

Costumbres nuevas: la obra de Manuel Longares

José Antonio Escrig

Las historias literarias que dividen su materia en periodos se encuentran de vez en cuando con piezas anómalas. Es el caso del *costumbrismo*, fenómeno de difícil acomodo en la línea de sucesión de la literatura española y casi inexistente como concepto en la tradición académica europea. Su posición plantea un debate acerca de las relaciones que mantiene con sus antecedentes y sus consecuentes. Una respuesta a este debate tiende a considerar la literatura de costumbres como un brote del romanticismo que participará en la génesis realista. El costumbrismo, nos dice, conquista la representación del presente, mientras que la novela realista lo insertará en la Historia. Sin embargo, los límites de esta idea desplazan la posibilidad de una lectura más amplia y más clara. La imaginación literaria desplegada en varias novelas del escritor español Manuel Longares, particularmente en *Romanticismo* y *Nuestra epopeya*, permite ensayar esta forma de lectura. Ambas novelas comparten en su orientación los rasgos que suelen atribuirse al realismo: la recreación de un periodo de la historia reciente y el retrato de un colectivo inserto en él; la vivencia histórica de una sociedad en el presente. Pero ninguna de ellas es una novela realista, se tome como se tome el término. Son, de hecho, obras que invitan a replantearse el sentido de algunos de los conceptos mencionados arriba (romanticismo, costumbrismo, realismo e incluso modernismo), y que aconsejan una reflexión estética sobre la imaginación de nuestro tiempo y el estudio de ésta.

El propio Longares parece consciente de ello, y la crítica contemporánea acude a él, a sus testimonios y a las huellas literarias reconocibles en su obra, para tratar de organizar una respuesta satisfactoria. El ámbito

donde se decide esta respuesta es el de las fuentes (los modelos) y el de una idea periodística de la historia literaria. El resultado es confuso: de las novelas de Longares se dirá que son realistas en la estirpe de los grandes novelistas del siglo XIX (Balzac, Tolstoi, Galdós...), modernistas en la línea crepuscular de comienzos del siglo XX (Proust, Roth, Musil...), cervantina en los trazos humorísticos, costumbrista en los usos temáticos y en los gustos personales, grotesca en la tradición vanguardista española del Valle-Inclán de *El ruedo ibérico*, etc. Por suerte vivimos en un tiempo donde ni la mezcla ni la contradicción arrastran al desánimo, y donde los estudios literarios parecen acostumbrados o resignados a esta indefinición. Es indudable que la prosa de Manuel Longares participa de la mezcla enunciada, pero no en un sentido mecánico. Muchos de los autores citados resuenan en él, pero no como ingredientes de un puchero. Una definición más clara de los contornos de la imaginación literaria moderna desbrozaría este enredo y permitiría una mejor comprensión de novelas contemporáneas como las de Manuel Longares.

Hay un momento en su novela *Romanticismo* donde una de sus protagonistas del barrio de Salamanca, Pía Matesanz, se queda paralizada contemplando un escenario nuevo y extraño a sus ojos, el piso de soltero del profesor socialista Monjardín. Esta parálisis contemplativa acaba convirtiendo a Pía Matesanz, a ojos del narrador, en heroína de un cuadro de costumbres:

Pía se demoró. Durante el tiempo en que Monjardín se afanaba en poner orden y excusaba la ausencia de muebles en el reparto de la separación matrimonial y achacaba el desbarajuste de su vivienda a su bohemia masculina, Pía permaneció alta y desconcertada en aquel ámbito montaraz, en la tesitura de la Chata infanta de España cuando con la revolución a las puertas y la monarquía en el alero deja sus aposentos a media tarde de una jornada laborable para darse un garbeo por los madriles y el pintor la retrata junto a una muestra de artesanía castiza, desde botijos de anís a rosquillas de la tía Javiera, cualquier objeto de guardarropía nos vale para deducir que lo importante del cuadro de costumbres no estriba en el esmero de la señora en no arrastrar con su falda el trabajo relamido de sus súbditos ni en las sosas cortesanas de la sombrilla ni en el que inclina su bombín con chungu de capitalino ni en el bribón que se acerca a pedir limosna y ni siquiera en el perrito sin amo que a la derecha del espectador grita su orfandad en el atardecer cárdeno donde las tracas de los Carabancheles arman las nubes y llega desde la Polvoranca música de toros, sino en el conjunto de todos esos

factores que, tan impremeditadamente como el ramalazo de viento, toma vuelo a los ojos del espectador y propicia que esa anécdota menor de una historia sobrepasada cobre la magia del arte¹.

