



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

**El cronotopo idílico en la novela *Romanticismo*, de
Manuel Longares**

**The idyllic chronotope in the novel *Romanticismo*
by Manuel Longares**

Autora

Raquel Barbero Ortiz

Directores

Luis Beltrán Almería
Enrique Serrano Asenjo

Facultad Filosofía y Letras
2016

ÍNDICE

1. Introducción:	2
1.1.- Justificación y objetivos del trabajo	2
1.2.- Estado de la cuestión	4
2. Desarrollo analítico:	7
2.1.- <i>Romanticismo</i> : crónica de una burguesía improductiva	7
2.2.- El cronotopo idílico: continuidad entre espacio, tiempo y personajes	11
2.3.- El contraste significativo del tiempo en el mundo idílico	19
2.4.- Vinculación del tiempo biográfico familiar con la Historia	23
3. Conclusión	31
4. Bibliografía	33

1.- Introducción

1.1.- Justificación y objetivos del trabajo

Cuando comencé a investigar sobre *Romanticismo* encontré casi con unanimidad que la mayoría de reseñas que recibió la novela subrayaban la vinculación de la misma con la historia reciente de España, concretamente con la denominada «transición democrática» y, de manera directa o implícita, vinculaban gran parte de su éxito a la capacidad de Manuel Longares para reconstruir los sucesos y cambios que se produjeron tras la muerte del general Francisco Franco. Certo es que Manuel Longares construye su obra con una fuerte coloratura historicista que le permite poner en evidencia la visión limita e interesada de la burguesía madrileña, pero una lectura más profunda de la novela me permitió discernir la capacidad del autor para crear un universo donde la Historia se plantea únicamente desde el estricto terreno de la ficción literaria.

Aunque *Romanticismo* se centra en el barrio de Salamanca –o en palabras del autor: «esa raza diestra en sobrevivir» (457)¹–, durante su recorrido por el impacto social que supuso la muerte de Franco y posteriormente el cambio democrático, Longares no relata las peripecias de una determinada familia de clase alta en un tiempo concreto, sino la historia de un colectivo que se oculta tras las apariencias y las costumbres. La Transición trae consigo una sensación de clausura que mantiene en vilo a los personajes de la novela, el *cogollito*² se abre a una nueva etapa, y en palabras del autor: «Desaparece la metáfora de que ellos estaban en una ciudad de la riqueza, rodeada como de los indios que van a asaltar el fuerte. Eso sí, quien tiene dinero sigue teniéndolo y Loewe sigue siendo Loewe» (*El País*, 19 de enero de 2001). En este sentido, la geografía urbana es determinante en la configuración del grupúsculo social del que se habla: el núcleo del barrio de Salamanca donde habitan las gentes principales de la novela se presenta como un laberinto sin salida en el que los protagonistas circulan con una fraudulenta sensación de progreso.

La atención prestada al territorio físico de la novela ha llamado la atención de los críticos, pero este hecho trasciende la simple intención artística o pintoresca. Por este motivo, el primer objetivo de mi trabajo es demostrar que la historicidad de la novela no

¹ Las referencias parentéticas señalan a las páginas correspondientes de la edición de *Romanticismo*, publicada por la editorial *Cátedra* en 2008.

² El término *cogollito* es el apelativo que M. Longares utiliza para referirse al barrio de Salamanca. También, encontramos la creación del calificativo *rogelio* para hacer referencia al simpatizante de la izquierda.

reside en la reproducción fotográfica de sus ambientes, sino en la capacidad del autor para mantenerse fiel a la materia histórica cuando ha de puntualizar los grandes hechos que trata y también en su ingenio para magnificar o atenuar determinados sucesos contraponiéndolos a la experiencia vital de los personajes.

Indudablemente, el espacio construido en *Romanticismo* no se limita a situar calles, edificios y comercios, sino que los describe con detalle elaborando una verdadera cartografía del barrio de Salamanca. La singularidad de Manuel Longares se sustenta en la capacidad de potenciar al máximo el papel del espacio, supeditándolo a todas y cada una de las facetas de la narración (tiempo, personajes y acción), construyendo un escenario idílico especialmente propicio para la aplicación de la teoría del cronotopo de Mijail Bajtín. Este concepto de cronotopo expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo. Así, los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. Los cronotopos son, para Bajtín, el centro organizador de los eventos narrativos fundamentales de una novela, a ellos les pertenece el sentido que da forma a la narrativa. Por tanto, no es casualidad que Manuel Longares se centre en un espacio tan singular como es el barrio de Salamanca en un tiempo histórico tan significativo. Son muy pocos autores los que han centrado su atención en analizar la sucesión de cronotopos presentes en *Romanticismo*, por ello, uno de los motivos que me llevaron a realizar esta investigación es aportar una nueva visión en la que se recalque la importancia del concepto Bajtíniano de cronotopo donde se hace visible el tiempo en el espacio, y la capacidad de este suceso para consolidarse como vehículo de la información narrativa.

El objetivo de este trabajo no es elaborar un análisis rigurosamente sujeto al modelo teórico Bajtíniano, pero sí aportar una visión del barrio de Salamanca «como unidad superior, la unidad espacial –la tierra natal de la literatura del idilio» (Beltrán, 2001: 2). Es decir, el espacio de la novela se construye mediante un cronotopo idílico en el que la atenuación de las fronteras del tiempo, determinadas por la unidad de lugar, contribuyen de manera decisiva en la creación de la armonía cíclica del tiempo, un tiempo que Bajtín denomina como: el *tiempo de las generaciones* y que voy a tratar de analizar a lo largo del texto.

