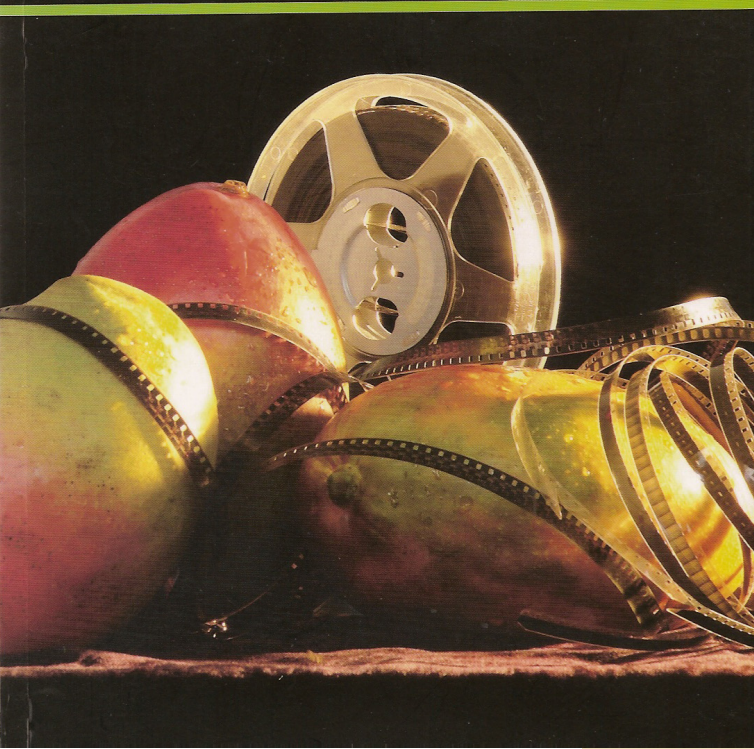


Déborah Puig-Pey Stiefel

## Donde hay nilad

menoscuarto



DEBORAH PUIG-PEY STIEFEL, *Donde hay nilad*, Menoscuarto Ediciones, Palencia, 2010, 112 pp. ISBN 978-84-96675-52-0.

**D**EBORAH Puig-Pey Stiefel (Barcelona, 1960), licenciada en Geografía e Historia, es autora de varios relatos por los que ha recibido diversos premios (premio Miguel Delibes de Narrativa Breve-Aula de Lletres de Barcelona 1999, finalista del XIX Premio Max Aub de Cuentos 2005). *Donde hay nilad* es su primera novela. El relato se centra en la reconstrucción a través de la memoria de la historia de una familia catalano-filipina a lo largo del siglo XX. En ella se trata el difícil equilibrio entre los hechos y las emociones que generan, la perversión del deseo y el amor, lo real y lo mágico, la locura y la escritura como salvación..., temas que de alguna manera ya aparecían en sus cuentos anteriores.

Al comenzar la lectura de *Donde hay nilad*, justo antes de sumergirnos en el relato, llama la atención la necesidad de la autora de “dar explicaciones”, explicaciones sobre el título y sobre la construcción de la novela.

Quizás el lector común quede desconcertado por el título. La autora señala que el nombre originario de Manila es *Maynila*, palabra formada por la unión de dos términos de la lengua malayo-polinesia propia de la zona, el tagalo: *may nilad* (“hay nilad” o “donde hay nilad”). El nilad es un arbusto común en Filipinas, con ramas que alcanzan los dos metros y ramilletes de flores pequeñas y blancas. El espacio o el origen de buena parte de los personajes justi-

fican su presencia en la novela; pero el arbusto acaba adquiriendo un valor metafórico, pues los personajes se extienden y se agrupan como un nilad que creciera en el tiempo; la autora lo recoge en la imagen del árbol de mango, a cuyos pies brotó nilad y donde está enterrado el personaje que quizás anuda todas sus flores: “Los turistas van allí a sentarse sobre la hierba, normalmente de noche, porque cuentan que a veces los huesos de una joven muerta dotan de fosforescencia al tronco. Encienden velas y de lejos se confunde su luz con las lámparas diminutas que llevan algunos de los barcos de balancín, los *barangay*, divisados a lo lejos o inmóviles en la orilla” (p. 105). Explicación mágica y explicación real a un tiempo, un juego que se mantiene a lo largo de todo el relato.

