A close-up portrait of Jean-Philippe Toussaint, a middle-aged man with a balding head and light blue eyes. He is looking slightly upwards and to the right with a thoughtful expression. He is wearing a dark, possibly black, zip-up jacket. The background is a plain, light-colored wall with a framed picture partially visible on the right side.

**“Teño a impresión de estar
sempre a fuxir”**

Conversa con Jean-Philippe Toussaint

A vocación literaria de Jean-Philippe Toussaint (Bruxelas, 1957) xurdiu case que de rebote. Todo comezou nun autobús en París; el quería ser cineasta, mais as condicións económicas non eran propicias e decidiu seguir o consello de François Truffaut en Les Films de ma vie: escribir un libro para converter, en certo xeito, o guión soñado en novela. Daquel estraño bautismo literario naceu La Salle de bain, traducida a máis de vinte idiomas e que vendeu máis de 100.000 exemplares no Xapón, onde Toussaint se converteu nunha icona da literatura contemporánea.

Vinte e cinco anos despois vén de gañar o Premio Décembre con A verdade sobre Marie (Galaxia, 2011), finalista tamén do Premio Goncourt. Así, malia seguir ese primeiro impulso cinematográfico e dirixir tres filmes, Toussaint é aclamado coma un dos máis importantes escritores en lingua francesa.

Co gallo da tradución ao galego desta súa última obra, conversamos con el no seu piso de Bruxelas, vila natal á que retornou despois de percorrer numerosos lugares, de escribir en centos de apartamentos, de viaxar en centos de avións e de longas horas en salas de espera de todo o mundo —e de facer padecer tamén aos protagonistas das súas novelas ese destino de movemento continuo.

HUGO MARTÍNEZ

FOTOGRAFÍAS EREA F. FOLGUEIRAS

Hai máis de dez anos que non dirixes un filme e as túas novelas teñen cada vez maior recoñecemento; poderíamos dicir que o novelista acabou por se impoñer ao cineasta?

Ao primeiro, poderíase dicir que houbo unha especie de rodeo, que pasei polos libros para ir cara ao cinema. No momento, porén, non era algo tan nidio. Existía o desexo de facer cinema, mais un pouco vago e impreciso, e non me podía dedicar a iso porque non tiña produtor —tampouco busquei demasiado—. Aínda así, cando *La Salle de bain* (1985) comezou a funcionar, lembrei que me gustaba moito o cinema e tratei, xa logo, de facer filmes. Tamén é certo que, despois, o amor pola literatura —malia que fora indirecto e devagar— acabou por se impoñer.

Así e todo, houbo un período despois do filme *La Patinoire* no que se produciu unha especie de vacilación: podería perfectamente terme dedicado só a facer filmes porque naquela época —entre 1997 e 1999— non estaba a escribir nada, non facía máis ca cinema e considerábame un cineasta a tempo completo. Por tanto, se daquela comezase outro filme, nalgún momento podería dicir para min: “Xa está, son cineasta”. Certamente houbo un momento de dúbida, mais, ao cabo, conservei o mesmo equilibrio que manteño dende hai vinte anos: son prioritariamente escritor, pero tamén son cineasta, mesmo se o fago de xeito máis episódico. De feito, malia que hai máis de dez anos que non fago unha longametraxe —en 35 milímetros, con actores e un orzamento en condicións—, fixen así e todo catro filmes máis... experimentais. Iso é o que neste momento quero facer —argallar un pouco—, porque traballar nun filme completo

quitaríame demasiado tempo, agora que estou tan ocupado coas novelas. Mais, quen sabe, todo pode cambiar.

As túas primeiras novelas, frecuentemente caracterizadas de “cinematográficas”, presentaban un marcado interese polos aspectos formais en detrimento dunha concepción máis clásica da novela, centrada na acción e na psicoloxía dos personaxes. Considerábase entón un continuador do vangardismo do Nouveau Roman?