No obstante, el mundo idílico que se presenta en *Romanticismo* ha cambiado con respecto a su origen prehistórico. El peso de la Modernidad ha provocado el alejamiento

de ese feliz idilio pastoril donde el bienestar de la familia patriarcal se mantenía intacto gracias a la percepción del tiempo como eterna repetición en la que el pasado es un tiempo de plenitud imaginaria y el futuro, en cambio, carece de valor. El aislamiento físico el barrio de Salamanca determina una temporalidad sumida en una dinámica circular idílica que parece ajena al devenir histórico. En palabras de L. Beltrán «esa permanencia al ciclo de la vida, a pesar de la historia, es la fuente de la risa. Las costumbres familiares, la vida del *cogollito* –el barrio de Salamanca– aparecen vacíos de sentido, ridículos» (2001: 9), pero teniendo en cuenta que estamos en una novela plagada de falsas apariencias, la pregunta que me planteo es la siguiente: ¿podrá soportar el idilio moderno los cambios de una etapa histórica tan revolucionaria o será el tiempo histórico el que produzca la desestabilización del espacio idílico–familiar?.

En definitiva, el objetivo fundamental de este trabajo es aportar una visión que sirva como punto de apoyo a los futuros lectores cuando se adentren en la paradoja de un barrio burgués que se sustenta en una serie de oposiciones (permanencia frente a cambio, romanticismo frente a realidad, privacidad frente a colectividad, etc.) que derivan en la deformación grotesca del mundo idílico que les ha tocado vivir. Así pues, es imposible negar que el relato refleja las peculiaridades específicas de una etapa histórica, pero «su lección se refiere a una constante histórica que rebasa los límites cronológicos y geográficos en los que se enmarca» (Peinado, 2008:53).

1.2.– Estado de la cuestión

La publicación de *Romanticismo* en 2001 no solo inauguró una nueva etapa literaria en la obra de Manuel Longares, sino que también le otorgó el reconocimiento de la crítica y el éxito en la narrativa española contemporánea. La novela española en el fin de siglo experimentó un proceso de cambio donde predominó una mezcla perniciosa de ficción y periodismo en la que se hacía patente la intromisión de los profesionales de la información en un género diferente al que practicaban en su trabajo diario. En este sentido, Santos Alonso presta atención a *Romanticismo* en su libro titulado *La novela española en el fin de siglo* (2003), donde elabora un detallado panorama de la novela española posfranquista en el que analiza las tendencias narrativas del periodo, así como también presta atención a la incidencia en la literatura de la normalización democrática y el auge del libro como valor de mercado. Siguiendo a Santos Alonso, advertimos que el auge del realismo en el cine y la televisión se expandió al plano literario provocando en el

lector la sed de una literatura urbana que fuese «real y actual como la vida misma» (2003: 181). No obstante, el cultivo del neorrealismo costumbrista urbano o sentimental pronto se enfrentó a novelistas como Manuel Longares que dieron respuesta a este mercado frívolo abriendo camino a otro tipo de realismo social tan necesario en una época de excesiva complacencia ética. Así, *Romanticismo* se presenta en el panorama literario de fin de siglo como un halo de aire fresco cargado de ambición; la apuesta de Manuel Longares por una equilibrada estructura clásica y un riguroso lenguaje triunfaron en un contexto donde «muchos de los éxitos editoriales se sustentaban en el reclamo de la imagen pública del artista» (Peinado, 2008: 40).

La vigencia de *Romanticismo* parece estar fuera de toda duda a juzgar por el creciente interés que hacia ella demuestra la crítica especializada y las sucesivas reseñas periodísticas que alternan con entrevistas al escritor. En el diario *El País* encontramos un revelador artículo titulado «Ritos mundanos», donde el escritor Luis Mateo Díez nos invita a descubrir el poder narrativo de Longares para evocar «el interior secreto de un barrio que tanto pudo significar en un tiempo crucial de nuestra historia contemporánea» (*El País*, 25 de febrero de 2001). La unanimidad de los juicios es absoluta: *Romanticismo* es el resultado de una creación literaria fructífera capaz de ocupar un lugar de excepción en la narrativa española contemporánea, además de ser una obra «de espléndida madurez», como afirma Santos Alonso en su artículo «Cambiar para seguir igual» publicado en la revista *Reseña* (2001).

Mención aparte merece el original y revelador estudio «Onomástica e ideología: *Romanticismo* de Manuel Longares» (2004), realizado por Miguel Á. Rebollo. El estudio se centra en analizar los más de cien nombres que aparecen en la novela con el objetivo de establecer una vinculación entre ciertas denominaciones onomásticas y la pertenencia a una clase burguesa o trabajadora. Aunque de manera aislada e individual no parece existir vinculación entre ideología y onomástica, la conclusión del artículo es reveladora: «el análisis conjunto de todos los nombres y la reiteración casi obsesiva de determinados fenómenos [...] sí permiten determinar un paralelismo entre la pertenencia a clase sociales altas –y en esta novela, ideológicamente conservadoras– y clases bajas» (2004: 295). La eficacia de este estudio no solo radica en la posibilidad de poder vincular los personajes a un bando u otro, sino en la observación que realiza sobre uno de los personajes centrales de la novela: el político Monjardín, cuyo nombre se adscribe a las dos clases sociales significativamente.

La ambición literaria del autor recogió sus frutos al concluirse el primer año de trayectoria de la novela con la publicación de tres ediciones³, y con la aparición de la primera edición de bolsillo publicada por *Punto de Lectura* en 2002. Poco después, con la concesión del Premio Nacional de la Crítica de Narrativa Castellana –correspondiente a 2001–, *Romanticismo* logró inscribirse «en la mejor tradición de la literatura española, la que tiene sus cumbres en Cervantes y Galdós»⁴. Y es que sin duda, no debemos olvidar que Manuel Longares comparte el mismo espacio que Galdós en sus novelas, así como también comparte la habilidad de no descuidar la fidedigna reconstrucción de la Historia mediante la ingeniosa manipulación de esos materiales con visión de novelista.

La última edición de la novela, publicada en 2008 por la editorial *Cátedra*, reproduce la edición corregida de *Alfaguara*, donde el autor realizó algunos cambios respecto a las dos ediciones anteriores. El texto incorpora algunas modificaciones como resultado del cotejo con la primera edición de bolsillo, y además, incluye en apéndice estudios sobre la novela que ayudan al lector a desentrañar el microuniverso creado por Manuel Longares. Sin duda, esta edición, elaborada por Juan Carlos Peinado, es fundamental, ya que contiene una introducción en la que se realiza una minuciosa investigación sobre los aspectos clave de la novela: desde la trayectoria narrativa del autor, hasta el discurso más íntimo de los personajes.