Esta idea de una totalidad que echa a volar para convertirse en vida por medio del artificio creador es la idea de la que parece brotar la imaginación de Longares, el punto de partida de toda su obra. Y es, a la vez, una forma más clara de empezar a comprender la relación que existe entre los conceptos expuestos arriba. El pasaje recién citado remite a otra escena, a otro «cuadro viviente» importante en la novela. Su protagonista en este caso es Hortensia, la madre de Pía Matesanz. Hortensia aparece abismada frente a la ventana de la noble casa familiar, observando el ocaso, con su revoloteo inconsciente y circular de vencejos. Cuando le preguntan el porqué de su abstracción, Hortensia responde: «miro los años» (p. 190). Ambas escenas permiten traer aquí unas palabras más antiguas, escritas por el novelista romántico Victor Hugo: «el drama pinta la vida». Con ellas, Hugo pretendía definir la naturaleza del arte contemporáneo. Recordemos que las escribió en 1827, como prólogo a su obra *Cromwell*, pero el paso de los años ha acentuado su valor. El novelista romántico Hugo condensaba en ellas la que acaso sea la definición más precisa de lo que luego ha dado en llamarse *realismo*. O mejor: la definición más elevada de una forma de imaginación, la de la modernidad, de un cuarto de milenio a esta parte, a la que el término «realismo» se le queda corto y pide nuevas formas de entendimiento. El descubrimiento de Victor Hugo, afianzado en siglos de observación, consistía en presentar lo que él llamaba «drama», la forma de creación moderna de la obra y de lo real, como *mezcla*. Como mezcla de lo sublime y lo grotesco. Este concepto, que la historia tradicional asumió en un primer momento como bandera del romanticismo (como periodo), funda la estética de algunos de los autores considerados por esta misma forma de historia como cima de la novela realista. Es el caso, sin necesidad de irnos más lejos, de Galdós. En la mezcla de las ideas con la risa (del pensamiento de la conciencia moderna con el humor que se desprende de la imitación que ésta hace de su presente como objeto) se construye una forma de novelar que encuentra raíces profundas, esas raíces que de forma un tanto vaga e imprecisa, pero finalmente acertada, ha desarrollado la crítica española

1 - Longares, Manuel, *Romanticismo*, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 407-408. En adelante, las citas referidas a esta novela remitirán directamente al número de página correspondiente.

cuando, por ejemplo, ha tratado de emparentar a Galdós con Cervantes. Esta relación se da, como se da también entre Galdós y Longares, y entre Longares y Cervantes. Pero su ambiente no es temático ni técnico, su ambiente es de naturaleza estética y se resume en lo que Luis Beltrán ha denominado «simbolismo humorístico». El simbolismo humorístico presente en la obra de Cervantes (y recordemos aquí la filiación que desde el primer momento establecieron los «románticos históricos» con Cervantes y sobre todo con Shakespeare), asentado a su vez en raíces profundas que ahora no vienen al caso, funda una forma de la imaginación a las que los conceptos de *romanticismo*, *realismo* y el posterior *modernismo* se le quedan estrechos. De ahí que, para contener su caudal, se lo hayan repartido, o lo hayan mezclado de manera un tanto arbitraria. Cuando afirmábamos la importancia de la mezcla en la obra de Longares (el arte de Longares nace de la mezcla, de la armonización de contrarios, de la idea de vida, de lo real, como *totalidad*) nos referíamos a esto. A que la obra de Longares se inserta en esta tradición donde las costumbres, la sátira, la teatralización, la historización del pasado reciente desbordan la etiqueta realista o posrealista, y piden una comprensión a la altura de su pretensión como obra de arte completa. Esto explica, por echar mano sólo de un ejemplo más, la particular textura del «estilo» de Longares, la atención que ha merecido su lenguaje. Sin entender esta idea de la mezcla procedente de una visión cómica de la existencia y de un uso simbólico de la misma aprendida de los maestros, el análisis está condenado al fracaso de la descripción superficial. En Longares el pulso vivo de la tradición que late en un Cervantes y crece hasta el presente por muchas bocas, y de un presente encarnado en una cultura de la oralidad a la que sus oídos se han mostrado particularmente receptivos, explica el porqué de muchas cosas, y no como accidente sino como artificio de vida.