Co tempo, puiden teorizar un pouco, situarme na historia da literatura francesa na liña de Les Éditions de Minuit, mais n aquel momento non pensaba niso, daquela pensaba simplemente en atopar a miña propia voz, o meu propio estilo. Aínda así, coido que tampouco podería telo formulado dese xeito, dicir: “Estou buscando a miña propia voz”. Digamos que tiña gana de escribir —diso non hai dúbida— e de non facer máis nada, porque non quería buscar un traballo na sociedade. De feito, despois de pasar un ano como profesor de francés en Alxeria para non facer o servizo militar, estaba nunha situación bastante estraña xa que non tiña traballo, non o procuraba e, aínda por riba, o meu manuscrito non se publicaba. Afortunadamente, aquilo non durou moito e, ao cabo de seis meses, Jérôme Lindon propúxome publicar en Minuit.

Fáiseme moi complicado responder a túa pregunta porque xa non sei quen fala: acaso che estou a falar daquel tempo sabendo as cousas que sei agora sobre a teoría...? Con todo, penso que respondería do mesmo xeito se me entrevistases cando acabei de escribir *La Salle de bain*. Coido que, daquela, tiña certa forza un pouco cega, sen verbalizar e moi influída

polas miñas paixóns literarias. Evidentemente, eu non era consciente de estar escribindo despois do Nouveau Roman, xa que apenas lera nada dos escritores da devandita escola e tampouco sabía que ía publicar en Minuit —e, de feito, non me interesaba especialmente publicar con eles—. Por conseguinte, non tiña en absoluto o obxectivo de me inscribir na literatura francesa. Coido que simplemente buscaba escribir coma os meus mestres: coma Beckett ou coma Kafka, pero tamén coma Musil, Nabokov e Gombrowicz. Ora ben, non o facía de xeito organizado, non seguía ningunha estratexia e non sabía exactamente onde me estaba a situar. Seguía os meus modelos, as miñas admiracións, e quería atopar un lugar preto deses autores que estimaba. En diante puiden organizar un pouco máis as miñas ideas en conformidade cos desexos de Jérôme Lindon, a quen lle interesaba situarme, por exemplo, canda Jean Échenoz nunha xeración que viñese tras o Nouveau Roman e que puidese ser o “Nouveau Nouveau Roman” ou cousas polo estilo. Porén, cando estaba a escribir o meu primeiro libro ignoraba por completo todo isto.

E posteriormente?

Fun pouco a pouco máis consciente, sobre todo a partir de *L'Appareil-photo* (1989), mais deseguida quixen escapar. Talvez *Monsieur* (1986) sexa a novela que máis se inscribe na esteira do Nouveau Roman. Naquel momento era consciente de estar a escribir no seo de Les Éditions Minuit, co que iso representaba, e, se cadra, o libro quedou un pouco influído por esta situación. Despois, con *La Réticence* (1991), quixen xa escapar e non ficar na categoría na que me meteran, escapei de novo con *La Télévision* (1997),



e despois outra vez con *Faire l'amour* (2002). Buscaba, como falabamos co cinema, arredarme das etiquetas. Teño a impresión de estar sempre a... fuxir.

Nesa túa primeira novela, *La Salle de bain*, existe unha vontade explícita de tematizar, no nivel do personaxe, certo sentimento melancólico, certo conflito entre o suxeito e o tempo, que ti expresabas en termos de mobilidade e inmovilidade. Cal é a razón desa preocupación polo tempo?

En *La Salle de bain* falaba moi conscientemente das relacións entre o movemento e a inmovilidade, que quedaban ilustradas con imaxes coma as da chuvia, o xeado, o tren, o espello ou, en

menor medida, a cidade de Venecia. Eran exemplos do que consideraba un dos temas máis importantes da novela: ese xeito que temos de percibir asemade que o tempo é inmóbil e que pasa devagar. Trátase dunha temática fundamental que se mantña presente no texto con pequenas escenas que de cando en vez a retomaban. Quixen captar concretamente a percepción que temos do tempo, esa especie de pavor perante o seu devir, que quizais nunca expresei con tanta claridade e forza coma cando o narrador fala do paso do tempo que o “horrorizara”...

Mais non só aparece nas túas primeiras novelas; coido que é un discurso recorrente. Respecto diso, hai unha pasaxe en *Fuxir* (2005) na

que falas da morte coas mesmas palabras...

