

QUEIPO, Xavier (2020): *Corazón de manteiga*. Vigo: Galaxia, 212 pp.

Creo que non fai falta lembrar quen é Xavier Queipo. Desde aqueles libros iniciais como *Artico* ou *Ringside* no inicio dos noventa alá van trinta anos de escrita fecunda e modulada por un estilo propio, por veces difícil de situar, mais que responde ás expectativas dun galego cidadán do mundo, atento á súa contemporaneidade, que fixo da escrita na lingua do seu país un modo de vida e de manifestación do propio crecemento e, tamén, de rigor co compromiso ético debido.

Neste *Corazón de manteiga* que imos comentar o autor afronta agora en parte o relato da propia travesía polo século, ese século que no seu caso son dous, mais que, de calquera xeito, xa vai máis que mediado, como se a aventura de ter sido comezase agora a ser enxergada como suficientemente novelesca e distante. Mais, ollo, non estamos perante unha autobiografía, nin sequera diante dunha crónica. Máis ben dunha crónica rodeada polos cristais deformantes da alegoría, unhas veces máis opacos e outras, máis transparentes.

As tres citas iniciais, de Borges, de Gao Xinghan e R. Bolaño, apuntan á historia do Eu, ese interior que se ve mellor nos sonhos e que é tan difícil de contar.

No “limiar do aprendiz de bruxo” esta dificultade para contar convértese nun dos motivos. A primeira frase “Pedíronme (quen?) que contase” sinala ese invisible destinador greimasiano que está na orixe de todo relato, o subscritor do contrato de ficción, o propulsor da encomenda de contar. Ese destinador tan importante e que, case sempre, é unha semántica múltipla, isto é, un conxunto de destinatadores que van desde as ideas ás expectativas, desde as persoas aos sonhos, desde as lecturas ás lembranzas, mais que, en calquera caso, ten suficiente peso como para animar e soste a escrita prolongada dun relato.

E hai unha disección entre o Real, o Imaxinario e a realidade, sempre un deformado traxunto do Real, xa sexa por espellos cóncavos ou convexas.

Cada vez é máis difícil contar, repite. E enténdese que esta dificultade non só atinxe ao contar en si, como actividade de produción textual, como ao obxecto dese contar. E ese obxecto do que se quere contar non é outro que o Eu. O difícil de contar non está en falar ou en escribir senón en imaxinar, en evocar.

Estamos, por tanto, perante unha escrita introspectiva que activa un determinado relato do Eu, como significante dun suxeito suxeitado pola enunciación. Mais a voz principal, a dominante na xerarquía da enunciación, inmediatamente tomas distancia porque ese Eu reveláenos deseguida como “eu, o neno Mauro”. E a construción dese Eu, multiplicado, vai ser un dos méritos do exercicio do autor.

Mais hai, pola contra, unha certa dilación que parece querer deixar no lectorado a sospeita de que ese alter ego é unha especie de testafarro narrativo, un boneco co que brincar neste teatro de simulacións e de verdades que é sempre toda narrativa e onde as maiores ficcións agachan as maiores certezas e a maior das confidencias se nos pode revelar como unha impresentable mistificación. Circunstancia esta que só se nos aclarará ao final, cando entendamos quen é o “aprendiz de bruxo” que nos fala no primeiro e no último dos capítulos e quen aqueloutra voz que nos fala no resto do discurso.

Estamos perante unha duplicidade ficcional que consta de dous planos: o da enunciación (desde onde está escrito o texto, o “aprendiz de bruxo” ao principio e ao final, e, no interior, a voz principal – neno Mauro, que deixa poucos trazos ao longo de toda a novela) e o do enunciado ou ficción, agora co neno Mauro asumindo a súa posición protagonista.

Este cronotopo principal da primeira parte, este espazo-tempo, asoma nunha serie de marcas que nos sitúan nunha casa rural da Maía, onde conviven a bisavoa, o avó, a nai, o pai, os dous irmáns maiores e o neno Mauro. Unha casa dividida entre o sector dos mortos e o dos vivos.

E por aquí asoma un dos temas principais: o Extravío. Porque o neno Mauro, soñador e enfermizo, moi atento sempre na súa observación do mundo, é moi dado ao extravío, á levitación, ao esvaecemento.