Romanticismo

Veamos un poco más de cerca una novela como *Romanticismo*. La novela aborda la vida de una familia de la alta burguesía ociosa del barrio de Salamanca durante el periodo histórico enmarcado entre los días previos a la muerte de Franco y la derrota electoral socialista del año 1996. Un total de tres generaciones familiares a lo largo del tiempo de la «Transición». Tomando como hilo conductor a esta familia, la novela muestra las costumbres del escenario selecto donde acontecen sus vidas (el llamado *cogollito*), y las consecuencias que el curso de la historia

ejerce sobre él. Los desajustes producidos en tal proceso permiten una apertura parcial del limbo del *cogollito*, y un contacto con nuevos lugares y personajes, como las clases medias cultas progresistas (los «señoritos revolucionarios») o, como dirá uno de sus representantes en la novela, la «puta base». Esta apertura parcial es transitoria, y con la vuelta al orden inicial concluye la novela.

Así contada, nadie negaría una factura realista *canónica* de *Romanticismo*. Pero existe una forma de lectura superior, como hemos dicho. Citábamos el «simbolismo humorístico» encarnado en la obra de Longares. Y este simbolismo de energía cómica encuentra en *Romanticismo* dos formas de realización: la «dimensión metafórica» y la risa paródica y satírica. Ambas formas permiten una comprensión de la obra mucho más completa y elevada de lo que lo hace un término vago, vaciado de contenido. La «dimensión metafórica» hace de *Romanticismo* una obra sobre la convivencia de dos mundos antagónicos. El espacio que define ese antagonismo es el marcado por los límites del *cogollito* (los que viven dentro y fuera de éste), convertido en una isla segregada de la Historia. En el momento en el que la Historia llama a las puertas del *cogollito* (con la muerte del dictador), esas puertas se entreabren, produciendo desajustes reveladores. La teoría literaria tiene un nombre muy adecuado para describir la materia relacionada con el espacio de vida y muerte, con la tierra natal (en un sentido completo) de los personajes: el *idilio*. De manera que existe un consenso generalizado entre la crítica a la hora de definir *Romanticismo* como una novela idílica. Esto es tan cierto como incompleto. Verdaderamente, *Romanticismo* podría engrosar la lista de novelas que, caracterizadas habitualmente como realistas, responden en mayor medida a esta otra definición más precisa: novelas idílicas. O novelas de la crisis del idilio, pues tal suele ser la forma que adopta el género en la modernidad. Basta citar títulos como *Los hermanos Karamazov*, *Madame Bovary*, *Ana Karenina* o *Los Maia* para saber de qué estamos hablando. Sin embargo, *Romanticismo* no es, en realidad, un idilio roto. Ciertamente es un idilio en crisis, pero el resultado final de esta crisis es sorprendente. Para entenderlo en su justa dimensión hay que echar mano de otro concepto (de nuevo, la mezcla), y ese elemento es el tiempo de las costumbres, sobre el que obrarán los símbolos y la risa. Los símbolos están presentes en el mismo proceso de estructuración de la novela. Concebida en tres partes, con la apariencia de un drama, sus títulos no ofrecen dudas de lo que será la conclusión de una lectura en clave histórica: «Sepulcro