De feito, en *Fuxir*, hai unha escena de *La Salle de bain*. En *La Salle de bain* sucedía nun tren: o personaxe dábase conta de que o tren se movía malia el estar quieto, e vencellaba coa morte esa percepción de movemento. Retomei exactamente a mesma idea no barco de *Fuxir*, aínda que neste caso coido que está un pouco máis traballada. Non obstante, considéroa case coma unha cita, cando estaba a escribir esta pasaxe era consciente de que recordaría a experiencia do tren. A idea está máis traballada en *Fuxir* porque hai unha importante evocación de todas as viaxes que fixo o narrador, de todos os trens, de todos os barcos, de todos os avións...

Poderíase dicir que hai vinte anos que trato de escribir en terceira persoa e que o consigo máis ou menos. Por exemplo, gústame moito que na segunda parte d'*A verdade sobre Marie* o narrador non apareza por ningures

Trátase dunha preocupación persoal que é constante na miña obra. Cédolla ao narrador, que fala no seu nome, mais procede de min.

Ernesto Sábato consideraba que todo escritor debería consagrar a súa vida á creación dunha única obra, de xeito que concibise cada un dos seus libros coma parte dun gran proxecto artístico. Deste xeito, cada nova obra recollería o exposto polas anteriores e anunciaría as seguintes. Encadrarías o teu traballo nesta concepción do feito literario?

Por suposto. Coido que, con cada nova obra, a dificultade radica en seguir facendo o mesmo, polas razóns que ti sinalas, e ao mesmo tempo tentar facer o posible por se renovar. Evidentemente, parece contradictorio porque resulta difícil, pero a miña formulación é máis ou menos esa: como achegar algo distinto en cada entrega sen ter medo de escribir a mesma obra. É unha especie de dialéctica de renovación e matización, sempre coa idea de afastarme, aínda que regresando seguido. Unha vez dixen nunha entrevista, citando un libro de Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, que se podía ver con claridade como *La Salle de bain* estaba moi influída por *A verdade sobre Marie*...

Porén, respecto das túas tres últimas novelas —o “ciclo de Marie”—, a crítica está a falar dun novo período. Es consciente deste cambio?

Iso responde tamén á devandita idea de me escapar, de non ir onde me esperan, de non facer sempre o mesmo, e de, finalmente, estarme sempre renovando. Faise patente a partir de *Faire l'amour* que se está a producir unha auténtica renovación, acaso demasiado grande, posto que hai xente que, como ti dis, fala dun novo período. Nese senso, se me din que estas tres últimas novelas nada teñen que ver coas anteriores, eu contesto que, por suposto, están cheas de puntos en común, porén, se afirman que están cheas de puntos en común, eu digo que, aínda así, son moi diferentes... Dependendo do que me digas, vouche contestar o contrario. A fin de contas, as dúas respostas son válidas, iso é o que tento facer: renovarme completamente e retomar as miñas temáticas asemade. Por tanto, hai unha serie de elementos que permanecen, elementos destes últimos libros que xa podemos atopar en *La Salle de bain*, malia que agora pasan pola figura de Marie moitas cousas que antes pasaban polo narrador. Cada vez máis, sobre todo en *A verdade sobre Marie*, o personaxe feminino quíttalle o lugar ao narrador —esa era unha das cousas que máis me interesaban da novela.

Daquela poderíamos dicir que hai un interese novo polos personaxes. Nas novelas anteriores, o narrador monopolizaba o relato e presentaba os demais personaxes esvaecidos, vistos de lonxe...

Iso era o que quería expresar cando inventei no meu último libro un relato de Borges que fala do escritor que inventou a terceira persoa en literatura. N'*A verdade sobre Marie* trato de inventar a terceira persoa ou, máis ben, de me interrogar sobre as posibilidades de escribir en terceira persoa. Así e todo, en chegando á conclusión de que é case imposible, constrúo esa terceira persoa posuída pola primeira persoa, pois, malia que o narrador non estea presente, o lector sabe que o hai —e que é el o que está a imaxinar todo. Ao cabo, con isto buscaba facer fincapé nunha importante cuestión literaria: a dificultade de escribir en terceira persoa...

Parece como se non puideses renunciar á primeira persoa, mais que inventases unha especie de subterfuxio para poder falar en terceira...