Dicía Walter Benjamin nun dos seus primeiros libros publicados, e que poderíamos traducir como *Calexón sen saída*, que “así como empezamos a orientarnos a paisaxe desaparece, como a fachada cando entramos nunha casa”.

Non vou ocultar que un dos máximos praceres do camiñante, sempre que se produza nas condicións lumínicas e climatolóxicas idóneas, é o extravío. Porque só quen coñece o extravío entende o país que se desenvolve na paisaxe. Ese país (*pagus*, de onde paganismo) que é o territorio do herético, do aforado da norma, do marxinal e do lateral. Viático e extravío son, ademais, dúas das miñas palabras predilectas e que, curiosamente, representan dous movementos de significación radicalmente antagónicos. As dúas derivan de *Viam* que tiña como principal acepción en latín a de ser unha conexión externa entre dúas entidades de poboación determinadas. Fronte á *Rugam* (rúa), que era a conexión interior, a vía implica sempre exterioridade, inmersión no outro da urbanidade.

De *Viaticum* deriva, tamén, a nosa Viaxe, a través do francés e do provenzal como un semicultismo antes da aparición do galego moderno.

Curiosamente unha das paradas, dos capítulos no percurso, vaíse titular Dromomanía, isto é afección excesiva ou patolóxica a desprazarse. E velaí un capítulo con título de manifesto: o traxecto como tarefa.

A palabra Viático foi incorporada posteriormente para significar dentro da ortodoxia cristiá a provisión das sagradas formas a un crente que non pode recibilas no interior dun templo. A vía, portanto, condúcenos cara a fóra, sepáranos do centro da praza, o lugar do templo e do altar. En puridade sería imposible o extravío dun viático, como tamén o sería o extravío dun viaxeiro.

Quen se extra-vía coñece, por tanto, unha dobre exterioridade, primeiro pola preposición, extra, e logo polo substantivo, vía.

O extraviado é, dese xeito, un desorientado, ese alguén verdadeiramente capacitado para integrarse na paisaxe. Mesmo que esa paisaxe non sexa outra que os xardíns composteláns de Bonaval.

A palabra extravío seguiu pola súa conta outros camiños invisibles mais que deixaron trazos de ideoloxía na linguaxe, e deu en significar tamén o afastamento do que se considera normal e encontrou como sinónimos desatino, despropósito, erro, perdición, vicio, loucura.

O neno Mauro preséntasenos, unha vez concluída a súa infancia, no mesmo inicio da madurez, como un neno lixeiramente extraviado. E iso non porque adoeza de ningunha enfermidade senón porque entende que non está disposto a transixir nin no que el considera que debe ser o seu modelo ético nin no seu proxecto de vida e de relación co mundo, inclinado xa cara á lectura, á escrita, á formación en todo tipo de saberes e, entre todos eles, a Historia Natural.

Mais antes, e por un momento, un ten a impresión de que a novela vai derivar nunha colección de contos de carácter máis ou menos fantástico. Sobre todo no remate da infancia en que o Eu de Mauro, o protagonista, está máis inclinado a deixarse levar polas levitacións e ensoñacións. Mais é só unha impresión. Porque a partir de aí a intención autobiográfica da voz protagonista xa é imparabile, como se fose nese momento do relato e da biografía cando parece asegurarse xa a súa constitución e, dese xeito, a certeza da continuidade do relato, porque esa é unha voz aparecida no relato, xurdiña do relato, como a lava que sae do volcán ou a auga que bota da fonte.

Estamos xa na adolescencia, momento en que xa ese Eu adquire unha certa textura, unha modulación que xa ten que ver con decisións morais e, tamén, unha certa perspectiva política de socialización ou non. E o Eu semella ser xa un Eu definido no momento en que manifesta a súa escolla: os libros e a lectura fronte ao fútbol, a historia natural fronte a calquera outra cousa. E velaí que aparece Carolina de Mónaco.

Hai, con todo, un aspecto enunciativo, que ten que ver coa forma en que vai contando a historia, que me parece de enorme interese.