de la memoria», «Desajustes», «Restauración». Pero, por suerte, *Romanticismo* rebasa con creces los límites de una lectura histórica. De hecho, sorprenderá por lo contrario, por su certificación de una novela donde el asedio de la Historia al idilio modifica la superficie del escenario (altera las costumbres), pero se muestra irrelevante en un dominio social o ideológico. En esto, *Romanticismo* difiere radicalmente del tratamiento «realista» del idilio y obliga a nuevas consideraciones. Para empezar, nos lleva a replantearnos el concepto de tiempo e historia presente en la novela. Y para ello es necesario volver a echar mano de un pensamiento estético y reparar en el extraño hermanamiento de idilio y costumbres ensayado en esta obra. Porque si es normal que el tiempo del idilio se presente como un tiempo refractario a los cambios históricos o como una pieza que sucumbe dramáticamente a su envite, en *Romanticismo* los procesos se producen de manera lenta, embridada. Y del proceso resulta una aventura menor, reducida al marco de los individuos, y a una temporalidad provisional, estancada. Como resultado final de ello, las aguas vuelven a su cauce, y los escenarios se reconstruyen, aunque, como reconozcan sus protagonistas, ya nunca volverán a ser los mismos. Estos fenómenos se explican en virtud del tiempo de las costumbres, un material querido por Longares a lo largo de toda su trayectoria que encuentra en *Romanticismo* una manera óptima de expresión.

En el mundo del *cogollito*, regido por costumbres que se heredan de generación en generación, de la cuna a la sepultura, no hay espacio para los cambios. Los acontecimientos históricos reverberan en su día a día como un eco difuso cuyas consecuencias sólo originan trastornos menores (aunque a los héroes no se lo parezcan, pues atenta contra aquello que los constituye como individuos de su clase). Así, es elocuente el tratamiento que los Arce, la familia protagonista, otorga a la muerte de Franco, comparándolo con «la boda de una criada de confianza, algo que cierra una etapa de gobierno de una casa y obliga a redoblar la actividad para suplir el vacío que crea» (p. 264). Y basta con escuchar las palabras del matrimonio, por ejemplo las de Pía Matesanz: «Yo le diría al Caudillo: Excelencia, quédese con España pero no me toque el barrio» (p. 195), o las de su esposo José Luis Arce: «más importantes que las ideas es la felicidad de mi casa» (p. 119) para hacerse cargo de la naturaleza del asunto. Lo que sucede en *Romanticismo*, para conceder la palabra de nuevo a sus héroes, es que «todo va muy rápido» (p. 307) y «todo sigue igual» (p. 307), según se mire desde uno u otro lado del

espacio metafórico definido por el autor, convertido en idilio donde rige el tiempo artificioso y paradisíaco de las costumbres. El tiempo se auto-anula. Sobre este paraíso de felicidad absoluta para sus ocupantes (y de deseo u oprobio para los expulsados u obligados a servir en él), sobre este escenario sublime es donde va a operar la risa; convirtiéndolo por momentos en un escenario de sainete.

Dijimos que la estética de Longares, como creador moderno, es el drama (que diría Hugo), la mezcla escénica de lo grotesco y lo sublime, de lo noble y lo bajo. La elección del barrio de Salamanca, del *cogollito*, por parte de Longares, se revela en este punto como un acierto mayúsculo para su ejercicio simbólico y humorístico. La risa en *Romanticismo* adopta la forma de la parodia y la sátira. Parodia, merced a un conocimiento profundo de la tradición, que permite episodios tan memorables como el del castizo bartolillo engullido por el cura goloso, en divertida réplica a la magdalena de Proust. No hablamos, por supuesto, de guiños exteriores a la obra, de adornos parasitarios, sino de un proceso de destrucción de la apariencia noble sobre la que se construye la idea que los habitantes del *cogollito* tienen de sí mismos, aislados de cualquier otra realidad que no sea una ensoñación vaga de la grandeza que les otorga ser los representantes de una clase elegida y afincada en el centro del mundo. Y si la parodia erosiona la apariencia de este mundo superior, la sátira, su —en palabras del propio Longares— «devoción por el sainete», permite la irrupción franca de lo grotesco, desarbolando el «romanticismo heroico» que da título y forma íntima a la obra. Sólo desde estas premisas cabe entender la obra en su riqueza final. La ruptura constante de los sueños de los personajes (sueños en su mayoría ridículos surgidos de los desajustes de un idilio blindado por las costumbres y obligado a entrar en contacto con la historia), el desfallecimiento blando de su *romanticismo*, mueve a risa. Y esta risa, que en la lectura histórica ofrecería una interpretación seria y pesimista (la de un mundo esclerotizado, sin posibilidad de cambio real), acaba ofreciendo en la valoración estética una lección de vitalidad, una energía liberada en forma de símbolos y risa de recuerdo cervantino o, como querría Longares, una totalidad que cobra vuelo, que trasciende la cáscara de las apariencias, las convenciones y el utilaje costumbrista. Los procesos fracasan, las costumbres desfallecen y los individuos se rinden, decaen en su intento particular de cumplir la ilusión de un cambio. No obstante, el conjunto adquiere empaque, pierde, diríamos, el yugo de una educación en la inconsciencia. Y el lector crece en comprensión.