Poderíase dicir que hai vinte anos que trato de escribir en terceira persoa e que o consigo máis ou menos. Por exemplo, gústame moito que na segunda parte d'*A verdade sobre Marie* o narrador non apareza por ningures, que estean soamente Marie e Jean-Christophe de G., pero que a súa presenza, que xa estivo antes e volverá de súpeto, o posúa todo coma unha pantasma. Así, o lector esquece e, ao cabo, tamén esquece ao autor. Detrás dunha terceira persoa normal escóndese o autor, neste caso, porén, é o narrador o que aparece máis ou menos oculto. Abofé que é un esquema bastante estraño...

Respecto deste novo período na escrita, houbo tamén un cambio de lecturas?

Si, certamente. Penso que non escribiría estes tres libros de non ler *The Alexandria Quartet* de Lawrence Durrell. A historia é así: invitáronme a un festival de cinema en Alexandría, creo que no ano 1999, e pareceume interesante ler a novela antes de marchar. Logo, o festival anulouse, pero eu lera unha obra de grande influencia para min. A novela interesoume moito no tocante á estrutura, ao xeito en que está construída, interesoume moito, tamén, a personaxe feminina, Justine, e interesoume moito, por último, o emprego de certo ton de gravidade respecto do amor. Un xeito de tomar a serio o amor que eu non ousaría facer de non ler *The Alexandria Quartet*.

O outro achado que tamén me influíu moito foi William Faulkner, pois non lera as súas grandes obras —creo que lin *Absalom, Absalom!* en 2003 e *Light in August* en 2001. Nelas descubrín iso que dei en chamar a “enerxía novelesca”. A idea xorde dunha reflexión que fixen a partir da constatación de que as obras de Faulkner me parecen extraordinarias e apaixonantes malia estar a contar cousas que non me interesan en absoluto —as cuestións do sur dos Estados Unidos, francamente, danme igual—. Iso quere dicir, ao cabo, que o único que conta é a literatura, sen importar o tema, que hai, por tanto, unha enerxía no interior das páxinas, que lles dá a súa forza. Daquela, tentei aplicar esta idea nas miñas últimas novelas: poderíase dicir que as dúas escenas emblemáticas son a fuxida en moto por Beijín en *Fuxir* e a fuxida do caballo en *A verdade sobre Marie*. Nesas escenas deime conta de que, para crear enerxía, pagaba a pena que houboese acción, movemento...

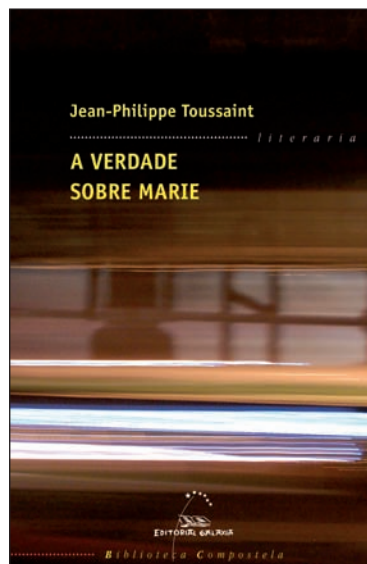
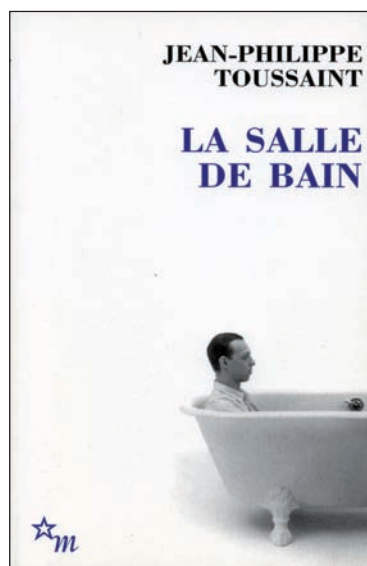
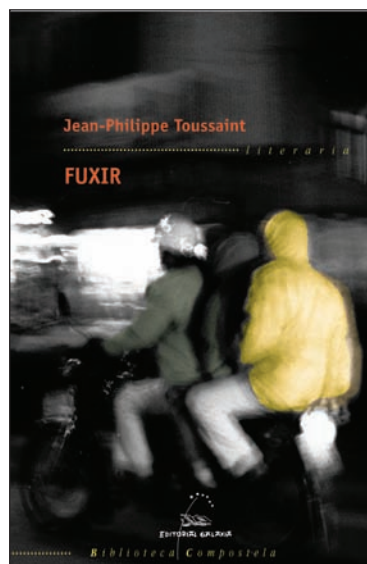
De seguro que o personaxe de *La Salle de bain*, inmóbil na súa bañeira, creaba enerxía —a fin de contas, dan ganas de ler o libro—, mais no caso de Faulkner trátase doutro tipo de enerxía, a enerxía novelesca pura, que unicamente ten que ver coa electricidade intrínseca da frase.