En esta introducción, J. C. Peinado trabaja sobre los estudios publicados de *Romanticismo*, entre los que debemos destacar para la elaboración de este Trabajo de Fin de Grado los elaborados por Luis Beltrán Almería, al abordar en su valioso artículo «Generaciones y costumbres» (2001) el tema principal de este proyecto: el cronotopo idílico en *Romanticismo*. Señala L. Beltrán que «el idilio –el barrio– y las generaciones con sus costumbres son el fundamento de esta novela posrealista. El tiempo en esta estética espacial se subordina a la profunda unidad espacial de la obra» pero lo esencial de esta novela es la oposición entre la historia –con sus fechas casi legendarias– y la vida, que sólo reconoce el paso de la historia superficialmente (2001: 8).

³ La primera edición de la obra fue publicada por la editorial *Alfaguara* en 2001, más tarde, se publicó la edición corregida de la obra y en 2002 *Círculo de Lectores* elaboró otra edición de *Romanticismo*.

⁴ Estas palabras pronunció Ángel Basanta durante el acto del fallo del jurado (véase la información de Ángel Vivas para el diario *El Mundo*, 14 de abril de 2002).

2. Desarrollo analítico

2.1.- *Romanticismo*: crónica de una burguesía improductiva

Afirmar que *Romanticismo* es una obra puramente realista sería lo común para un lector que ha realizado una vaga lectura de la obra. Indudablemente, el lenguaje utilizado por Longares nos evoca el molde de la novela del siglo XIX y principios del XX: *Fortunata y Jacinta*, *La Regenta*, *Madame Bovary*, *Los sonámbulos*, de Hermann Broch, o *Los Buddenbrook*, de Thomas Mann, pero estaríamos realizando una lectura equivocada si solo focalizásemos nuestro interés en el relato de la historia reciente de España, concretamente la denominada «transición democrática», a través de las peripecias de la élite burguesa del barrio de Salamanca. En este sentido, apartándose de los elogios a su novela por ser una magnífica crónica de los cambios históricos que tuvieron lugar tras el fallecimiento de Franco⁵, Manuel Longares afirma lo siguiente: «los lectores debemos exigir verosimilitud a un novelista pero no necesariamente veracidad, porque una novela no es un testimonio notarial sino una obra de arte que edifica un mundo con los instrumentos que le pertenecen y en los que cifra su autonomía artística» (Longares, 2002: 69).

Indudablemente, en *Romanticismo* la historia actúa como hilo conductor de los acontecimientos: en primer lugar, el relato arranca con la agonía del dictador, y a su vez, se produce la crisis personal de la protagonista Pía Matesanz y el cuestionamiento sobre la verdadera ideología política de su familia. Después, encontramos otras fechas señaladas como la primera victoria socialista el 28 de octubre de 1982 y su posterior derrota en la jornada electoral del 3 de marzo de 1996. Ahora bien, los acontecimientos históricos no solo sirven para aportar verosimilitud al contexto en el que se mueven los personajes, sino que el autor se abastece de ellos para transmitir la idea fundamental de la obra: «el viento de la historia, [...] determina el comportamiento en la cocina y en la cama de los personajes de la novela, pero aún así, estos no actúan por convicciones políticas sino por conveniencias particulares» (Longares, 2002:71). La historia no sirve únicamente para proporcionar un telón de fondo verosímil delante del cual se mueven los personajes, sino que transmite la idea de que los personajes son los que crean la Historia llegando a difuminar los límites entre historia colectiva e individual. En otras palabras, podemos afirmar que aunque la novela actúe durante el periodo de la transición hacia la

⁵ Por ejemplo, las críticas de Ángel Basanta o Antón Castro cuya referencia incluyo en la bibliografía.

democracia, su objetivo no es mostrar las tramas políticas de la época puesto que el contexto histórico se fundamenta en el silencio de lo privado y no en el ruido de los sucesos trascendentales. El autor utiliza la historia como instrumento literario que permite transformar a sus personajes, pero la ideología política no parece ser un elemento esencial en la vida de los habitantes del barrio de Salamanca, siempre y cuando no ponga el peligro sus hábitos y costumbres. Hortensia, la madre de Pía, sintetiza el desinterés de los habitantes del *cogollito* ante del devenir político en la siguiente afirmación: «Yo le diría al Caudillo: Excelencia, quédese con España pero no me toque el barrio» (166). Así pues, vemos como la burguesía se adapta y se habitúa a los nuevos tiempos, pero siempre que no se incumpla uno de sus principios inamovibles: «No se les toca el dinero ni un átomo de grasa» (509).

En palabras de Luis Beltrán lo esencial de *Romanticismo* es «el contraste entre la historia –con sus fechas rotundas y casi míticas– y la vida, que sólo superficialmente ha de reconocer la marcha de la historia» (Beltrán, 2001: 8). En este sentido, el lector asiste a un juego de contrastes en el que la rancia burguesía se transforma y adapta a los vaivenes históricos sin sufrir ningún tipo de metamorfosis, frente al resto de la sociedad que debe evitar oponerse al temporal para sobrevivir decentemente. Los cambios históricos apenas dejan huella en el espacio y es que Manuel Longares reconstruye una etapa de nuestra historia apoyándose en la autenticidad de los conflictos individuales de los personajes. Es lógico, por tanto, que se produzca la ruptura entre lo público y lo privado, es decir, «entre los grandes procesos colectivos y la anomalía de un grupúsculo social que sirve para poner de relieve los lazos profundos que mantienen unidas ambas facetas de la realidad» (Peinado, 2008:59). Aunque la realidad histórica parece impregnar el ámbito de lo privado, la solidez y la autenticidad de los conflictos individuales nos alejan del costumbrismo con la intención de mostrarnos un tiempo paradójico en el que «la Historia es el camino trazado por el poder en su natural impulso de perpetuación» (Peinado, 2008: 58), de ahí que los beneficiarios del proceso no sufran ningún cambio radical en sus hábitos y costumbres, así como su interés por la vida pública se presente como un evento ocasional e irrisorio. Lo único que preocupa a los Arce y a sus convecinos es que el tiempo lineal de la historia ponga en peligro sus consolidados hábitos puesto que «el zarandeo histórico, que sí respetaba las leyes, modificaba las costumbres» (255).

