

Ahora es preciso morir *

Cuando comencé a leer *Ahora es preciso morir*, pensé: «¡Qué título tan lapidario!; seguro que es otra rancia novela realista». Y acordándome de la trilogía de Torrente Ballester, saqué maliciosas y precipitadas conclusiones. Pero me pasé de listo, ya que estas falsas deducciones desaparecieron rápidamente. La novela me había atrapado y me parecía de mal gusto detenerme a tomar notas. Estaba ante una equilibrada y poco enfática respuesta narrativa (y aseguro que no es elogio hueco) a ese marasmo neorromántico de chinos de dos pesetas, de tramas policíacas en *Niuyores* inexistentes, de estancados mares del sur, de acciones disparatadas para lectores con *video*. Por fin, una novela romántica con alma y, además, bien escrita.

Ahora es preciso morir, primera novela que publica Jesús Pardo, no es lo que lógicamente cabría esperar: una obra primeriza, titubeante y con ínfulas de sorprender, sino el producto de una amplia experiencia literaria y periodística que explica lo correcto y humilde de su dicción.

La novela se asienta en la reiterada exposición de la decadencia de los Malalbear, poderoso clan santanderino que, desde la muerte del *pater familias*, don Leopoldo, se hunde en una tortuosa degradación social, psicológica y física. Todo comienza a morir con la desaparición del cacique, porque el dinero, única y pobre dote, corroe aún más a esos herederos obsesionados por la emulación de antiguos usos y costumbres, que se traduce en desastrosos negocios y estrafalarias ostentaciones. El tema de la decadencia, estrechamente unido al del dinero, nos aclara el insolidaritario comportamiento de los Malalbear entre sí.

Ahora es preciso morir se organiza en noventa y seis secuencias sin numerar, de extensión variable —entre tres y diez páginas—, y sólo separadas por un pequeño espacio en blanco. Pero esto no fragmenta el relato calidoscópicamente, como sucede en *La colmena*, porque las secuencias tienden a agruparse, por orden cronológico, en unidades de acción cuyo protagonismo recae, alternativamente, en uno de los Malalbear.

Ateniéndonos a la linealidad histórica que sigue la narración, la novela puede dividirse en cuatro grandes partes: Monarquía Parlamentaria de Alfonso XIII (secuencias 1 a 39, págs. 9 a 197); II República (secs. 40 a 54, págs. 197 a 259); Guerra Civil (secs. 55 a 74, págs. 259 a 349); Posguerra (secs. 75 a 96, págs. 349 a 487). Sin embargo, el autor rehuye la fecha como elemento vertebrador del relato, prefiriendo situarlo por ambientación, y así, muy veladamente, sólo indica que: «En 1927, a los cuarenta y tres años, Curra, en Villa San José, se sentía sola (...). Hacía cincuenta años que en aquella casa no se tiraba nada ...» (págs. 186 y 193). Por eso carece de sentido que en la contracubierta se diga que la novela narra «... un segmento temporal que se inició en 1914...». Tal vez el propio Jesús Pardo haya suministrado el dato; pero en el texto literario no aparece.

La voz de un narrador omnisciente preside 426 páginas —justo el 89 por 100 de la novela y perdónese lo miserable de la estadística—. Esta linealidad se quiebra

* Jesús Pardo: *Ahora es preciso morir*, Seix Barral, Barcelona, 1982.

bruscamente cuando surge el subjetivismo del *yo-niño* (segunda parte) y del *yo-adolescente* (cuarta parte) de Alejandro, desde el momento que el personaje-narrador humaniza y acerca al lector una crónica familiar repleta de autobiografismo. Pero ambas voces coinciden en aplicar la estilística de los tiempos pretéritos, situándose de este modo fuera de la acción relatada. No hay posibilidad de sorpresa; saben que nos encaminan al desenlace anunciado ya por el título: *Ahora es preciso morir*.