A calquera lector de literatura galega contemporánea resultaralle familiar este formato

de enunciación “autobiográfica”. Unha existencia que serve de base para a construción da historia en tanto que cadea de feitos e acontecementos e á que se lle van engadindo diversos complementos segundo o poder evocador da propia linguaxe literaria resulte máis ou menos poderoso. Como exemplo, o caso da filla feita pola nai que leva o narrador a un xogo de evocación no que subxace, mesmo de xeito paródico, a *magdalena* de Proust.

Hai unha novela de Carlos Casares, titulada *Xoguetes pra un tempo prohibido*, e publicada en 1975, que garda un certo paralelismo no plano enunciativo con esta. Nesa novela o modo de enunciación é o dun Eu adulto que se dirixe a un ti que o representa no interior da historia que se relata de maneira que hai toda un fluuación de tons narrativos entre un e outro, como extremos da comunicación inherentes no relato. Máis cómico e irónico ao principio e máis realista ao final.

En *Corazón de manteiga* semella acontecer o mesmo, aínda que agora a autoría asume esas oscilacións da existencia por medio da presenza de determinados trazos xenéricos. A fantasía e o relato curto teñen certa dimensión ao principio mentres logo se encamiñan máis e máis para o ton (épico?, trágico?) da novela realista, como se a parte inicial estivese composta por unidades narrativas breves de natureza fantasiosa e segundo avanzamos na biografía as unidades fosen máis extensas, ao tempo que se inclinan para a mímese da existencia.

E obviamente a diferenza da relación entre a primeira e a segunda persoa, nun caso, e entre a primeira e a primeira persoa, noutro caso, conduce o modelo enunciativo de *Corazón de manteiga* a unha posición de maior distancia, de maior afastamento. Como se o Eu enunciativo soubese que non ten nada que ver con esoutro Eu sobre o que fai descansar a toma de decisións e o proxecto de vontade. Como se fose consciente da súa escisión en tanto que Eu, suxeito quebrado polo consciente e o inconsciente, polo significativo e o sentido.

Escribir sobre min coa certeza de que ese min é outro. Coa certitude de que Eu é un pasado, un corredor polo que se van sucedendo as perspectivas e os intereses, os distintos obxectos que centran, por épocas, o desexo, sempre significantes efémeros e caducos que a propia enerxía do eu contribúe a liquidar no relato.

Se escribir é outra forma de camiñar, de seguir ou buscar un camiño, ben sexa un camiño

xa feito e explorado, ben sexa extraviado, sen obxectivo concreto, polo simple pracer de ir dispoñendo unha palabra detrás doutra, un paso e outro paso, hai unha forma de encontrar un camiño escribindo, un camiño que pasa, de forma ben visible, polo que podemos denominar caligrafía. Do mesmo xeito que as rúas procuran unha praza cun altar e un centro, a escrita sen extravío tamén procura ese lugar, ese templo. A escrita sen destino nin camiño, a escrita errante, seica o falar por falar, é a perdición, a loucura, mais fai amañecer na propia escrita un camiño: a caligrafía. O camiño da tinta.

Teño escrito por aí que as letras son manchas e que para escribir hai que mancharse. Digamos, pois, que os camiños da escrita perderon hai xa moito tempo, o seu carácter de immaculados. E todo ese conxunto de borranchos, de borras que a escrita vai deixando, convértese en si mesmo en camiño. *You'll never walk alone*, parecen dicirnos as letras, como se fosen seareiros do Manchester United. Fica, por tanto, ben claro que quen escribe camiña e non só non camiña en soidade senón que camiña sen extraviarse, sen saírse da vía, porque a propia escrita é o camiño que vai seguindo e encontrando. Outra cousa é cara onde se dirixa.

O espazo como metáfora resulta moi significativo dunha alegoría global do que é centro e periferia, límite e desprazamento. Un centro e unha periferia que tamén está na palabra, na imaxinación, no pensamento. Que o extravío sexa desatino, falta de acerto, tento e bo xuízo, e, en consecuencia, desacato, engano, falta, é un aviso para camiñantes. Quen se perda polo monte e sexa encontrado errante será considerado tamén errante no interior da súa conciencia e disposto nalgún dos múltiplos camiños que percorren a nosa comunidade. Ningún camiñante sen camiño, podería ser a consigna. Ningún andar sen camiñar.

