis del exilio. Es un intento de reconstruir un mundo perdido. *De amor y de sombra* lo escribí después de años de rabia contra la dictadura, no sólo en Chile, sino en toda América Latina. *Eva Luna* responde a una vida de lucha feminista y de descubrir, a los 45, lo que yo soy: una narradora, una contadora-de-cuentos, y *Eva Luna* habla por mí en ese plano, dice lo que yo siento como feminista y como narradora. *El plan infinito* me demoré cuatro años en escribirlo, gracias a



Isabel Allende junto al autor de esta entrevista, Marcelo Coddou (Fot. de Pablo Andrés Coddou)

que estaba Willie contándome las historias. Corresponde al momento en que vengo a California y quiero descubrir cómo es este lugar. Willie encarna las contradicciones de esta sociedad, de este lugar, de esta época; encarna el sueño americano destrozado, el hombre de rodillas al final, quebrado. Era eso lo que estaba explorando, pues había venido a este país y nada sabía de él. Estaba encandilada con todo lo que veía. Y horrorizada, también. Y *Paula*, obviamente, responde a una cosa que es clara: la muerte de mi hija; *Afrodita*, en el fondo, es una vuelta a lo que yo estaba haciendo cuando era joven, porque en esos artículos feministas que yo escribía en broma, desde “El Correo del Amor” a “Civilice a su troglodita”, ya había mucho de este juego de la sexualidad.

MC: *Hubo un libro, yo sé, publicado en el '74 que recogió algunos de tus artículos. ¿Se encuentra?*

IA: Nunca he permitido que se reedite. ¡Es un espanto! Es lo que vulgarmente se llama “un pecado de juventud”.

LOS AÑOS DE PERIODISTA EN CHILE

MC: *Pero tú sabes lo que pasa con los profesores de literatura y con los que aspiramos a críticos: nos importa estudiar hasta la “prehistoria” de una escritura... Esos artículos fueron publicados en la revista Paula, pero además tú escribiste en Mampato, que dirigiste. ¿Cómo ves tú, ahora, ese período de tu trabajo?*

IA: ¿Tú sabes que se murió Eduardo Amstrong, director de *Mampato*? En el año... '73, poco antes del golpe militar. Y yo heredé su puesto, hasta que poco después, en el año '74, me echaron de la editorial “Lord Cochran”. Hubo una exposición retrospectiva en la Municipalidad de Las Condes de la obra de Eduardo, que era un gran dibujante y retratista y un regio pintor, además de ser un hombre absolutamente maravilloso. Escribí un breve texto para el catálogo de ese evento. Con respecto a tu pregunta, hice en Chile televisión en el Canal 7 y en el 13. Hice también algo en el 9. Dirigí unos documentales de cine –no, no eran documentales, era cine comercial–, hice como cinco de esos. Hice de todo en Chile, menos radio. En periodismo hice de todo, menos política y deportes: desde turismo hasta el “Correo del Amor”, hice cocina, horóscopos, entrevistas innumerables, reportajes de todas clases...

MC: *¿Y nada de eso quieres tú que se recoja? Por ejemplo, los reportajes, algunas de las entrevistas...*

IA: La labor periodística es muy distinta a la labor literaria. No tengo ningún problema con que alguien lea los reportajes que yo hice entonces,

pero no que se vuelvan a imprimir. El periodismo responde a su instante, y al día siguiente van a envolver la carne con esas páginas... El cuidado con que uno escribe es muy distinto: es algo que pierde vigencia inmediatamente. "Civilice a su troglodita" tenía vigencia en los años '60-'70, cuando en Chile empezaba a hablarse de feminismo. La circunstancia era muy distinta. Ahora ni siquiera es gracioso. Antes era atrevido, contestatario, rebelde, era... impertinente. Se llamaba "Los impertinentes". Pero hoy día ni siquiera son impertinentes: son una estupidez, no más.

MC: *Vas a permitirme que te insista: tú bien sabes de tantos escritores de quienes se han recogido sus escritos iniciales. Para no ir muy lejos: ayer hablabamos de García Márquez, cuyas crónicas, artículos, se han reeditado, porque después se puede trazar "la historia" de una escritura, desde sus momentos iniciales a los que han llegado...*

IA: Pero García Márquez es García Márquez: cualquier cosa que escribiera cuando tenía 19 años era buena... Pero no es mi caso. A veces, cuando mis hijos abren los álbumes fotográficos, y aparecen las fotos viejas, de cuando yo estaba embarazada y con minifalda, digo: "¿Pero cómo es posible que esto se haya salvado? Con el pelo así batido como una torta arriba de la cabeza, minifalda y embarazada (un metro cincuenta de estatura...). Un monstruo, un verdadero monstruo..."

MC: *¿Y así ves tu escritura de aquel momento?*

IA: ¡Claro!

MC: *Reportajes, dices tú, entrevistas, era lo que escribías en esa época. Y ¿artículos también? ¿Cuentos?*

IA: Para la revista *Mampato* escribí una serie de artículos sobre una nave espacial que va a todos los planetas, porque era la época que estaba la locura de la ciencia ficción (yo misma leía mucha ciencia ficción) y se trataba de enseñarles a los niños el sistema solar. Me dijo Eduardo Amstrong: "¿Cómo enseñarles a los niños el sistema solar de una manera entretenida?" Entonces, yo creé una nave en la que nos fuimos de viaje estelar. Lo curioso de la nave, en aquella época, es que los personajes que iban en la nave eran de distintas nacionalidades y la que capitaneaba la nave era una mujer... Escribí también cuentos para niños. En la revista *Paula* hice diversos reportajes, sobre la prostitución, el LSD, la adolescencia, qué sé yo, miles de cosas... Hice reportajes grandes de turismo, por ejemplo uno en que fuimos con las modelos a fotografiar la moda de invierno a los glaciares del sur, ésa fue una aventura... También tenía el "Correo del Amor", con el seudónimo de Francisca Román, por mi mamá, Francisca y Román, el tío Ramón. Recibía muchísimas cartas en el "Correo del Amor", con el que me pasaron toda clase de cosas, entre otras me escribió un señor contándome su historia y me dijo

que estaba solo y quería conocer a alguien, etc. Al principio no le hice mucho caso, pero como ese señor escribía cartas maravillosas y había tanta mujer sola que me escribía para lo mismo, los puse en contacto y él salió con algunas. Después de como dos años, en que había salido con varias mujeres, me escribe: "Francisca, lo que Ud. no sabe es que yo, en realidad, estoy enamorado de Ud., y la quiero ir a ver a la oficina". Bueno, no podía ser que la misma persona que hacía el "Correo del Amor" fuera la que hacía el humor y el horóscopo en la revista. Tenía una secretaria que a cualquier persona que viniera a ver a Francisca Román debía decirle que ella estaba en Europa. Siempre Francisca Román estaba en Europa. Pero al final insistió tanto y tantas veces vino, que hice una cita con el señor para tomar un té y me presenté yo a la cita y le dije que venía en nombre de Francisca Román. El me dijo: "Yo sé quién es usted, usted es Isabel Allende, pero yo en realidad quiero ver a doña Francisca". Entonces tuve que confesarle todo y el tipo me dijo: "¿Sabe qué más? Me lo merezco, porque todo lo que yo le conté en mis cartas era mentira... Yo soy un jubilado de correos...". Así que los dos nos habíamos estado engañando: cuento chino, cuento chino. Nos despedimos con un apretón de manos y no nos volvimos a ver nunca más, ni me escribió nunca más tampoco.