Gustaríame insistir sobre unha terceira influencia que me parece fundamental nas túas últimas novelas: o Albert Camus de *Noces* ou de *L'Été*. Atopo nel temas coma o sol e o mar, o desexo e a morte: en fin, un certo xeito de entender o Mediterráneo que está tamén moi presente na túa obra.

Certamente, *Noces* foi un modelo para a terceira parte de *Fuxir*, que transcorre na illa de Elba, e tamén o utilicei nunha lectura que gravei para un filme. Penso que Camus é un dos escritores que mellor falou do Mediterráneo nese senso intemporal, e fíxoo, ademais, vencellando sensualidade e preocupacións metafísicas dun xeito que me parece moi interesante. Porén, isto non é novo para min, sempre me gustou Camus. *O estranxeiro* é case que unha das miñas primeiras lecturas —de feito, un dos primeiros libros que me fixo sentir algo relacionado coa literatura.

Estamos a falar de novas influencias, mais, por outra banda, que foi das túas primeiras lecturas?

Poderíase dicir que aínda seguen aí, que me constitúen. Con Faulkner ou Durrell hai unha achega, proporcionan algo novo e prodúcese, entón, un cambio. Beckett e Kafka, porén, xa están dixeridos. Con eles non hai novas reaccións químicas, están completamente absorbidos. Agora eles son eu.



Sempre falas de *Prestuplenie i nakazanie* (*Crime e castigo*) coma a túa referencia máis importante —de feito, acabas de escribir o limiar dunha nova tradución ao francés—, mais eu non atopo a súa influencia concreta nas túas novelas. Está tan dixerido que xa non se detecta?

Esa é unha pregunta que eu tamén me fixen a miúdo. Velaquí a resposta que dou no limiar: “Poderíase dicir que *Prestuplenie i nakazanie* influíu nos meus libros? Non o creo, non. En todo caso, non directamente e certamente non polo estilo. Foi máis tarde cando me interesei polas cuestións literarias fundamentais, polas cuestións de forma, de maneira, de ritmo, de construción, pola sutileza e o refinamento. De certo, Dostoievski non é un grande estilista. Que importa. *Prestuplenie i nakazanie*, foi coma unha labazada. Con *Prestuplenie i nakazanie* descubrín a forza da literatura, non as súas finzas...” A lectura da novela de Dostoievski foi turbadora, deume ganas de escribir por primeira vez, pero non de escribir coma el e non de escribir o mesmo. En diante, puiden abordala cunha mirada crítica que me permitiu responder a túa cuestión: así, *Prestuplenie i nakazanie* non me influíu, abriume os ollos sobre a forza e as posibilidades da literatura.

A *verdade sobre Marie*, que se publica agora en galego, forma parte xunto con *Faire l’amour* e a tamén traducida *Fuxir* dun ciclo que ten coma fío condutor a figura de Marie. Que autonomía lle concedes a cada unha delas respecto do conxunto? Que opinas de que o lector galego non poida acceder en tradución ás tres novelas?