Por lo que se refiere a la construcción de la novela, dice la autora que se trata de una “historia de fantasmas”, y así es por lo incorpóreo que une a los personajes, por la presencia de los muertos en el mundo de los vivos y por la memoria de la memoria desde la cual se narra. Y también por lo que recuerda a las historias clásicas de fantasmas y casas embrujadas, al estilo de las *ghost stories* con acento romántico que se prodigaron después de la segunda guerra mundial (imposible no pensar en *El fantasma y la Sra. Muir*). Pero vayamos por partes.

La relación que une a los personajes es como un fantasma que se fuera colando de generación en generación, algo incorpóreo que permanece en el cuerpo de los otros como en los relatos decimonónicos propios del Naturalismo, porque “nuestra intimidad arrastra esa plusvalía que va de mano en mano, la cadena de la causalidad que anuda el tiempo de unos y otros, en la que vivir es gastar un saldo anterior” (p. 55), un saldo a veces demasiado pobre. Si segui-



mos el árbol genealógico de familia, veremos cómo las historias se repiten y unos hechos arrastran otros. Las mujeres paren demasiado jóvenes o tienen demasiados abortos. Los hombres tienen hijos bastardos y deseos perversos que viven con crueldad o como una “debilidad combatida, disimulada” (p. 23), o simplemente llevan los celos hasta el límite de la obsesión. Las niñas son arrastradas por el deseo ilícito de los adultos y las mujeres juegan a la perversión (las gemelas Escuder, “siamesas sin apéndice físico” [p. 60] y su único marido) o la sufren en toda su violencia (la violación de Rocío por un soldado, la anorexia de Judith), aunque al final sobrevivan, porque crear les permite sobrevivir. Los hombres enferman o caen en la locura, como Leonard, pianista, que ideó una composición que intenta explicar esta amalgama. Se trata de “una canción para fantasmas: habla de un virus que llevan los muertos y padecen los vivos, una infección amorosa que se extiende de generación en generación y provoca la hemofilia de los recuerdos, que se tornan, a su vez, muertos” (p. 97).

En segundo lugar, se trata de una historia de fantasmas porque sus personajes van muriendo sin abandonar el mundo de los vivos en una suerte de tibio realismo mágico que permite el salto entre continentes (la historia se inicia en Manila, se traslada de allí a España y a Londres, para cerrarse de nuevo en Manila). El relato recorre todo el siglo XX: la autora va indicando los años al iniciar las secuencias, añade breves pinceladas o la mención de datos significativos que nos sitúan fácilmente en el tiempo. Y en todo él permanece Felicitas, hija de Quilayco, mujer de origen malayo, que a los dieciséis años, en 1912, la trajo al mundo junto a flores de nilad.

De alguna manera intuimos que va a ser así al principio del relato, al saber que Felicitas no advierte la triste realidad que la rodea, pues “sus sentidos estaban cada vez más próximos a la percepción de otros hechos” (p. 13). Quizás su primer milagro sea la curiosa deformidad de la mano de su hijo, que recuerda al San Antonio en quien ella creía, porque “ella todo lo hacía así, como si fuera un milagro” (p.66) con visos de coincidencia. Felicitas, tal y como predice, muere a la misma edad que Jesucristo, a los 33 años: una bomba cayó en el jardín donde se había filmado una película familiar y saltó sobre su hijo para protegerlo. La única secuela para Mario fue la imposibilidad de estirar los dedos meñique y anular, como si constantemente estuviera dando la bendición. La incorporeidad de Felicitas llega al máximo cuando desaparece de la película: “Rocío llamó a sus primos para explicarles lo sucedido y obtuvo respuestas que no terminaban de satisfacerla. José Juan le explicó que algunos films antiguos se desgastaban y que podía ocurrir que se borrasen algunas imágenes, si bien, en su interior, J. J. pensaba que Rocío había sufrido una alucinación. ....Rocío... hizo una reflexión que por fin disipó sus dudas y su confusión. ...si Felicitas había desaparecido de la filmación era porque aún deambulaba sobre la tierra, aunque a su manera invisible.” (pp. 86-87). El caso es que con los sentidos alterados, con la fiebre de la enfermedad, Felicitas se aparece a Mario e incluso le habla. Y aunque Mario puso en duda la existencia real de esa madre fantasmagórica, porque a veces la realidad y la memoria se confunden (“Tuvo una clarividencia efímera... en que supo o creyó que saber es como no saber, que ver es recordar”, p. 41), la madre crea una segunda realidad incorpórea: “Allí... donde hay nilad” (p. 52), allí donde aparece esa fosforescencia quizás real, quizás mágica. Y allí acuden Mario y después Rocío. Y de otro modo también Judith.