Los cambios históricos desbaratan los ritos que ralentizan el itinerario del tiempo en la novela, pero apenas dejan huella en el espacio que solo se ve condicionado por el tiempo de forma superficial. La primera parte de la novela titulada «Sepulcro de la memoria» arranca con fuerza narrando la incertidumbre que sienten los vecinos del *cogollito* al ver en riesgo sus intereses: «España será un cataclismo, una hecatombe, y una sarracina. Pero mi dinero no lo tocan» (134). Sin embargo, esta angustia compartida que se extiende a la velocidad de la luz desde la cafetería Gregory's de la calle Velázquez por todas las esquinas que conforman el microcosmos de la novela, pronto se ve minimizada al comenzar la segunda parte de la obra, «Desajustes». Como ya hemos mencionado, la historia se desliza por las calles madrileñas de Serrano y Goya sin dejar apenas huella, tanto es así que cuando ocurre un acontecimiento histórico importante la novela desdeña el impacto en un barrio que parece aislado del mundo real. Por este motivo, no es casualidad que las familias del *cogollito* estuvieran durmiendo cuando el Caudillo expiró, «una actitud impropia de una clase social despierta» (263), según la perspectiva irrisoria de la periodista Caty Labaig.

La dimensión del acontecimiento provoca una reacción desmedida en las acciones de los habitantes del barrio, que muestra la visión deformada de la realidad que todos ellos padecen: sienten que se abre una nueva y caótica etapa en sus vidas pero tan solo les angustia el posible caos que pueda afectar a su mundo privado, de hecho, los Arce equiparan la pérdida del Caudillo a «la boda de una criada de confianza, algo que cierra una etapa en el gobierno de una casa y obliga a redoblar la actividad para suplir el vacío que crea» (264). En otras palabras, podemos afirmar que la novela está plagada de hipocresía o de «falso romanticismo»⁶ ya que los personajes se muestran afectados por los acontecimientos, pero únicamente reaccionan de forma incoherente ante el miedo que les produce que el paso de la historia altere sus costumbres y ritos privados: la familia Arce tan solo aprecia que la criada Wences «cocinaba fatal» desde la muerte del Caudillo porque «esta era la única afectada por los actos de Madrid» (271) y la voz narrativa nos orienta sobre las falsas apariencias de esta clase social tan liviana: «Pía se rindió a la voluptuosidad de compadecerse: si nada echaba de menos: ¿por qué tanta angustia?» (272). Por otro lado, la periodista del *ABC* Caty Labaig consolida con sus observaciones el vacío vital que sufren los personajes de la novela y ayuda a minimizar el impacto de la

⁶ Con este nombre matiza L. Beltrán el sentimiento que aqueja a la burguesía del *cogollito* en su artículo «Generaciones y costumbres» (2001: 10).

historia en las vidas de esta clase social acomodada, llegando a considerar el desmembramiento de la pandilla de Virucha «el acontecimiento más singular del cogollito de familias del barrio de Salamanca en el primer año del reinado de don Juan Carlos I» (275). Además, la muerte de Franco no perturba la quietud de la alta burguesía madrileña ni tampoco sus tradiciones: «aunque ya no vivía el Caudillo, Pía y Fela seguían con las mismas costumbres y se citaban para hacer las compras y mirar las tiendas que le gustaban a Hortensia» (275), así como tampoco se vieron interrumpidas las escenas navideñas de los vecinos del cogollito y «contra las premoniciones de los agoreros como Javo Chicheri, los devotos admiraron el belén de la Concepción y los Reyes Magos desfilaron en camello por las Escuelas Aguirre» (276).

Parafraseando a Manuel Longares, podemos reiterar que todo lo que sucede en la esfera exterior del barrio –es decir, la muerte del dictador, la transición, etc.– se refleja en el caos y desorden del régimen privado de los personajes (Longares, 2002: 70); esta exposición de la vida íntima nos conduce a la huida de la historia y en consecuencia a la parodia grotesca de la vida burguesa. Las costumbres familiares, es decir, la vida del *cogollito*, constituyen un ciclo de vida que permanece impasible frente a la historia y este hecho es el origen de uno de los principales motores de la novela: la risa. Los funerales en la Concepción, las vacaciones en San Rafael y San Sebastián, los espacios de ocio (restaurantes caros, fiestas benéficas, conciertos, cine en las salas del barrio) y, por supuesto, los conocidos comercios de lujo del entorno de Serrano y Goya, son las imágenes nucleares de la novela y están sometidas a una dinámica de confrontación y provocación que tiene como objetivo principal la satirización de las costumbres. El autor utiliza un sinfín de matices irónicos para describir los ritos mundanos que caracterizan una particular concepción de la vida: el narrador presenta a los vecinos del barrio como «miembros de la burguesía improductiva» (200), son las gentes del *cogollito* que habitan en casas con pasado ducal y escudo, y más allá del barrio –en las calles aledañas del Alcalá, Narváez, Menéndez Pelayo, etc.– todo sobrepasa los límites del buen gusto y se oscurece con el nombre de las *vaguadas*.