En la primera parte, que se inicia tras el fallecimiento de don Leopoldo, nos hallaremos el *yo* narrativo de Alejandro, porque este *alter ego* sin disfraz, al nacer en 1927, no pudo ser testigo de la época aquí reseñada (conviene no olvidar las clarísimas coincidencias biográficas entre el autor y dicho personaje: la misma fecha de nacimiento, idénticos centros escolares, iguales circunstancias familiares e inquietudes literarias, entornos geográficos calcados, etc.). En estas páginas, el narrador omnisciente se excede en sus obligaciones: lo quiere ver todo, y sólo consigue una minuciosa y arqueológica descripción que transforma a los personajes en momias parlantes y a los objetos en monstruos humanizados. Los Malalbear se perfilan contrastando con las lujosas cosas que creen poseer, proyectando sobre ellas su fracaso para prolongar, hasta la caricatura, una estereotipada imagen social que sólo esconde ese caciquismo, cruce de tendero arribista y de señorito feudal, que fue incapaz de adaptarse a los mecanismos económicos de aquellos tiempos.

Así, esta primera parte descansa en el tema de la ruina económica de la familia. Cristino, el segundón, destrona con artimañas propias de su padre a Julio, inepto primogénito con ínfulas políticas (secs. 1 a 8, y 17). Práxedes, para librarse del escándalo y la cárcel, ya que en su juventud participó en el atentado de un político conservador, cede al chantaje y, arruinado, huye con su familia de Santander (secs. 9 a 12 y 35 a 38). Fito, padre de Alejandro, dilapida su capital en absurdos negocios, excluyéndose del clan al casarse con una proletaria, María. Esto le obliga a exiliarse en Madrid, donde ya se encontraba Julio (secs. 18 a 30). Tampoco al acicalado Marcelino le va bien su negocio de carbón (secs. 31 a 34).

Las mujeres quedan en un segundo plano, empezando por doña Saturnina, personaje desdibujado y pasivo. Su única aspiración es lograr una buena boda: Sofía casa con el recto Enrique Artajo, y Silvina con el nuevo rico Benito Lomas. Sin embargo, debemos exceptuar a Cúrra (sec. 39), porque gracias a su celibato, que no significa ni mucho menos emancipación, se irá erigiendo en la decrepita y beatorra guardesa de Villa San José, a la vez que jugará un importantísimo papel en la enfermiza educación de Alejandro.

La segunda parte se inicia con un brusco cambio de registro. El *yo* infantil de Alejandro irrumpe turbulentamente en el caserón y sus alrededores. Desde el recuerdo, nos describirá unos años de solitarios juegos de fantasmas, de tesoros, de misterios, llenando así de vida lo que los adultos olvidaron: amarillentas fotografías, viejos coches, polvorientos libros (secs. 40, 42, 44, 46, 50 y 51). Jesús Pardo recurre otra vez al *contraste* para resaltar el subjetivismo de este precioso folletín, porque cuando Marcelino (sec. 47) y Curra (secs. 41, 43 y 45) se expresen a través de la primera persona, obtendremos una triste antítesis: niño/viejos; fantasía/pragmatismo; esperanzas/recuerdos inmovilizadores; etc. Con la reaparición del narrador omniscien-

te (secs. 48 y 49), se amplían los focos de perspectiva, al tiempo que nos introduce en los prolegómenos de la Guerra Civil (secs. 52 a 54).

En la tercera parte, la guerra desborda los límites geográficos de Villa San José, y empequeñece las peripecias de Alejandro que, al igual que muchos niños, sólo verá en el conflicto las ventajas de unas largas vacaciones; un extraño y caótico juego entre el odio de los adultos (secs. 56 y 57). Ahora el peso del relato recae en Agustín Artajo, hijo de Silvina, y en Práxedes, posiblemente los personajes más alegóricos de toda la novela. El primero es un hombre de fe, cuyo integrismo católico hace de su viaje por tierras montañosas, en el pelotón de castigo del sargento Simancas, ese *camino de perfección* que le conducirá al temido pero ansiado fusilamiento (secs. 55, 59 y 67). La peregrinación de Práxedes en la retaguardia del ejército republicano simboliza lo común: el miedo, que le llevará a un contante ejercicio de humana cobardía (secs. 63, 64, 65 y 68). De los que vivían antes del 36 en Madrid, Cristino, Julio, Fito y Ramiro Artajo, sabremos por brevísimas referencias indirectas que se ocultan en espera del triunfo de los nacionales. Mientras, Curra y Marcelino permanecen recluidos en Villa San José, inmovilizados por la soledad y el temor. Y como fondo, los personajes secundarios y los fugaces dibujan los perfiles de un gentío disfrazando de idealismo el miedo, el egoísmo y la crueldad nacidos de antiguos rencores.