En tercer lugar, esta es una historia de fantasmas porque la presencia de cada uno de los personajes es como un fantasma vaporoso recreado a través de memorias fantasmales. Quizás este sea el mayor acierto y la mayor dificultad con que se ha enfrentado Deborah Puig-Pey. Y seguramente eso determine la necesidad que también ha tenido la autora de “dar explicaciones” al estructurar el relato.



La novela, formada por ocho capítulos, se estructura internamente en dos partes de tres capítulos cada una, con un capítulo intermedio que actúa de engarce entre las mismas y un capítulo final que se presenta como cierre de ambas. A la primera parte corresponden los tres primeros capítulos, con narrador en tercera persona, que giran en torno a Mario, la “dinamo de esta saga” (p. 104), y recorren el tiempo que incluye su nacimiento en Manila (1928), su traslado a España (1956) y su muerte a los 62 años. Especial relevancia tendrá el segundo capítulo, “La cita”, pues se centra en el personaje de Judith. El tercero se cierra anunciando el ulterior desarrollo de la novela: Judith “imaginó que en un futuro escribía la historia de Mario Escuder” (p. 51). El cuarto, como dijimos, es un capítulo muy breve que indica el paso a la segunda parte de la novela; en él, Judith asume su voz directamente en la narración, utilizando la primera persona. Los siguientes capítulos retomarán de nuevo la tercera persona, pero el lector sabe ya que sólo es un artificio narrativo de la autora Judith. El quinto capítulo retrocede en el tiempo para contarnos otras partes de la historia o hechos fundamentales de la misma que enlazarán directamente con el final. Pero el cambio fundamental es que la narración se centra ahora en el personaje de Rocío, que finalmente permite justificar todo el proceso de la memoria de la voz narrativa. El último capítulo se presenta ya sin ambages: “Marea viva: Al principio fue Quilayco. Una narración de Judith Muir”. Se subtitula “Filipinas 1912” y su título remite a la noche en que nació Felicitas, pero se cierra en el momento actual, tomando como nexo de unión la casa donde nació Felicitas y donde permanecen todos los fantasmas.

Si nos fijamos bien, es como si la autora nos hubiera contado la misma historia tres veces: empieza casi en el principio y se para, vuelve a empezar y avanza un poco más, vuelve a empezar desde el principio mismo y la cierra definitivamente. A pesar de estos vaivenes en el tiempo, que incluso se reproducen dentro de los capítulos, el lector puede reconstruir la historia e ir encajando las piezas del puzle. Por eso llama la atención que la autora haya ido marcando distintas secuencias en los breves capítulos no solo con frecuentes espacios en blanco, sino incluso con subtítulos que remiten al tiempo de una forma algo confusa, especialmente en la primera parte. La sensación que queda en el lector es que la autora no ha sabido escapar formalmente de la concepción del relato breve.

Y sin embargo, la novela rebasa sus límites porque cuenta con un hilo conductor que entrelaza las distintas historias -que son a un tiempo una misma historia, una historia repetida en el tiempo de lectura- y que se presenta a mitad de camino. Una vez presente, aunque oculto entre bastidores, el relato gana en intensidad y ligereza.

Los elementos a los que recurre la voz narrativa para crear la historia son de dos tipos. Por un lado está la memoria: “Regreso a mis ocho años... el magma del amor no es más que memoria; futura memoria” (p. 54). Pero se trata de una memoria compleja, pues a la memoria de lo que vivió, de lo que fue protagonista, se suma la memoria de lo que le contaron, que incluye a su vez esas dos mismas formas de memoria: la memoria de lo vivido y la memoria de lo contado. Por otro lado están una serie de documentos conocidos en general gracias a esa memoria previa: “Fotos, cartas, una antigua película.” (p. 92)