Los ritos del cogollito son repetitivos, exclusivos y excluyentes: las mujeres lucen peinados de Rupert, asisten a conciertos dominicales en el Retiro, compran sus bartolillos en Viena Capellanes y son aficionados «como el resto de su especie a las porcelanas de Lladró» (19). Incluso encontramos referencias icónicas de la moda que seguían las

féminas del barrio en los años setenta: «los bolsos de Pekary, el sombrerito de Cacharel, los guantes de Varadé, la bufanda de Zarauz» (20) y también «la lencería francesa de Mily» (24). Además, sus ritos son inamovibles y no se ven afectados por ningún tipo de acontecimiento: «con los ojos celosos y extasiados de siempre buscaban los escaparates de Shakuntala y Nesofsky y envidiaban los bombones prohibidos de Santa y la moda de Cabasse antes de merendar en Gregory's el café con leche o la infusión» (275). En definitiva, el narrador actúa como supremo conocedor de este mundo ignoto aprovechándose de la fascinación y el misterio que se adhiere a un espacio cargado de riqueza con sus comercios caros y el aire cosmopolita de sus calles. El marco espacial aparece perfectamente acotado desde el principio de la novela mediante los rutinarios paseos de estas gentes en torno al eje de la calle entre Serrano y Velázquez, dejando claro al lector los profundos vínculos entre el espacio y los personajes, que encuentran en aquel las bases sobre las que crean su identidad como individuos y grupo social.

2.2.- El cronotopo idílico: continuidad entre espacio, tiempo y personajes

El espacio de *Romanticismo* es fundamental en la configuración de la élite de la que se habla. Las calles del barrio actúan a modo de marcador social donde se demuestra la incapacidad de este grupo social para discernir (o simplemente *ver*) lo que es ajeno a su reducido microcosmos «donde había de todo, y lo que no se encontraba en él no existía o no tenía caché» (51). El incesante vaivén de la burguesía por las calles de Serrano, Velázquez y Goya recluye a los personajes en una especie paraíso en el que transcurre toda su vida, como si hubieran elegido permanecer en una especie de aislamiento voluntario y jovial, por ello, el narrador recalca esta idea de aislamiento cuando señala: «Habían reducido la ciudad a las dimensiones de su entorno y al hecho de divagar por el palmo de terreno adosado a su domicilio lo llamaban salir» (67); mientras que salir fuera del cogollito equivalía para estos burgueses a «emprender un viaje con maleta pues más allá de las dos o tres manzanas colindantes se extraviaban» (67) en ese mundo extraterritorial bautizado con el nombre de *vaguadas*.

La percepción espacial de los personajes se construye mediante una serie de fronteras invisibles que delimitan el espacio y que convierten el *cogollito* en un lugar exclusivo, y al mismo tiempo, excluyente. En suma, podemos afirmar que Manuel Longares no pudo haber elegido una mejor geografía para plasmar la coherencia de su obra, y no debe pasar inadvertida la siguiente afirmación del autor que nos da la clave

para comprender el microcosmos construido en *Romanticismo*: «podría preguntarme por qué elegí unas calles determinadas del barrio de Salamanca [...], y solo puedo responder que no encontré otro escenario más adecuado para sugerir la sensación de paraíso» (Longares, 2002: 69). Y es que esta «sensación de paraíso» corresponde punto por punto a lo que Bajtín en su momento denominó como el cronotopo idílico en la novela. Y más concretamente, al tipo denominado *idilio familiar*. Según el teórico ruso, este particular cronotopo expresa:

La sujeción orgánica, la fijación de la vida y sus acontecimientos a un cierto lugar: al país natal con todos sus rinconcitos, a las montañas natales, al río, al bosque, a la casa natal. La vida idílica y sus acontecimientos son inseparables de ese rinconcito espacial concreto en el que han vivido padres y abuelos, en el que van a vivir los hijos y los nietos. Este microuniverso espacial es limitado y autosuficiente, no está ligado a otros lugares, al resto del mundo... La unidad de lugar, disminuye y debilita todas las fronteras temporales entre las vidas individuales y las diferentes bases de la vida misma. La unidad del tiempo acerca y une la cuna y la tumba (el mismo rinconcito, la misma tierra), la niñez y la vejez (el mismo bosque, el mismo arroyo, los mismos tilos, la misma casa), la vida de las diferentes generaciones que han vivido en el mismo lugar, en las mismas condiciones, y han visto lo mismo. Esta atenuación de las fronteras del tiempo, determinada por la unidad del lugar, contribuye de manera decisiva a la creación de la ritmidad cíclica del tiempo, característica del idilio. (Bajtín, 1989: 376–377).

No cabe duda de que *Romanticismo* se presenta, pues, como una obra especialmente propicia para la aplicación de esta conocida –aunque poco investigada⁷– teoría del cronotopo de Mijail Bajtín. Del mismo modo que en el género pastoril o sentimental, en la novela de Longares se produce de manera significativa la continuidad entre tiempo, espacio y personajes cuyo objetivo primordial es impregnar la obra de esa presencia de lo espacial en todos los niveles de la narración.

En primer lugar, vamos a centrarnos en analizar las tres líneas de aportación del idilio a la novela: naturalización de la vida, unidad de lugar y lo cotidiano sublime. El único concepto en el que difiere parcialmente la forma de idilio creada por Longares de

⁷ «Bajtín suele insistir en la gran importancia del idilio para la novela (y podría añadirse que para la poesía) y en la escasa atención que ha recibido de los filólogos. La filología tradicional se ha visto superada por el carácter proteico del idilio. No ha sido capaz de explicar la unidad existente entre la poesía bucólica y la novela pastoril, más allá de las semejanzas temáticas, y, por supuesto, ha sido incapaz de explicar la volubilidad estrófica poética y la promiscuidad novelística del idilio» (Beltrán, 2002: 129).

su fuente clásica es en el concepto Bajtíniano de «naturalización de la vida». Esta naturalización significa que «los momentos de la vida humana se entrelazan con la vida de la naturaleza, creando una vida natural y un lenguaje metafórico que se desprende de esa armonización» (Beltrán, 2002: 129). En este caso, la narración se aleja de los hitos existenciales ligados a la naturaleza, pero debemos resaltar la originalidad de Longares para crear una ficción idílica urbana que se desarrolla de acuerdo a una serie de acontecimientos biográficos. No debemos olvidar que Bajtín advierte la tendencia a la destrucción del idilio en la novela burguesa de la primera mitad del siglo XIX, una literatura con la que *Romanticismo* mantiene vínculos importantes.

