

2001

## La narrativa de Teresa Porzecanski. Una conversación con la escritora uruguaya

Mónica Flori

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

---

### Citas recomendadas

Flori, Mónica (Otoño 2001) "La narrativa de Teresa Porzecanski. Una conversación con la escritora uruguaya," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 54, Article 17.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss54/17>

This Entrevista is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [dps@providence.edu](mailto:dps@providence.edu).

## La narrativa de Teresa Porzecanski. Una conversación con la escritora uruguaya.

Teresa Porzecanski (Montevideo, 1945) es escritora, crítica cultural y profesora de antropología de la Facultad de Ciencias Sociales de Montevideo. Ha publicado ensayos, poesía, colecciones de cuentos y novelas. Entre sus obras, todas ellas publicadas en Montevideo, se destacan: *El acertijo y otros cuentos* (Arca, 1967); *Intacto el corazón* (Banda Oriental, 1976); *Construcciones* (Arca, 1979); *Invencción de los soles* (MX, 1982); *Ciudad impune* (Monte Sexto, 1986); *La respiración es una fragua* (Trilce, 1989) y *Mesías en Montevideo* (Signos, 1989); *Perfumes de Cartago* (Trilce, 1994); *La piel del alma* (Seix Barral, 1996); *Una novela erótica* (Planeta, 2000). La entrevista tuvo lugar en su casa en Montevideo, el 12 de octubre del 2000.

**Mónica Flori:** No voy a hacerte preguntas sobre cuándo empezaste a escribir, quiénes fueron los autores que más te influyeron, ni cómo nacen tus relatos, pues ya las has contestado en varias entrevistas publicadas. Quisiera hacerte preguntas más específicas sobre tus obras. Empecemos hablando sobre en qué circunstancias escribiste *Ciudad impune* y *Mesías en Montevideo*.

**Teresa Porzecanski:** *Ciudad impune* fueron cuentos que fui escribiendo desde el '76 al '86. *Mesías en Montevideo* salió en el '89, pero fue escrito bajo la dictadura a partir del '75. Yo escribía con una sensación de asfixia, con

un tema de problematización del lenguaje, con los cuestionamientos inherentes a los alcances del lenguajes y cuáles son las posibilidades de la escritura. La otra problemática era en qué medida el lenguaje usado por el público, la prensa y los medios masivos sufría un desgaste que lo vaciaba de significados. Un poco ese es el ambiente de ambas obras.

**MF:** Mencionaste la dictadura que tú pasaste en el Uruguay, ¿cómo influyó ésta en tu escritura?

**TP:** Influyó bastante porque yo estaba en un momento de descubrir un estilo de escritura y no se podían hacer reuniones culturales, uno trabajaba solo. Entonces fue que empecé a problematizar el tema del lenguaje. No quería escribir consignas, quería escribir una literatura más compleja. Todo lo que está en *Construcciones* fue escrito durante la dictadura o en los años un poco anteriores. Son cuentos sumamente simbólicos, metafóricos, donde se va gestando toda una forma de escribir. No quiere decir que yo me limite ahora en el año 2000 a ese tipo de escritura, la he ido decantando. Sigue siendo una escritura barroca pero más lenta y más filtrada.

**MF:** ¿Qué significan los títulos de esas dos obras?

**TP:** En *Ciudad impune* hay un cuento que me inspiró el título. En éste una mujer es perseguida, encerrada y se enfrenta con el mal. Creo que lo de “impune” tiene que ver con esa sensación de que no eran castigados los delitos. No me refiero sólo al delito político, sino que al delito en general y a las transgresiones. *Mesías en Montevideo* tiene una relación con los ideales “mesiánicos” de la generación de los '60 en el Uruguay. Es decir, con esa idea de transformación demasiado abstracta y poco centrada en la realidad, no teniendo en cuenta los puntos de vista múltiples y los detalles del estilo de vida de la ente real.

**MF:** ¿Cuando mencionas “ideales mesiánicos” te refieres a la utopía?

**TP:** Sí, la utopía.

**MF:** ¿Por qué el ambiente montevideano en tus obras es tan sórdido, centrado en conventillos, pensiones, sótanos en subsuelos poblados de personajes que enfrentan la violencia y la muerte? ¿Hay un intento de reivindicación de estos espacios y personajes?