Nuestra epopeya

Repasemos ahora *Nuestra epopeya*. Escrita cinco años después de *Romanticismo*, comparte con ella la intención estética, pero ofrece lecciones diferentes. De nuevo vuelve a aparecer la mezcla. Mezcla que afecta incluso a la estructuración de la fábula: *Nuestra epopeya* narra, mediante el trenzado de tres tiempos distintos pero compartidos por los personajes: los años de la 2ª República y el dramático arranque de la guerra civil, un episodio trágico sucedido a mediados de los años 60, y el regreso de uno de los héroes al escenario de partida, una aldea castellana en 1986, narra, decimos, la historia de una generación devastada por el curso de los acontecimientos, la destrucción de un mundo familiar que corre en paralelo con el paso de una sociedad pobre a una sociedad enriquecida. Esta es la primera gran ironía de *Nuestra epopeya*, y el primer punto de diferencia con *Romanticismo*.

Si en *Romanticismo* el deseo de ser sublimes convertía a sus héroes en seres ridículos, y el tiempo volvía a su cauce, en *Nuestra epopeya*, que no narra la historia de una clase privilegiada sino de «seres insustanciales y amargos», el tiempo de la historia devasta el entramado de costumbres idílicas, asuela el pueblo, de manera que, como dirá uno de sus personajes, «al cabo de medio siglo nada de lo que se recuerda vive»². La epopeya a la que se refiere el título es la epopeya de la supervivencia, la crónica de un tiempo excepcional. Al final de la obra, otro de los héroes reflexiona: «nunca se había visto en España una generación que naciera pobre y muriera rica» (p. 452). Esta sería la lectura histórica de *Nuestra epopeya*, pero como venimos defendiendo en la consideración estética de la obra de Longares, sería una interpretación incompleta, olvidaría lo fundamental.

Para comprender el verdadero sentido es necesario remontarse, de nuevo, al concepto de la imaginación simbólico-humorística, y en ella vuelve a cobrar peso el tema que nos congrega, el uso de las costumbres. En el caso de *Nuestra epopeya* el elemento costumbrista no se construye como una modalidad temporal, como era el caso de *Romanticismo*. Aquí, favorecida por el contacto con el escenario que le es más usual (el mundo bajo), adopta una configuración temática y caracterizadora de los personajes que encuentra en la estética del costumbrismo, de las

2 - Longares, Manuel, *Nuestra epopeya*, Madrid, Alfaguara, 2006, p. 14. En adelante, las citas referidas a esta novela remitirán directamente al número de página correspondiente.

variedades, su forma de expresión. Esto explica la irrupción del mundo de las canciones, de las zarzuelas, de los tebeos, de la literatura popular. Las costumbres se convierten en el escenario vital de los personajes y, sobre todo, en su vehículo de expresión. Y explica también el particular lenguaje de la obra, nada «realista», la estilización en pos de una mezcla prosaica y poética, abrupta o cantarina. De nuevo, la mezcla. Merced a este uso de las costumbres en su poder generador de lenguaje y caracteres, la obra se traslada al ámbito de la sátira. De manera que incluso los episodios más terribles y dramáticos admiten una representación grotesca, más propia del sainete. De esta forma, convertida en epopeya irónica, con héroes insustanciales o ridículos, peleles del tiempo, *Nuestra epopeya* abandona la esfera elevada de la tragedia, abandonándose al drama del que venimos hablando desde el principio de estas líneas, a la farsa donde el coro clásico es sustituido por las sentencias zarzueleras del coro de las beatas del pueblo o de los ociosos del casino. La historia recibe una lectura superior, propiciada por la risa.