El filósofo ruso considera que la hegemonía de la ciudad proporciona unas condiciones adecuadas para el derrumbamiento y demolición del mundo idílico puesto que el mundo capitalista «revela su inhumanidad, la destrucción en él de todo principio moral (formado en las fases anteriores de evolución), la descomposición (bajo la influencia del dinero) de todas las relaciones humanas anteriores –el amor, la familia, la amistad– la degeneración del trabajo creador del científico, del artista, etc.» (Bajtín, 1989: 385). Además, Bajtín recalca que el hombre positivo del mundo idílico se convierte en «ridículo, miserable e inútil y, o bien perece, o se reeduca y se convierte en un rapiñador egoísta» (1989: 358). En esta última sentencia reside la originalidad y la contrariedad irrisoria de *Romanticismo* puesto que Longares en lugar reflejar el poder destructor de la corrupción materialista, nos presenta desde el principio un mundo capitalista idílico en el que la burguesía convive en armonía y sobrevive gracias a una economía estable fruto de la herencia recibida de la primera burguesía decimonónica enriquecida con actividades financieras y especulativas.

Sin duda, el lector advierte en *Romanticismo* un espacio impermeable producto de una forma de vivir cíclica y cerrada en la que los personajes se caracterizan por su improductividad económica e ideológica puesto que renuncian a cualquier tipo de actividad emprendedora, así como tampoco parecen tener una motivación más importante que la de mantener su paraíso terrenal. Por tanto, podemos afirmar que lo único que distingue esta forma de idilio de su fuente clásica es que en *Romanticismo* los objetivos existenciales básicos no están vinculados a la naturaleza (las estaciones, los trabajos agrícolas y artesanales), sino a unos sucesos biográficos que tienen como consecuencia la improductividad de una clase social que «se autoexcluye del contexto histórico y social para vivir al modo de pastores bucólicos» (Peinado, 2008: 75).

El principal rasgo común de este tipo de «idilio» es la especial relación entre tiempo y espacio; es decir, la fijación de los acontecimientos vitales a un espacio determinado. En este caso, las generaciones y sus costumbres son inseparables de ese «microuniverso limitado y autosuficiente» que es el barrio de Salamanca y que se consolida como el idilio o la unidad superior sobre la que se sustentan las bases de la novela. En palabras de Bajtín, el idilio, la unidad de vida de las generaciones, está determinada esencialmente «por la *unidad del lugar*, por la vinculación de la vida a las generaciones en un determinado lugar, del cual es inseparable esa vida, con todos sus acontecimientos» (Bajtín, 1989:379). Así pues, los acontecimientos de esta «vida idílica» pueden dar lugar a una serie temporal ilimitadamente larga e infinita que se muestra inseparable del espacio en el que han vivido padres y abuelos y vivirán hijos y nietos. *Romanticismo*, es, sin duda, una novela ejemplar para aplicar este concepto Bajtíniano ya que toda la novela está salpicada de observaciones sobre el comportamiento, actitudes y sentimientos de los personajes que han pasado de generación en generación dentro de un mismo espacio –el barrio de Salamanca– que ha cumplido todos los requisitos para consolidarse como «espacio idílico».

Hortensia, Pía y Virucha –abuela, madre y nieta– son las encargadas de representar las tres generaciones que gobiernan la novela, ambas encarnan a la perfección esa unidad de vida vinculada en su totalidad a la unidad de espacio, y además engloban el significado total de la novela al presentarse como la imagen contradictoria de un cambio inalterable en el que todo sigue igual a pesar de los vaivenes históricos y políticos. La vida de estas tres mujeres está condenada a sufrir una melancolía hereditaria cuyo origen asocian con un sentimiento de «romanticismo» que se repite de forma idéntica en cada una de sus biografías. Con gran asiduidad los personajes utilizan el término *romanticismo* –o en su lugar *romántico*– para justificar sus comportamientos y sentimientos utópicos. En primer lugar, Hortensia, la madre de Pía, emplea el vocablo para expresar el parecido de su hija con Pío, su difunto marido: «Has salido tan romántica como tu padre. Encantadora pero inútil» (156). Con el paso de los años, el mismo pensamiento se traspasa a la mente de Pía cuando discute con su marido por la hazaña realizada por su hija Virucha al dirigirse al Retiro a pedir limosna para ayudar a los pobres: «Mi nena de rogelia nada –a Pía le subió la sangre al cerebro–. Es romántica como mi padre» (384) y es que ese impulso impropio de su clase social a Pía «no le despertaba esa imagen romanticismo o ternura sino la agitación de cuando advirtió que la muerte del Caudillo

desequilibraba su posición en el mundo» (382). No obstante, volvemos a encontrar una actitud *romántica* cuando Monjardín⁸ –hijo del juez republicano del que Hortensia estuvo enamorada– consigue que Pía le acompañe fuera del barrio a ver a unos amigos *rogelios* del PSOE: «—A mí madre no le gustaba que yo viniese por aquí [...] Me llamaba romántica. —¿Y lo eres? —Tenía sentimientos muy mezclados [...]. Quería un mundo mejor, más justo ¿sabes? Había muchas cosas que cambiar. —¿Sigues pensando igual? —Soy más moderna» (393).