Que o extravío sexa perdición, ruína, e que o perdido na perdición sexa a reputación, a liberdade, a riqueza ou mesmo a vida, é ben ilustrativo do importantes que foron non só as formas de camiñar senón tamén os roteiros e os destinos na formación da ideoloxía implícita que subxace na lingua. Perderse no camiño pode ser non só o extravío senón a perdición.

Quen ande errante sen encontrar antes ou despois unha vía cara a un destino, un altar, unha praza, un centro, un templo de sentido, pode darse por perdido, que é sempre consecuencia do extravío. O ditado que nos constrúe

e que nos suxeita como suxeitos na ortografía, na ortofonía e na ortopedia, no escribir, no falar e no camiñar de xeito correcto, sen lugar para o extravío, produce, tamén, como curioso paradoxo, o aumento do número de extraviados, por exceso de ortografía, de ortofonía e de ortopedia.

Non así a caligrafía do Zen, esa arte dos deuses.

Sobre o carácter autobiográfico desta novela deberíamos sinalar que Mauro non é un trasunto do escritor Xavier Queipo nin sequer un alter ego. Mauro é un personaxe principal ou, mellor, varios personaxes principais. Explicareime.

Digamos que toda autobiografía precisa do que denominamos pacto autobiográfico, que é un pacto establecido polo lectorado no sentido de tender as pontes para o entendemento do narrado como fidedigno dunha certa existencia. Nestas pontes é fundamental o emprego dunha primeira persoa que ademais de ser a voz que narra sexa tamén o corpo focalizador, aquel que percibiu cos sentidos e recordou coa memoria os episodios relatados. Unha vez establecida esta ponte de certeza, de confianza entre autor e lector, a fluencia de motivos e de temas exclúe a determinación do que se nos conta en base a outros textos literarios porque se entende que a historia e a trama son produto do impacto da continxencia sobre o devir existencial dunha persoa. De tal maneira que se produce un curioso conflito entre evocación da propia existencia e referencia literaria.

E a pregunta que xorde neste punto é a de se este conflito é real ou ten un baseamento fundamentalmente retórico. A miña impresión é que nos encontramos perante unha práctica intermedia, un texto no que tanto a evocación como a referencia literaria teñen unha presenza continuada. Máis evocativa no principio e máis literaria a partir da metade. Na medida que esta ficción non é o que, inicialmente, parece e reserva para o lectorado máis seducido unha parte final de evidente interese.

Digamos que hai unha quebra da linguaxe autobiográfica, unha fenda que nos sitúa nos labirintos do eu, mesmo dun xeito inadecuado para o xénero novelesco.

Porque é evidente que o corpo externo da historia que se nos conta non deixa de seguir o ciclo heroico estudado por Joseph Campbell de separación, iniciación e retorno. Un personaxe que se individualiza, comeza o seu propio percurso como ser determinado e remata por acadar ese nivel superior desde o que decide comezar o relato, un relato que el pode executar mais xa non transmitir. Se toda institución é un modo de enunciación digamos que toda enunciación é unha institución. Relatar é unha forma de crear na medida en que un relato implica un certo grao de existencia do que se relata. Dar conta de persoas e de obxectos, de tempos e lugares, de situacións e paisaxes, é concederlle un certo estatuto ontolóxico ao narrado, mesmo que sexa o estatuto ontolóxico da fantasía e do soño. O neno Mauro é, en grande medida, o neno que fomos moitos de nós e, ao mesmo tempo, non é ningún de nós, nin moito menos o propio Xavier Queipo.

Mais o curioso do caso é que tamén establecendo que Mauro e o seu semellante son a mesma cousa o efecto desta autobiografía chegaría alén de onde chega. Porque tanto Mauro como o seu semellante serían, a través da narración, un simple efecto da linguaxe. Estamos, por tanto, perante un exercicio de “autoficción” que se reconece nos seus límites e que por medio do pacto autobiográfico procura unha empatía nos afectos, mais tamén, creo eu, a apertura dun camiño interior, accesible para quen veña de fóra, que nos mostre cales foron os itinerarios e os percorridos, os movementos, as paradas, os episodios.

Imposible abandonar a partir do inicio d’O Xardín dos Caquis. Estamos atrapados e só a lectura e a conclusión da novela poden devolvernos a liberdade.

Manuel Forcadela
Universidade de Vigo
mffft@uvigo.gal