**TP:** Hay un intento de darle voz a lo que está en un segundo plano, o sea a personajes que no son protagonistas, que no tienen en sí mismos

nada atractivo pero que sobreviven en una ciudad y la recorren en una manera que pasa desapercibida. Además estos personajes tienen sus historias insignificantes en el sentido tradicional pero que a mí como escritora me resultan interesantes y me importa hacerlas visibles.

**MF:** Me recuerda mucho a (Juan Carlos) Onetti.

**TP:** Sería una versión femenina a pesar de que yo lo que encuentro en Onetti es un tono general totalmente deprimido. Creo que en mis cuentos hay tristezas, descubrimientos, revelaciones pero que hay también cierta preocupación de esos personajes por recuperar sus identidades, lo cual es un signo positivo de autovaloración.

**MF:** Estas novelas tienen estructuras fragmentadas y presentan historias alternantes. ¿Por qué elegiste darnos esta perspectiva?

**TP:** Son varias historias que se alternan y van constituyendo mundos casi autónomos. No puedo construir una novela con una sola historia porque la vida de una persona, si bien puede hacerse más densa, dejaría de interesar cuando está centrada en una o dos peripecias solamente. Se trata de una técnica de construcción de una novela que respeta las intersecciones y cruces de lo que ocurre en diversas historias.

**MF:** A esta estructura le corresponde una representación fragmentada y oblicua de la realidad y del papel de los personajes en esta realidad. ¿Por qué elegiste esta perspectiva?

**TP:** Sí, es verdad. Hay una representación fragmentada porque eso es lo que uno puede percibir de los personajes. Es necesario respetar partes siempre invisibles que permanecen dentro de una gran interrogante. No trato de escribir una novela psicológica que desentrañe todos los engranajes y motivos por los que las personas actúan, sino que presento lo que yo pueda percibir permitiendo una parte oculta para que el lector disponga de un espacio para su imaginación. Porque si la narración tuviera en cuenta todo lo que pasa y una continuidad y completitud total, el lector vería reducidos sus espacios de interpretación. Nada podría imaginar que no estuviera determinado por la escritura. Lo que yo hago es invitar al lector a escribir mentalmente la historia junto a mí. Creo que cuando se termina de leer cualquiera de mis novelas, el lector duda respecto de lo que pasó realmente, porque lo que pasó dependía de su interpretación. No hay una resolución clara y visible. Entonces aparecen esas estructuras

fragmentadas. Porque lo que percibimos de la realidad no viene compaginado. La construcción del significado la hacemos como lectores.

**MF:** En tu narrativa la fantasía se apropia de la realidad y la transforma. ¿Cómo se estructura la relación entre la realidad y la fantasía y qué función tiene?

**TP:** En mi escritura, sin habérmelo yo propuesto deliberadamente, resulta que hay algunos momentos de iluminación pero son siempre parciales, son siempre perspectivas. Usar la palabra realismo me parece demasiado fuerte para cualquier tipo de literatura, incluso para aquella que se ha considerado tradicionalmente literatura “realista.” En mi escritura prevalece una confusión permanente del mundo subjetivo con el “objetivo.” Es decir que la narración pasa a describir los mundos desde diversas perspectivas que se van mezclando. La fantasía en el canon tradicional sería esa parte de la imaginación que no tiene referentes en una realidad consensuada por el grupo social. Pero hay una imaginación colectiva también. Si yo cuento una historia como la que aparece en *La piel del alma*, en que había un fantasma que aparece en una pensión y todos lo confirman, no se puede hablar de fantasía pues para esos personajes, lo que vieron es ciertamente “real.”

**MF:** A partir de *Mesías en Montevideo* el recurso de la genealogía es una constante. ¿Por qué se la usa como obsesión central de los personajes y como eje estructural de las obras?

**TP:** Primero tomo el tema de la familia en *Invencción de los soles* (1982). Tomo la familia porque me da una perspectiva en el tiempo que me permite entretener historias. Hay otros escritores que para entretener historias toman un espacio y no un tiempo. Ese lugar puede ser un hotel o un aeropuerto. Creo que las historias que parten de una genealogía son mucho más apasionantes, ya que todo lo que sea raíces, conexiones, identificaciones y traslocaciones en el tiempo me interesa como material literario.

**MF:** En *Mesías en Montevideo* se introduce lo mesiánico que pasa a ser una constante en tu obra. ¿Qué representa lo mesiánico?

**TP:** Significa el deseo de la imaginación vinculado a un propósito. Creo que el ser humano no se puede divorciar de las utopías. Quiero mostrar que mis personajes que son secundarios o terciarios, que no tienen vidas protagónicas, sin embargo también tienen sus utopías y

que esas pequeñas utopías de la ensoñación y del deseo están interfiriendo en su conducta.