Los propios personajes son incapaces de identificar con claridad la naturaleza de ese sentimiento que les ataña y lo vinculan con esa conciencia social tan liviana que se traslada de generación en generación; utilizan la expresión «romanticismo» para justificar el vago humanitarismo que les motiva a establecer contacto con el mundo exterior –en palabras de Bajtín: «el gran mundo, frío y extraño, donde hay esparcidos rinconcitos cálidos de humanidad y bondad» (1989: 383)– o a realizar cualquier actividad ajena a los ritos propios del clan. Encontramos, por tanto, un sentimiento de romanticismo hereditario que se adapta al paso de tiempo mediante la repetición de una biografía prácticamente clónica en el caso de Hortensia y Pía, como bien apunta el narrador: «Pía no obtuvo con su madre el grado de confianza [...], pero estaba unida a ella como si continuara viva y no podía despegársela porque había marcado su trayectoria y seguía vigilándola y viéndola aunque ya no estuviera» (241). A lo largo de la primera parte se producen analepsis que recuperan el pasado de los personajes, pero si algo debemos destacar es la capacidad de estos períodos para transmitir los fundamentos del idilio –inmovilismo, hermetismo y reiteración– mediante la elaboración de un tiempo presente ralentizado que convive con evocaciones al pasado familiar, cuya única finalidad es la de volver a repetirse en el tiempo.

Madre e hija se mueven a través de impulsos románticos y terminan repitiendo el mismo comportamiento al fracasar sentimentalmente tras enamorarse de un hombre perteneciente a la misma familia; en el caso de Hortensia, esta renuncia al patriarca Monjardín por su estado civil de casado, mientras que Pía se enamora del hijo del mismo varón sin haber descubierto todavía su dudosa condición sexual. En el caso de Virucha, se produce una evolución más libre que se aleja de las tradiciones tan arraigadas de su

⁸ Siguiendo el artículo de Miguel Á. Rebollo, encontramos que «el apellido de este personaje no es español, lo que nos indica que se alinea con las clases sociales altas y, al mismo tiempo, además del apellido, dispone de un nombre de “santoral”. Nunca aparecen ambos, nombre y apellido en la misma secuencia. Participa, según las características, en ambos mundos sociales» (2004: 306).

madre y su abuela: «[...] rebasaba el perímetro de su barrio y confraternizaba con lo que ella consideraba gente baja. Ahora Virucha se abría a una amplia baraja de acciones imposibles de referir en familia: bebía vino, fumaba maría y tabaco rubio y disfrutaba de las sensaciones que despertaba en los chicos aunque no se acostaba con ellos» (472), no obstante, todavía mantiene las características físicas hereditarias de su *especie*: «Virucha reincidía en el físico de su madre, es decir, la elegante delgadez y el difuminado de sus curvas, eso que Gisela Bonmatí llamaba ser estilosa» (472).

Así pues, en *Romanticismo* el tiempo sucesivo e histórico termina siendo sustituido por el concepto Bajtíniano de *tiempo de las generaciones*, cuya función reina en un espacio donde el azar no representa ninguna angustia existencial para los personajes que están condenados a repetir las hazañas de sus antepasados: «Virucha creía que los jóvenes estrenan la vida, por más que repitan el modelo fracasado, o al menos poco dichoso, de sus padres» (474) y es por este motivo por el cual Virucha también está condenada a fracasar igual que le sucedió a Pía y Hortensia.

De forma significativa apreciamos en estas tres generaciones –de manera decreciente– un síntoma de angustia transitoria que se hace patente siempre en el momento en el que se producen «esos atardeceres que comienzan a incendiarse en Rosales y propagan su fuego por toda la ciudad y aún más allá, una angustia análoga a la del privado traumáticamente de un afecto» (Longares, 2002: 68). Estas mujeres carentes de experiencias sustanciales construyen a través de los ventanales del salón un cronotopo temporal donde logran abstraerse de la realidad mediante el afloramiento de una vaga melancolía supeditada al pasado, así Hortensia, sentada en la mecedora junto al ventanal «seguía pendiente de los edificios y de la animación de la calle, como si contemplara en la pantalla de un cine la película de su vida. De ahí que cuando se le preguntara qué hacía clavada en el ventanal replicara: –Miro los años» (190). La repetición convencional de la observación del crepúsculo está estrechamente asociada con el espacio ya que a través del ventanal Pía, la hija de Hortensia, vuelve a evocar en su madurez «sus fantasmas de niña –a la vez que el legado materno– mientras aguardaba la llegada del patriota Arce» (195). Así, del mismo modo que su madre, Pía hereda esta tradición en la que a través de:

[...] los ojos de la pequeña [Virucha] reconocía su mirada de hace treinta años, cuando a la edad de Virucha y no resabiada aún por la agonía sangrienta del crepúsculo, ya que entonces se tardaba más en madurar, se sentaba

en las rodillas de su madre frente al ventanal del salón, igual que ahora su hija en el regazo de Domi» (188).

La presencia de este cronotopo crea una atmósfera de ensimismamiento en el que las protagonistas recrean su pasado, pero también su futuro en el caso de Virucha –la última generación Matesanz–, pues la voz narrativa nos indica la posible proyección hacia el futuro previsible de su estirpe cuando, al espiar desde su casa los paseos de las alumnas mayores de las ursulinas, Virucha fantasea con sus primeros devaneos amorosos, lo que según la voz narrativa «iniciaría el romance que quizá deparará con los años en un cambio de estado civil y de domicilio» (140).

Este ritual en el que madre e hija observaban «el frenesí de los vencejos en el crepúsculo» adopta una dimensión metafórica ya que vemos cómo estas generaciones miran el discurrir del tiempo al «retirar el visillo del ventanal con la esperanza de descubrir algo diferente» (188), pero representan a un colectivo que no está inmerso en la realidad que existe más allá de su reducto. La historia gira en torno a una familia burguesa del barrio de Salamanca a lo largo de tres generaciones, desde los días anteriores a la muerte de Franco hasta la victoria electoral del PP en 1996 –pasando por los sucesivos gobiernos socialistas–, sin embargo, estas generaciones se fundan en las costumbres y por este motivo apreciamos a primera vista un tiempo paradójico en el que predomina la ralentización y en consecuencia la pérdida de valor del mismo. En palabras de L. Beltrán: «el tiempo ralentizado se devalúa» (Beltrán-Escríg, 2014:16) lo que supone el enaltecimiento del espacio, que permanece generación tras generación impasible a los cambios históricos puesto que: «El espacio familiar –*ídílico* lo llamaría Schiller– refracta la historia» (Beltrán, 2008: 16). Así pues, estamos ante un tiempo paradójico en el que, como bien afirma la cronista del *ABC*, Caty Labaig, «Todo sigue igual [...]. Pero nada es como fue» (460), el idilio provoca la ruptura con la historia y sus fechas míticas, y la solución que encontramos en *Romanticismo* para suplir la división entre biografía individual e historia de la nación es el tiempo de las costumbres, unas costumbres que nos permiten introducirnos en la vida privada de las familias del cogollito y que aseguran la continuidad de las generaciones siglo tras siglo.