Unha cousa que dixen cando publiquei a primeira novela na que os personaxes se repetían foi que cada libro era autónomo e podía lerse por separado, mais que, como formaban parte dun conxunto, parecíame bastante interesante que se lesen coñecendo os anteriores, xa que existían resonancias entre eles. Ao cabo, isto permitiría facer un dobre xogo temporal co tempo novelesco e co tempo da lectura porque, malia que nas novelas pasan só algúns meses, atopamos elementos que recordan os diferentes momentos da vida do lector nos que este lera os libros. Por exemplo, se os leu en francés no momento da publicación, vai atopar cousas no ano 2009, n’*A verdade sobre Marie*, que lle van recordar outras que apareceran en 2002 en *Faire l’amour*, e se os leu en galego, vaise reencontrar coas lembranzas da lectura feita catro anos antes. Interésame moito este xogo temporal que se dá asemade no nivel novelesco e no nivel do tempo real do lector. Por conseguinte, paréceme mellor que se lean as tres novelas e, por tanto, que se traduzan todas —e, preferentemente, por orde. Ora ben, mesmo se é máis coherente comezar por *Faire l’amour*, de comezar por *Fuxir* non sería un cambio moi significativo xa que, cronoloxicamente, acontece antes. Aínda que, ao mesmo tempo, alguén que non lera *Faire l’amour* non atopará en *Fuxir* unha extensa presentación do personaxe de Marie, que xa se fixera na primeira novela. No entanto, non me molesta este xeito de ir rápido, de facer elisións...

E como teríamos ganas de coñecer a *verdade sobre Marie* se apenas coñecemos a Marie?

Tes razón, aínda que estou seguro de que hai moita xente que só leu *A verdade sobre Marie*. Non hai problema, a novela é

coherente e funciona por si mesma. Así e todo, para min é moito máis interesante relacionala coas anteriores. Por outra banda, gustoume que moitos lectores, tras leren o libro, tivesen ganas de se mergullar de novo na lectura das outras novelas, mesmo se xa as leran. Escribo para que os meus libros se lean alomenos unha vez, mais alédame moito que a xente teña ganas de volvelos ler.

O galego foi a vixésimo oitava lingua á que se traduciu unha novela túa; dálle moita importancia ao labor da tradución?

A verdade é que non son en absoluto severo coas traducións. Por suposto que é mellor ler os libros na lingua na que foron escritos, mais sei pola miña experiencia que así e todo hai unha clara diferenza entre os grandes autores —Faulkner ou Nabokov, por exemplo— e os demais: aínda en tradución, vexo que escriben mellor. Xa que logo, hai moitas cousas que unha tradución transmite, mesmo cousas que só teñen que ver co estilo e coa forma, e que me permiten afirmar que, por exemplo, Faulkner é un grande estilista malia non o ler no orixinal inglés. Non cómpre sobreestimar a tradución. Non cómpre, tampouco, considerar que os lectores que len na lingua orixinal son todos excelentes lectores —a lectura é unha cuestión de cultura: paga máis a pena un lector culto e sensible que le traducións, ca un lector que le no orixinal, pero que non é culto. É por iso polo que non son severo coa tarefa da tradución. Penso que, certamente, é mellor ler na lingua orixinal, pero cunha boa tradución non se perde, ao cabo, gran cousa, mesmo cando se len os estilistas, os escritores para os cales a historia que contan non é o máis importante.



Respecto disto, os teus tradutores consideran que a especial configuración das túas frases é a característica de estilo que máis te define e, xa que logo, a máis difícil de traducir. Esta particular frase era capital nas túas primeiras novelas, xa que servía para dinamizar unha intriga na que “non pasa nada”. Malia que nas tres últimas novelas confiras máis importancia ao aspecto argumental, a forza da túa frase non decreceu, mesmo adquiriu maior presenza. Que importancia lle outorgas dentro da túa escrita?

Coido que se deu unha evolución, sen dúbida vencellada á técnica. Cando comecei, existía ese desexo de escribir, ese amor pola literatura, mais eu non era bo tecnicamente porque, antes ca nada, non lera moito. Non fun un bo lector adolescente, comecei a ler máis tarde, sobre todo sendo xa escritor, e mesmo como escritor non son un gran lector, hai moitas cousas que aínda non lin. Por tanto, era consciente naquel tempo das miñas limitacións técnicas e por

iso en *La Salle de bain* as frases son curtas, é moito máis doado dominar unha frase cando ten poucos elementos. Conforme fun traballando a literatura, e xa hai case trinta anos que practico, acadéi un bo dominio da técnica. Agora escribo frases máis longas, máis difíciles, máis complexas, que precisan de máis pericia. Ben que non sexa necesariamente o modelo de frase de Proust —que funciona con oracións de relativo—, ben que non sexa necesariamente o modelo de frase de Claude Simon —chea de participios de presente—, ben que non sexa necesariamente o modelo de frase de Faulkner... preciso atopar a miña propia frase, o meu propio modelo. Alongo a frase tentando por veces de desbocala. Gústame moito ese verbo, “desbocar”, é coma un cabalo que se desboca. Iso é exactamente o que procuro —mesmo antes de que houbera un cabalo: en *Fuxir* era unha moto—, busco que o estilo se desboque: así, cando algo está a piques de suceder, nese intre, prodúcese coma unha sufocación —eu traballo moito coa respiración—, e daquela a frase sufréase.