María, cuyo apellido de casada era Muir, Mami, es la madre Elizabeth y Esperanza. En 1958 Mario se casa en Barcelona con Elizabeth, que pronto lo abandona, dejando a su cargo a la hija de ambos, Lucía. Esperanza tiene una hija algo menor que Lucía, Judith Muir. Dada su precariedad económica, los cinco acabaron conviviendo, y esta convivencia es la que justifica el desarrollo posterior de la historia. En su adolescencia, Mario había quedado marcado por la visión de las bragas en los tobillos de su prima Rocío, toda-



vía una niña, y esa misma emoción es la que de nuevo le trasmite su sobrina política. Una emoción que se contiene en lo físico (sólo la tocó una vez, mientras dormía, con un beso fetichista en el pie), pero que hace de él “un hombretón convertido en la sombra de una jovencita” (p. 41) que se desborda en palabras, en deseos de boda susurrados al oído, en cartas y en historias (“Judith, desde pequeña, había escuchado con avidez los asuntos de una ciudad oriental muy lejana que nunca había visto, en la que ella, Rocío Escuder, había crecido”, p. 92). La enfermedad y muerte de él coinciden con la anorexia que sufre Judith, que es otra forma de abandonar el cuerpo y curiosamente una dolencia que los indígenas atribuían a la brujería.

El relato muestra que lo que cuenta lo cuenta porque lo recordaba Mario (“esas cosas las recordó Mario toda la vida”, p.16; “Mario siempre evocó el año que pasó en Canarias como algo parecido a uno de sus volcanes dormidos”, p. 68), porque lo hizo o lo sintió Mario (“Después de ver aquella escena, Mario se mantuvo borracho durante un mes entero”, p. 25), y Mario es capaz de situar las emociones en el recuerdo, condicionadas por lo que se sabe y no se sabe aún: “Su padre podía ser uno y otro. El caballero... el gigante ebrio... Pero la noche de la carpa él lo amaba... e ignoraba que lo vería vociferar y pegar a una mujer...” (p. 17). Lo amaba, a pesar de que le hace proyectar una película pornográfica para las tropas japonesas, una iniciación al sexo que le hace vomitar.

A veces la voz de Mario aparece directamente: “en sus últimos años de vida era frecuente oírle decir cosas como...” (p. 69). En este sentido destaca el episodio en que Mario le cuenta a su madre muerta los fragmentos de la historia que aún desconocemos y que giran en torno a Rocío y los hermanos Escuder. En otros casos, Mario reproduce o interpreta la voz de Rocío, pues sólo así pudo llegar a conocerla Judith.

Hay cosas que la voz anónima de los primeros capítulos sabe antes que el propio Mario (“Esperanza...se reveló como una cuñada insufrible...Y portadora de un ángel. Esto último Mario se demoró un poco más en comprenderlo”, p. 29) y, cuando se nos revela quién es, reconocemos que solo esa voz podía saber lo que sabía de Mario y de ella misma y de las conexiones entre ambos que van incluso más allá de su historia en común, pues “las personas que se sienten supervivientes piensan siempre en los pobres y en los muertos” (p. 45).

Como dijimos, para reforzar estos juegos de la memoria, la autora introduce una serie de objetos reales. Uno de los hermanos bastardos de Mario le mandó en el 81 una filmación familiar, en la que Felicitas “se mueve como si fuera un ave acuática, alada para poder desplazarse por un lugar no sólido” (p. 13). Mario decidió que sus hermanos y su prima debían también volver a verla e ideó un plan para que la película fuera viajando de uno a otro hasta llegar a Rocío.

A esto hay que sumarle las cartas: la carta de José Escuder desde Manila a su hijo Mario contándole el traslado de la tumba de su madre al árbol de mango; las cartas de amor que Mario dejaba en la cartera de la escuela de Judith (cartas que, sin embargo, Judith no parece conservar en el momento de la escritura); la breve carta de Judith a Mario al hospital de Tarrasa: “La familia Frankenstein se ha desintegrado” (p. 42); las cartas de Mario y Rocío mientras esta estuvo en Londres, en las que Mario le hablaba de Judith, y Rocío le contaba la causa de su ruptura amorosa con Leonard, causa que radica en ese elemento incorpóreo que une y separa a la familia: “una especie de virus..., transmisión genética que todo lo vuelve recesivo o débil, ¿tú no crees que esas cosas puedan ser?” (p. 82). Estas últimas cartas tiene un valor especial, pues Judith interpreta y recrea la realidad a través de ellas.

Asimismo, se mencionan en el relato recortes de prensa, fotos y las películas obscenas montadas a partir de imágenes de Judith



que encontró Lucía a la muerte de Mario. También se conserva el San Antonio que sudaba resina y que era propiedad de Felicitas. Todos estos recuerdos materiales contribuyen a dar realidad y sentido a esta memoria de fantasmas.