**MF:** La locura tiene un rol prominente en *Mesías en Montevideo* lo cual se transmuta en las obras siguientes en obsesiones que caracterizan a los personajes, ¿cuál es la función de esta característica?

**TP:** Es que el trasfondo de racionalidad de la civilización occidental es muy endeble. Los personajes entran y salen de una racionalidad pero no habitan en la racionalidad. Los mueven otras fuerzas que son incontrolables, son las obsesiones, la locura, los miedos, las comunicaciones con otros mundos exteriores o interiores. Aunque otros escritores toman estos elementos como elementos *sui generis* que pueden hacer interesante una novela, creo que ellos están en la vida misma y no son un producto de la novela en sí. Yo miro a las personas como más complejos de lo que aparecen. En esa complejidad hay varios dobles y encuentro contradicciones entre esos dobles. No puedo plantear personajes netamente explicables y comprensibles. Tengo esa debilidad por encontrar aquello que no está clasificado dentro de simples categorías. Inevitablemente los personajes tienen esos sesgos imprevistos, igual que las personas.

**MF:** *Mesías en Montevideo* introduce en un primer plano a la mujer, la preñez, el parir, los cuales toman una función central en tus obras. ¿Qué sentido tiene que la mujer y su cuerpo se vuelvan la imagen central y final de tus obras?

**TP:** Cuando empecé a escribir poesía había un movimiento feminista pero las mujeres poetas no tocaban temas como la menstruación o el embarazo. En *Intacto el corazón*, mi único libro de poemas, yo escribí un poema, que tenía que ver con los hijos que no nacieron. Después de eso empecé en una manera solitaria a escribir sobre estos temas – sangre, menstruación, embarazo – y hubo mujeres que señalaron que eso a nadie le importaba. A medida que inventaba más personajes, yo sentía que tenían que estar esos elementos y no podría explicar por qué empecé a desarrollarlos. Nadie escribía entonces sobre la corporalidad de la mujer, cómo tenía su hijos, si la madre disfrutaba o no teniendo un hijo y había todos esos estereotipos que afirmaban que la maternidad era algo que enriquecía a la mujer, lo más importante de su vida. No sólo destruía todo lo que había sido lugar común sino que describía su antítesis y una manera de ser que era diferente a la manera de ser masculina. No era una posición a tener para una escritora que recién empezaba a escribir en el Uruguay.

- MF:** ¿Y está relacionado este tema de la preñez, el parir y las funciones biológicas con la creación literaria?
- TP:** Está relacionado porque creo que allí había una confluencia porque yo me planteaba una problematización del lenguaje, que era la problematización de la creación en un mundo donde ya todo estaba creado, donde las posibilidades de hacer algo muy original son realmente muy pocas y eso yo lo planteaba con un paralelismo (en *Una novela erótica*) con la fertilidad biológica. Me preguntaba si la fertilidad biológica era una rutina que al haber sido rutina por tantos millones de años, ya se volvía automática.
- MF:** ¿Qué influencia has recibido de las teorías feministas francesas y su énfasis en el cuerpo?
- TP:** Las leí en los años '86 u 87. Incluso en algunas conferencias que di usé textos de Luce Irigaray. Más que un feminismo abstracto, me interesa un feminismo más centrado en la corporalidad, en aceptar el envejecimiento, amar el propio cuerpo. Me interesa estudiar la tensión con la imagen del cuerpo femenino labrada por la publicidad. El tema del cuerpo para mí primero significaba lo biológico, después empezó a significar lo sensual y después la problemática básica de ser mujer pues no es una problemática abstracta, está relacionada con la materia y con las exigencias de lo social sobre el cuerpo femenino que son múltiples y mucho más intensas y opresivas que las que hay sobre el cuerpo masculino.
- MF:** ¿Cómo fueron recibidos por la crítica y los lectores estas obras que tratan de la muerte, la tortura y los desaparecidos evocando un pasado reciente muy real?
- TP:** Esos temas no los trato sino de modo tangencial. Por ejemplo en *Una novela erótica* y en algunos cuentos en la *Ciudad impune* aparece, pero de manera tangencial. Son siempre alusiones indirectas. Nunca pude escribir sobre el tema de la realidad directamente porque me parece que la literatura es la antítesis de la prensa. En cuanto a cómo fueron recibidas por el público, no hubo particulares comentarios. *Una novela erótica* fue escrita bajo la dictadura, pero en general los críticos la ven como novela que va más allá de esa circunstancia y la toman como abocada a problemas más amplios. No se me ve como una escritora que haya escrito el análisis literario de la dictadura.