É un proceso instintivo sobre o que non reflexiono. Porén, podería apuntar respecto disto que hai case vinte anos que non utilizo o punto e coma. Nos meus textos hai só comas e puntos. É unha maneira de desbocar a frase: constrúo un ritmo acelerado acumulando comas. Tamén é certo que isto pode causar problemas nas traducións: xeralmente, os editores dinlles aos tradutores que nas súas linguas non se pode escribir dese xeito, pero en francés tampouco é posible —habería que poñer puntos en lugar de certas comas, pero conscientemente non o fago.

Hai un ano fixeches a lectura d’*A verdade sobre Marie* para un audiolibro. Como funcionan as túas frases en alta voz?

Non tiven ningunha dificultade particular, en todo caso non representaron un obstáculo técnico. Era consciente de que, en determinados momentos, a frase tiña que se desbocar, e traballei moito niso. Curiosamente, ademais, deime conta de que non bastaba con deterse nas

comas e nos puntos, de que, en alta voz, a puntuación é diferente. O que fixen, entón, foi gravar á mañá e ensaiar pola tarde, para ler e anotar cun lapis certas puntuacións diferentes. Malia fácelo só durante unha semana, foi un traballo moi interesante. Permite mellorar certas cousas: apréndese a ler e afinase a escrita.

Cara ao final d'A verdade sobre Marie hai unha pasaxe na que se pode deducir que a historia de Marie é unha reconstrución feita polo narrador, quen afirma que esta presenta unha verdade —a "verdade ideal"— máis importante cá verdade empírica, cá "vida mesma". Hai relación entre esta verdade ideal e a revelación esencial que Proust predica da experiencia artística?

Por suposto. Esta verdade ideal é a verdade artística ou poética, que se opón á verdade histórica —o que aconteceu historicamente—, pero na que, ao mesmo tempo, se inspira para transcendela, para facer dela algo novo e máis puro, máis ideal...

Porén, Proust fai o argumento ao revés: nega a verdade empírica, aquilo que vemos, e afirma que só podemos coñecer o mundo a través da arte. Para Proust non hai dúas verdades, mais unha soa.

Recordo, si, que cando lera, non hai moito tempo, esa pasaxe de *Le Temps retrouvé* pareceume estraño porque Proust vai no outro senso. Porén, estamos a falar do mesmo xa que poderíamos dicir que, logo, esta verdade ideal permitirá coñecer a vida. Ben que eu non digo exactamente iso —o que eu digo é que a verdade artística aliméntase de fantasías, de imaxinación e de arte. Ao cabo, a verdade artística é superior porque está

potenciada por elementos de ficción que a fan máis interesante e, polo tanto, "ideal".

A construción que fai o narrador desa verdade de ficción causa problemas porque non sabemos dende onde fala ni como tivo acceso a certa información. Reflexionaches sobre estas cuestións de coherencia narrativa?

Un pouco, si. De feito, escribín un pequeno texto no que desenvolvo todas esas cuestións e explico cales son as fontes de información do narrador. A grandes trazos, estas son de tres tipos: os acontecementos dos que foi testemuña directa —el estaba presente, por exemplo, cando o corpo de Jean-Christophe de G. saía en angarellas do apartamento de Marie, no que, ademais, vivira por sete anos—, por outra banda, as fontes indirectas de información, o que Marie lle contou —non sabemos exactamente que lle dixo, pero de seguro que algo lle contou (cearon xuntos e podemos supoñer que Marie lle falou da súa viaxe de regreso do Xapón co cabalo)—, ou tamén, por exemplo, as investigacións que el mesmo fixo en internet sobre Jean-Christophe de G. e o asunto Zahir, e, en terceiro lugar, están tamén as fantasías, o soño e as súas invencións. Xa que logo, ao cabo, é moi simple: o narrador vai construír o relato —mentalmente— a partir das fontes directas e indirectas e mais da súa imaxinación.