Veamos ahora la dimensión simbólica de la obra. Aparece, como un viento esclarecedor, en el último capítulo de la obra, titulado «Wichita». Podría explicarse, de nuevo, por contraste con *Romanticismo*. Si en *Romanticismo* se relataba la apertura breve e ilusoria de un paraíso (la burbuja excepcional del *cogollito*, con su orden severo y privilegiado), en *Nuestra epopeya* el paraíso aparece en otro lugar, aparece como huida del infierno en que se había convertido la tierra natal, España. Los héroes de esta novela vuelven años después al escenario del que partieron, pero no queda nada de él. La historia borró su vida, convirtiéndolo en un cementerio donde reina la paz y un orden de relativa opulencia. Irónicamente, esta opulencia se ha construido a costa de una destrucción y de una vivencia histórica terrible. Justo lo contrario que ocurría en *Romanticismo*.

En *Nuestra epopeya* el destino final, la vuelta al paraíso, sólo es posible bajo la especie de la memoria, y consiste en un abandonarse a un mundo celestial, despojado de los deseos y el dolor de la tierra. «Wichita» es un capítulo que despeja cualquier duda sobre la filiación del arte de Longares, ese arte de falso y astuto aspecto realista que desarbola el bagaje de cierta crítica literaria. En «Wichita» vemos cómo conviven los vivos con los muertos. La aldea real se ha trascendido, remansándose en un paraíso artificial (tomado de las novelas de americanos) donde el tiempo de la historia y sus consecuencias queda anulado. Convertido en un vals que oscila entre lo sublime y lo cómico, «Wichita» es un «estar

en la gloria», un estancarse en el escenario. «Lo malo ya pasó. Ahora estamos en la gloria. En la gloria eterna» (p. 449), se le escucha decir a una de las voces congregadas en Wichita. «Pues si estamos en la gloria y nada se mueve y por tanto la historia detiene su curso, no volverá la epopeya a la patria del Cid» (p. 448), añade otra. Y sin embargo, este escenario final, este corolario a la imaginación simbólico humorística de Longares se hereda. En el párrafo final un emigrante, ajeno a la historia de nuestro país, ingresa en Wichita/la aldea. Irrumpe el futuro, como no puede ser de otra forma en esta valiosa tradición estética.

Bibliografía

Longares, Manuel, *Romanticismo*, Madrid, Cátedra, 2008.

Longares, Manuel, *Nuestra epopeya*, Madrid, Alfaguara, 2006.

Beltrán Almería, Luis, «Generaciones y costumbres», *Riff-Raff*, 16, 2001, pp. 8-11.

Beltrán Almería, Luis, «Drama y utopía. Manuel Longares», *Riff-Raff*, 32, 2006, pp. 67-68.

García Galiano, Ángel, «La novela del *cogollito*», *Revista de libros*, 53, 2001, p. 47.

Gracia, Jordi, «Epopeya del idioma», *Babelia*, 27 de mayo de 2006, p. 15.

Hugo, Victor, *Cromwell*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.

Longares, Manuel, «Los motores de una novela: *Romanticismo*», *Quimera*, 214-215, 2002, pp. 67-72.

Montesinos, José F., *Costumbrismo y novela*, Madrid, Castalia, 1980.

Peinado, Juan Carlos, «Introducción», en *Romanticismo*, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 11-101.

Pozuelo Yvancos, José María, «*Romanticismo*, de Manuel Longares; la novela de la Transición», *Ínsula*, 737, 2008, pp. 23-25.

Senabre, Ricardo, «Nuestra epopeya», *El Cultural de El Mundo*, 1 de mayo de 2006, p. 19.