- MF:** ¿Se te ha criticado por la visión que presentas de los guerrilleros como Caínes que matan en nombre de una causa?
- TP:** Nunca nadie me ha dicho nada al respecto. Pero además hay también varias líneas ideológicas críticas de la guerrilla y sus estrategias dentro de los círculos intelectuales y universitarios.
- MF:** ¿Por qué utilizas la intertextualidad dentro de tu obra?
- TP:** A mí no se me agotan los personajes dentro de una novela, por eso tengo que volver a ellos de una manera referencial ya que no los puedo tomar como protagonistas nuevamente, pero hay cosas que no se terminaron de contar de estos personajes y siguen estando ahí. Hay partes citadas de mis libros anteriores que considero que vinculan todos los libros entre sí. En mi reflexión como escritora problematizo el lenguaje y a través de esto problematizo toda una serie de cosas conectadas con el lenguaje. Entonces necesariamente de un libro al otro hay miradas a veces irónicas mías sobre lo que escribí anteriormente porque era otra etapa de la vida que significaba otras cosas, porque pensé que eran trascendentes y luego se volvieron banales para mí. Incluso hay partes de poemas que escribí en *Intacto el corazón* que están puestos como prosa en otros libros. La razón es que no puedo construir un libro de cero sino como continuidad de las miradas que ya elaboré y dejé atrás, a veces para deshacerlas y a veces para rehacerlas.
- MF:** ¿Y la intertextualidad en cuanto a obras de otros autores es un homenaje?
- TP:** Sí, homenaje a alguna iluminación que tiene que mantener su expresión tal como se escribió por el autor.
- MF:** Me fascinan tus títulos. ¿Podrías explicarme cómo escoges los títulos de tus obras?
- TP:** Le busco la sonoridad a la escritura, tanto en el texto como en el título. Además los títulos son generalmente tomados de una porción del texto. Ahora estoy buscándole un título a una novela que estoy escribiendo.
- MF:** ¿De qué se trata la novela?



- TP:** Es una novela que ocurre en Montevideo, en los años '50, con personajes fuertes de mujeres y algunos personajes masculinos, que tiene inspiración en mi adolescencia.
- MF:** Pasemos a *Perfumes de Cartago* (1993). ¿Por qué se trata la dictadura en términos metafóricos/intertextuales?
- TP:** Me fastidia mucho la escritura lineal, explícita y explicativa y a mí no me interesa hacer una literatura explícita, ni política. Además, al lector hay que acercarle imágenes sugerentes para que sueñe su novela.
- MF:** Los personajes masculinos con características tradicionales de ambos géneros (como Cusiél en *Mesías en Montevideo*) son constantes en tu obra. Sin embargo, el personaje de Jeremías Berro resulta ambiguo al combinar características machistas con un lado femenino sensible e idealista al punto que desubica al lector. ¿Por qué le diste estos rasgos?
- TP:** Depende de dónde se sitúa el lector, porque el personaje de Jeremías es radical también. Sus odios y sus amores son totales. Es una personalidad compleja. Lo bueno es que no se puede llegar a odiarlo del todo y tampoco se puede decir “qué hombre bueno.” Es una virtud construir un personaje frente al que uno se quede con las dudas.
- MF:** El recurso de la genealogía sufre un cambio al final de la novela. La destrucción de la casa familiar y el hecho que Lunita Mualdeb, la narradora, tire la llave al mar es una ruptura con el pasado familiar descrito en las páginas de la novela. ¿Se trata de una metáfora en cuanto a un pasado irreconocible del país? De lo contrario, ¿por qué no podrían coexistir el pasado familiar y el presente de Lunita?
- TP:** Lo que coexiste es el recuerdo pero no el pasado, porque éste terminó. Las cosas que se narran son definitivas, esas cosas milagrosas que ocurrieron no podrán volver a ocurrir. La idea de que hay una única vez para las cosas es lo que me interesa y de ahí viene el sufrimiento universal del ser humano. Las cosas no se repiten por más que uno pueda volver a su recuerdo y hacer de su recuerdo algo útil en el presente. La novela gana en ese lado trágico que es un cierto grado de fatalidad de las cosas. Fueron de un cierto modo y esto no se puede cambiar. Pero dejaron una secuencia de riquezas, un deseo de disfrutar de la vida o una sensación de vínculo. Las cosas y personas perdidas, se perdieron – esto es una comprobación de la novela – y al