La cuarta parte constituye una cuidada plasmación de la atmósfera gris y miserable de los años cuarenta, de la que se vale el narrador omnisciente para introducirnos en la sarcástica defunción de los Malalbear. Sofía propina un jarrazo mortal a su marido cuando éste, en penitencia por la liberación de Santander, le confiesa su única infidelidad conyugal (sec. 73). Julio perezce a causa de una pulmonía ridícula (sec. 80). Práxedes, empobrecido por otro chantaje, muere en la miseria (sec. 79). Fito agoniza en una clínica madrileña entre la indiferencia proverbial de la familia (secs. 84 y 87). Marcelino se traslada a un pisito de soltero, hasta que un cocido fermentado pone fin a sus devaneos fetichistas de viejo chocho (secs. 78 y 82). Curra, que parece resistir este grotesco saldo, malvive refugiándose en el mundo de espectros nacidos de su esclerosis regresiva (secs. 80, 81, 90 y 91). Desengañado, Alejandro da la espalda a la realidad y prefiere aislarse en neuróticas lecturas, llegando incluso a robar a Curra para seguir alimentando la quijotesca necesidad de devorar una novela tras otra (secs. 85 a 87 y 89 a 91); la amargura y la intuición del fracaso adquieren sus tintes más negros cuando nos habla, en la única secuencia de esta parte en la que aparece el yo, de sus impresiones sobre aquél pobretón Madrid de posguerra (sec. 83).

La muerte, como soledad y fracaso, cierra la novela (secs. 93 a 96). Alejandro es expulsado del paraíso que se convirtió en infierno. Curra es ese cadáver que «... se quedó solo, dueño póstumo, aún por algunas horas, de todo aquello y de nada...» (pág. 477). Y Villa San José, perfecta reliquia metafórica del destino de los Malalbear, es aquella casa que «se quedó sola» (pág. 481).

Ahora es preciso morir se sustenta en la estilística narrativa de lo bímembre. Las simetrías, los contrastes —a veces demasiado antitéticos—, y la reiteración temática dan unicidad al texto. Los personajes principales se individualizan por confrontación. Los decorados de fondo —el próximo, Santander, y el lejano, Madrid—, sirven de apoyatura espacial a Villa San José. La realidad sin fisuras que nos ofrece el narrador

omnisciente, se vuelve humanamente incierta cuando es el *yo* quien tiene que vivirla. Las simetrías que abren y cierran la novela —esplendor con decadencia anunciada y ruina final—, se refuerzan al incluirse el fantasma de don Leopoldo, que en las primeras páginas invade la conciencia de los Malalbear a través de fotografías, recuerdos y sueños, reapareciendo al final (págs. 483 y 484), para asustar al amedrentado Alejandro.

Este esquema configura una obra tan cerrada que hace imposible la libertad de acción de los personajes principales; es decir, el fatalismo excluye de la ficción toda iniciativa individual. Los Malalbear están predestinados al fracaso, y por eso actúan como *personajes perfectivos* cuyos actos siempre se encuentran determinados por el estigma de esta maldición romántica, que irá adquiriendo tonos de tesis hasta restarles la debida profundidad psicológica.