Por último, hay que añadir la agenda de Mario, en la que aparece la dirección en Inglaterra de Rocío y que es el punto de partida para “esa desconocida (que) decidió reunir todas las piezas de esta historia” (p. 83).

Con todos estos materiales se construye una voz narrativa que se justifica en su propia esencia: “He padecido el anhelo de encontrar el sentido de las cosas... He inventado algunas historias... la reina del ¿quién soy?” (p. 53). Y que nos aclara lo que no va ser su relato: “no quiero llevar el diario de una muchacha manchada que algunos esperan” (p. 53), “Tampoco voy a relatar el proceso del despertar genital que otros querrían” (p. 54), “no quiero describir la patología del abuso sexual, ni los pormenores de un trastorno obsesivo, ni el vía crucis de las anoréxicas, que muchos preferirían” (p. 55). Ideas que evidentemente rondan al lector si se le olvida que quien narra la historia es un personaje con un determinado punto de vista, y no un narrador omnisciente, objetivo, metódico, distante de ese mundo de fantasmas que conjuga lo mágico y lo real sin escoger nunca ninguno de los dos lados. Por eso, la voz narrativa puede justificar el valor emocional limpio de sus palabras: “No hay rencor por algo indefinible. Me atañe hablar de Mario Escuder. Cuando era niña conocí el amor” (pp. 53-54), y su sentido: “la canción la recuerdo... Creo que en todas mis historias, que en la melancolía narrativa que me tiene cogida, en el vacío que pretendo llenar con letras, siempre estoy reescribiéndola” (p. 57). La canción era de Sinatra y decía: “Tiempo de tormenta... Todo lo que tengo se ha ido” (p. 56). El contar historias de Judith es como la cerámica en Rocío: “el lodo entre los dedos curaba en el recuerdo las huellas impresas más resistentes.... Si no cambiaba el pasado, al menos alteraba su jerarquía” (p. 76). Es esa jerarquía alterada de la realidad la que nos ofrece la memoria.

Y nos la ofrece con un lenguaje cuidado. A pesar de que a veces la sintaxis se desvirtúa, lo que destaca es el léxico rico, ciertas referencias cultas para explicar cosas aparentemente sencillas, y el gusto por las metáforas o juegos sutiles, como pequeños *contrafacta* (“Quería al menos contrarrestar el hecho de que el azar, la vida, el destino o lo que fuese, hubiera puesto a cada cual en *cualquier* sitio”, p. 50). Se trata de crear una prosa de tono poético que contrarreste cierta sordidez de los temas y resulte acorde con la presencia de lo mágico. El último capítulo, el que se nos presenta abiertamente como un relato de Judith Muir, hace también uso de otros recursos clásicos de los cuentos de fantasmas y casas embrujadas: la referencia a un lugar que puede ser considerado exótico por el lector, la mención directa de las historias de fantasmas asociadas a una casa, el nombre de la casa anclado en elementos reales, la asunción de la perplejidad de la historia, la referencia directa al lector cómplice, la permanencia de la leyenda, la explicación lógica...

Todo esto y el apellido de la autora inventada (Muir) nos remiten a *El fantasma y la Sra. Muir*. Sobradamente es conocida la historia a través de la espléndida película dirigida por Mankiewicz en 1947: una sabia combinación de terror, melodrama y comedia romántica, basada en la novela homónima de R. A. Dick, seudónimo de Josephine Leslie, publicada en 1945, que se introduce en la corriente de *ghost stories* que proliferaron en la época. Muchos elementos de esta historia parecen envolver la novela que tratamos: una casa encantada junto al mar, un fantasma que aparece, la mujer que escribe sobre la vida del fantasma, la idea del destino y la eternidad sentimental, la mirada a la mujer dormida, los amantes que nunca se tocan, los poemas que hablan de esta historia de amor. Añadiremos sólo un detalle curioso: en la película,



el capitán Daniel Greet le dice a la protagonista que el nombre de Lucy no le sienta bien, que representa a una mujer débil, sin carácter; Lucía, sin embargo, es nombre de amazona, de reina. ¿No es curioso que la Muir principal de la novela se llame Judith en “un tiempo en el que los Holofernes solían llevar su cabeza sobre los hombros” (p. 53)?

*Trinidad Brusel Carrión*