final Lunita sabe que se perdió ese mundo. No sólo lo perdió el personaje sino que también el lector que perdió su propio pasado visto desde la perspectiva de Lunita. Son novelas de pérdida porque la literatura nace del sufrimiento. Quizás se pueda escribir una novela de celebración. Creo que hay pasajes en mi novela que son de celebración, como cuando Jasibe cocina o come. Pero también tanto la celebración como la tragedia son definitivas e irreversibles.

**MF:** ¿Por qué aparece un Mesías ensoñado (por la supuesta preñez de la criada negra, Angela Tejera, a partir de un sueño con Carlos Gardel)?

**TP:** Todo el cristianismo habla de la preñez de la virgen, que fue una preñez del mismo estilo. Angela Tejera podría ser una virgen negra. Tal vez lo que soñamos nos preña. Lo que soñamos, sea cual fuere ese sueño o esa obsesión, nos deja preñados. El sujeto obsesivo está preñado por su obsesión.

**MF:** ¿Y por qué se utiliza el personaje ensoñado de Carlos Gardel?

**TP:** Es el prototipo de una cosa amada en el Uruguay. Representa todo aquello de un juglar que le canta a la mujer, que adora a la mujer, que es buen mozo, que es un hombre no agresivo, ni un dictador, no es un marido, ni un amante, no es un padre tampoco. No tiene todas esas connotaciones que crean problemática ya de por sí.

**MF:** ¿Cómo surgió la idea del argumento de *La piel del alma*?

**TP:** Es la recreación del ambiente de Toledo en el Medioevo y yo quería mostrar un momento de tragedia. Me serví de la historia para mostrar que los sueños no cumplidos pueden cumplirse en otro lugar y en otro tiempo. Un amigo antropólogo brasileño me mandó tres cartas, en español antiguo, que encontró en un viaje de investigación a España. Habían sido escritas por una mujer judía que había vivido en España, en 1460, que terminó su vida en un convento, y que había escrito las cartas a un cristiano apóstata, llamado Carlos, que murió de hambre en una ciudad del sur sitiada por los moros. Después de leer las cartas tuve la sensación de que yo realmente la conocía y su contenido me rondaba. En ese momento yo estaba escribiendo esa novela situada en Montevideo hasta que me di cuenta que la historia que estaba escribiendo y la que tenía en la cabeza estaban conectadas. Así surgió la idea y yo escribí esa otra historia inspirada en esas cartas, que quizás nunca hubieron visto la luz si yo no la hubiera escrito. Con la ayuda de la beca Guggenheim estudié la historia del Toledo medieval, desde

cómo se vestían hasta cómo parían los bebés, y tuve a mi disposición mucho material histórico Renacimiento de los archivos.

**MF:** ¿Es Faribe Azulay la Mesías que posee el misterio de la vida y la muerte como lo expresa su amado?

**TP:** Ese personaje me da esa posibilidad de una utopía en una mujer fracasada, imposibilitada de tomar vuelo.

**MF:** En esta novela se usa un lenguaje sumamente elaborado y difícil para el lector promedio, en cuanto es una recreación del español sefardí con su vocabulario antiguo de influencia árabe. Este contrasta con el lunfardo montevideano de algunos personajes. ¿Cómo decidiste usar esta mezcla de lenguajes y qué tuviste que hacer para lograrlo?

**TP:** El español antiguo proviene de un estudio que hice que me llevó bastante tiempo. Tuve que leer la correspondencia que tenía y mucha más para poder escribir así. La novela me dio un enorme trabajo. Por ejemplo, toda la parte del naufragio del barco fue el resultado de un gran esfuerzo pues tuve que aprender sobre tipos de barcos, sus partes, tipos de navegación y vientos. Pasaba meses estudiando para escribir una página. Consulté a gente que sabe de navegación hasta que no encontraron ningún defecto en mis descripciones. La historia se hubiera podido contar de un modo mucho más general sin entrar en detalles, pero yo necesito de un lenguaje barroco y como lo más importante para mí son los adjetivos y adverbios, sin ellos no puedo escribir.

**MF:** El marco de *Perfumes de Cartago* es el carnaval y el de *La piel del alma* es el Campeonato Mundial de Fútbol. ¿Qué sentido tienen estos marcos que quiebran la rutina y las convenciones sociales?