Sagaces lectores y críticos puntuales querrán hablarnos de novela burguesa, de posrealismo con toques subjetivistas a lo *Nouveau Roman*, de novela histórica, de autobiografía o de otra plantilla cincelada en conversaciones del ahora, sin darse cuenta que estamos ante una novela romántica hábilmente disfrazada. Por medio de Alejandro, Jesús Pardo rinde culto al Baroja folletinesco, citándole con asiduidad (págs. 239, 240, 454, 481, etc.), a la vez que presenta su educación vital y literaria pareja a la del novelista donostiarra; además, *Ahora es preciso morir*, debe bastante a *La sensualidad pervertida*. También hallaremos las influencias del Galdós rebelde al realismo chato de la época y las del Dostoyevski que, tan magistralmente, supo retratar el desequilibrio juvenil y la miseria humana; autores que leerá con devoción Alejandro (págs. 444 y 445).

El contenido romántico se amolda al ritmo de las secuencias, porque al analizarlas detenidamente, se descubre que guardan similitudes sospechosas con aquellas decimonónicas entregas novelescas. En todas ellas, el relato se interrumpe cuando se alcanza la máxima tensión; sólo falta el *continuará*.

Los personajes secundarios —Benito Lomas, Soler, el sargento Simancas, o Julita, la propietaria del prostíbulo—, tienen libertad para elegir su destino. Con este nuevo contraste Jesús Pardo consigue un curioso claroscuro: el mal no se halla en el mundo, sino en los Malalbear, que a su vez simbolizan una época y una actitud vital. No hay reportaje histórico; únicamente, crónica metafórica. Los personajes fugaces amplían dicho juego, al ser modelados, como en el caso de Alfonso Mabá, el exótico chofer negro de Marcelino (sec. 32), desde una perspectiva irónica, y no sarcástica, lo cual se agradece mucho en una novela tan enjundiosamente triste.

El narrador omnisciente nos introduce con rapidez en la acción y describe, muy barojianamente, a los personajes de un plumazo (Práxedes, págs. 43 y 299; o Curra, págs. 14 y 189), aunque, por contraposición, cuide demasiado la orfebrería decorativa. Sin embargo, habrá que esperar a que el *yo* retoque y humanice una ficción que creíamos estable. Así, la tétrica descripción adolescente del Madrid de posguerra, muy en la línea de *Nada*, de Carmen Laforet, es sobrecogedora.

Los diálogos, de un coloquialismo minucioso, sitúan a los personajes en su ambiente social. Escucharemos desde la disputa arrabalera entre Juana, mujer de Fito, y una vecina (págs. 438 y 739), hasta cotilleos con rancio regusto a *ecos de sociedad*

(págs. 138 y 139). Pero al abusarse de la caracterización a través del diálogo, el texto peca a veces de superficialidad costumbrista o, si se quiere, de seca datación magnetofónica.

En contadas ocasiones, el narrador omnisciente, sin abandonar jamás su papel de traductor, permite a los personajes expresar su punto de vista por medio del monólogo ramplón, como en el caso de la ridícula oratoria sagrada del padre Meza (pág. 241), y del estilo indirecto libre (págs. 98, 319, 423, etc.). Incluso, introduce lo irracional gracias a la retórica del aparecido, tan grata en el XIX —don Leopoldo removiendo la conciencia de su prole—, y a la onírica, consiguiendo con ella, por fin, que algún personaje exprese lo que ni siquiera se hubiera atrevido a pensar en estado consciente.

Sólo me queda añadir algo tan poco técnico como que *Ahora es preciso morir* se lee sin dificultad, porque Jesús Pardo ha tenido el buen gusto de no recurrir al enrevese usted todo lo posible para enmascarar así su falta de oficio, y que inventen ellos (los sufridos lectores). Y convendría no olvidar que esta trabajada novela es, sobre todo, un homenaje a los aspectos más románticos de la narrativa del XIX y principios del XX: por favor, no se escandalicen si aplico dicho término a Galdós, Dostoyevski o Baroja. Ya va siendo hora de revisar heredadas e inútiles catalogaciones.—R. CÉSAR MONTESINOS (*Pico de los Artilleros*, 71. Bajo B. MADRID).