É moi curioso o feito de que o narrador pareza saber máis sobre Marie ca sobre si mesmo, por exemplo cando en *Fuxir* se pregunta, mentres narra en terceira persoa, "onde estaba eu?"...

Tes razón, mais esa non é a cuestión. Pode ser que o narra-

dor saiba moito sobre si mesmo, pero que non o diga, ou pode que non saiba dabondo... Ti estás a facer unha interpretación que non estou seguro que sexa certa, porque ese "onde estaba eu?" non representa máis ca a Marie a se preguntar onde está "eu". Evidentemente, é interesante ter chegado a unha formulación tan vertixinosa coma esta, mais, de feito, é lóxica desde o punto de vista de Marie, que se está a preguntar "onde estará o 'eu?'" —e, seguindo esa lóxica, eu escribo "onde estaba eu?". Tamén é certo que, cando o escribía, gustoume dar cunha formulación case que prestidixitadora.

Poderíase dicir que *A verdade sobre Marie* é a novela na que reflexionas máis sobre o feito literario e onde as cuestións teóricas se atopan no seo da creación? Estamos perante a túa obra máis metaliteraria?

De certo que *A verdade sobre Marie* é a miña novela máis metaliteraria. Coido que chega moi lonxe tanto nas interrogacións que presenta como nas respostas que achega, mais ao mesmo tempo —e esa é quizais unha das razóns do seu éxito—, é tamén unha das máis directas. A historia do cabalo deseguida comoveu os lectores e houbo moita xente que leu a novela sen coñecer as anteriores: pódese ler só para seguir o cabalo e saber qué vai pasar, pódese comungar por completo co libro sen se preocupar por todas as historias metaliterarias. Foi un acerto escribir unha novela onde as cuestións profundas son metaliterarias, pero que está construída de xeito que a poidamos ler sen nolas formular nin por un momento. Ora ben, as cuestións metaliterarias d'*A verdade sobre Marie* interesáronme sempre moito, mesmo escribín o pequeno texto do que falaba-



mos antes e que trata todo isto, pero que non vou publicar: concibino para eu me aclarar e, ao cabo, non teño moita gana de colmar os críticos coas miñas propias elucubracións, non paga a pena engadir máis ao asunto posto que xa está todo na novela. Iso si, para os investigadores, hai certamente moito material.

Na túa literatura hai unha reflexión continua sobre o progreso tecnolóxico e a súa influencia no ser humano. Ademais, es un escritor pioneiro no uso de internet xa que abriches un sitio —www.jptoussaint.com— no que presentas vídeos, entrevistas, artigos, borradores das túas novelas, etc. Que pensas do futuro da literatura na era de internet?

Eu manteño unha posición que é polo de agora, quizais, non moi común. Préstolle moita atención a internet, a proba é o meu traballo no sitio web, pero só me interesa dende un punto de vista formal e en ningún caso para desenvolver a miña escrita. Internet non me parece unha ferramenta interesante para difundir a literatura, e, polo tanto, sigo privilexiando os métodos de edición clásicos para os meus libros. Porén, internet gústame no tocante á forma, pero insisto —e non deixo de ser coherente—: non escribo para internet. Os escritores que se interesan pola rede nese senso e que, polo de agora, son minoritarios —eu destacaría, en Francia, a François Bon e a Éric Chevillard—, escriben decotío en internet. Ora ben, coido que eu, así e todo, podoo achegar

algo, pois creo formas —literarias, fotográficas, cinematográficas— que non están necesariamente destinadas a internet, pero que se poden amalgamar na rede.

Para rematar: estás escribindo algo? Imos ter máis aventuras de Marie?

Contesto respecto da idea de “triloxía”: eu nunca falei de triloxía. Recoñezo que, polo de agora, hai tres libros e de momento é unha triloxía, mais se houberse un cuarto libro xa non sería unha triloxía... Non exclúo, por tanto, que haxa un cuarto libro ■