**TP:** Son fiestas canónicas del Uruguay. Describo lugares comunes de una manera diferente a cómo fueron canonizados. Yo no hablo del Mundial de Fútbol, sólo escribo el discurso en la voz del relator y cómo se escuchaba por la radio. Eso me ayuda a descanonizar una cosa que está estereotipada por la sociedad, puesta como un mito. Puedo hacer de eso un nuevo material literario.

**MF:** *La piel del alma* se desarrolla como una novela policial con su final sorpresivo.

**TP:** Sí, tiene la estructura de una novela policial porque yo pienso que el género que más le intriga al lector es la novela policial o de terror. Yo tomo la estructura de un género y lo aplico a otro, lo transformo, lo armonizo con una historia que no es policial. La gente entra en la historia porque cree que se trata de una novela policial. En realidad hay también un misterio de tipo filosófico más profundo, entonces es también una novela de misterio.

**MF:** ¿Y qué pasó? ¿Por qué se suicidó la modista que se creía ser víctima de un homicidio? Se plantean varias posibilidades: a) porque la dejó su amante luego de robarle; b) porque ya había alcanzado la felicidad y ahora sólo le queda la soledad y la muerte de las ilusiones; c) porque lo hace a instancias de su “doble” el fantasma de Faride Azulay.

**TP:** Hay varios finales: el viejo *voyeur* que mira tiene su versión, lo que se sospecha, lo que pudo haber pasado pero no pasó. Vuelvo a aquello de no explicitar como la condición esencial de la escritura metafórica. No es una novela rosa, ni policial, es una obra literaria.

**MF:** ¿Cuál es tu novela de más éxito de público?

**TP:** *Perfumes de Cartago* porque tiene una historia, ocurre en el Uruguay y le trae recuerdos al lector común. Los que prefieren *La piel del alma* están interesados en el Renacimiento. *Invención de los soles* también gustó mucho, sobre todo a los especialistas, profesores y críticos.

**MF:** Voy a pasar a preguntas más generales sobre tus proyectos literarios y el papel del escritor en la sociedad. Ya me adelantaste algo sobre la novela que estás escribiendo. ¿Qué otros planes literarios tienes para el futuro inmediato?

**TP:** Parecería que cuentos ya no voy a escribir aunque empecé siendo una escritora de cuentos. Pero ahora me doy cuenta de que el cuento me es insuficiente y que necesito estructuras más amplias, que tengo que poder usar una estructura arborescente que no se cierre como en el cuento. No tengo un plan pues para mí la escritura no es una profesión ya que empezó siendo un hobby.

**MF:** ¿En tu opinión, qué escritores jóvenes uruguayos constituyen una promesa para el futuro?

**TP:** Escritores jóvenes como Fernando Buttazoni, como Silvia Guerra, como Tatiana Oroño, Melba Guariglia.

**MF:** ¿Es fácil publicar en el Uruguay?

**TP:** No es fácil.

**MF:** ¿Cuál es tu papel o responsabilidad como escritora frente a la sociedad?

**TP:** No asumo el papel de la generación de los '60 del escritor que se considera que tiene algo para revelar, algo nuevo y mejor, que va a ayudar a transformar algo. No creo que el arte por sí mismo transforme nada y soy muy escéptica con respecto a las posibilidades de la literatura compitiendo con respecto a los nuevos medios informáticos. El libro sigue siendo un artículo de consumo pero mucho menos masivo que lo que puede ser una página Web. La literatura va a seguir para que los que disfruten de la lectura, gocen de un momento de intimidad con el texto en una situación de aislamiento. No me planteo más que inspirar a un lector a hacer su propia novela a partir de mis textos. Si lo consigo ya es un objetivo suficiente.

**MF:** ¿El escritor tiene una responsabilidad social?

**TP:** Como cualquier ciudadano tiene una responsabilidad social. No me pongo en esa posición de que los escritores somos vanguardia de algo, que tenemos un conocimiento que otros no tienen y que tenemos que despertarles una conciencia a otros. (Creo que a los que ya tienen una conciencia las obras de arte u otros discursos los pueden inspirar). Mi responsabilidad social es actuar de manera ética, usar honestamente de los derechos y deberes disponibles para rechazar la injusticia y apoyar a los débiles en todo sentido, y mi responsabilidad como escritora es escribir bien.

**MF:** Te agradezco por la oportunidad de entrevistarte.