Por otro lado, debemos destacar que la pertenencia al barrio de Salamanca no es una simple marca de distinción social, sino la fuente que dispensa los rasgos de identidad a sus moradores y nos acerca a «un enclave tan famoso como impenetrable para el común

de los mortales»⁹ (Peinado, 2008: 73). El narrador deja claro desde el principio de la novela que hay una serie de ritos anclados en los orígenes de las familias del barrio que se transmiten de generación en generación, así como también señala una serie de características que predominan en los rasgos físicos y psicológicos de esta burguesía madrileña: «[...] decía Caty Labaig de las debutantes de la aristocracia, con todos los atributos de la raza criada en el barrio: el pie largo, el seno breve, las caderas escurridas, el ademán de esfinge y la sonrisa ciega para mantener las confianzas a raya» (148). En este sentido, advertimos que el barrio además de la faceta idílica, cumple otra función, como bien afirma L. Beltrán: «El viejo costumbrismo se constituyó como tipismo geográfico –el baturro, el andaluz agitanado, por ejemplo–. Aquí el localismo se recluye en un barrio. Y no le falta el tipismo: esas figuras vestidas de *loden*, representantes de la moda pija, para las que el *ABC* es como el espejo en el que se miran» (Beltrán, 2001: 9). Ahora bien, si debemos señalar un rasgo especialmente distintivo de los habitantes del barrio de Salamanca es su improductividad, tanto económica como ideológica, así pues, en palabras del autor estamos ante «esa generación que ganó la guerra sin pegar un tiro y la paz sin mover un dedo mientras otros de su quinta se dejaban la piel en ambos frentes» (155).

El barrio de Salamanca es la «tierra natal» o el «espacio idílico» donde los personajes viven de forma rutinaria como si estuvieran dentro de un fortín privilegiado del que no desean escapar. Este aislamiento lleva intrínseco una temporalidad en la que predomina el ritmo cíclico del relato, este aspecto nos lleva a la segunda línea de aportación del idilio a la novela establecida por Bajtín: la cotidianeidad sublime. Este aspecto de cotidianeidad sublime significa que «la vida cotidiana se desprende en el idilio de su carácter rutinario» (Beltrán, 2002: 129). En este sentido, no podemos negar que *Romanticismo* refleja las peculiaridades específicas de una etapa histórica, pero su lección radica entre el destino histórico y la experiencia vital que se consolida como campo de operaciones de la narración literaria. A pesar de la fuerte coloratura historicista que encontramos a lo largo de la obra, la presencia de fechas históricas se reduce

⁹ Como señala Luis Mateo Díez en su artículo «Ritos mundanos»: «La novela de Longares es una espléndida muestra de lo que la ficción da a la vida, de cómo solo desde la ficción es posible vivir en el interior secreto de un barrio [...]. La ficción nos sume en el espejo interior de todo aquello, nos lleva al latido más íntimo e inconfesable de los pobladores de un reducto que ahora podemos percibir como simbólico» (2001: 47).

significativamente a cuatro¹⁰ y el lector puede observar cómo los principales procesos de cambio se filtran en el fortín burgués como un eco apagado del mundo exterior. Sin lugar a dudas, la política en la novela no es una cuestión que interese particularmente a la burguesía del barrio de Salamanca, su presencia es subsidiaria de los conflictos individuales de los personajes y como bien señala Juan Carlos Peinado: «se puede afirmar que los personajes aparecen como pequeñas piezas del mosaico histórico, pero que el lugar que ocupan en él responde esencialmente a motivaciones íntimas, al lastre de su pasado y a su anatomía sentimental» (Peinado, 2008: 53). En *Romanticismo* vemos como los sucesos de la vida –frente a los históricos– alcanzan una dimensión de acontecimiento gracias a la sublimación, por ello, los propios personajes se guían por la fuerza motriz de sus deseos y son incapaces de definir con precisión el sentido y la naturaleza de ese *romanticismo* que les aqueja y les obliga a no trasgredir los límites que les marca su propio origen, el cual provoca que «los sueños se estrellen contra las costumbres»¹¹.

2.3.- El contraste significativo del tiempo en el mundo idílico

El *espacio idílico* –formado por las tres generaciones Matesanz y el barrio de Salamanca– plantea una estimulante coexistencia de ideas aparentemente opuestas. De un lado, la focalización en la sensación de estatismo y continuidad del tiempo folclórico, cuya base se fundamenta en las costumbres que casi detienen el tiempo. Por otro lado, el interés por aquellos sucesos que alteran las costumbres, es decir, los momentos en los que el tiempo ralentizado ve turbada su calma y avanza de forma inesperada. En la primera parte de la novela, titulada «Sepulcro de la memoria», el narrador opta por un *tempo* lento donde proliferan largas y numerosas escenas de los sucesos históricos que tienen lugar a lo largo de unos pocos días, del 31 de octubre al 17 de noviembre de 1975. El cronotopo idílico se consolida en esta primera parte de la obra al producirse la radiografía del barrio de Salamanca (calles, comercios, costumbres) mediante el recorrido que transita el rumor sobre la agonía de Franco o las analepsis que recuperan el pasado de los personajes, a través del recuerdo que produce la observación de objetos de la casa o enclaves del

¹⁰ La muerte de Franco en 1975; la primera victoria socialista el 28 de octubre de 1982 con su posterior derrota en la jornada electoral del 3 de marzo de 1996; y el fallido golpe de estado del 23 de febrero de 1981.

¹¹ En palabras de L. Beltrán, podemos afirmar que la historia en *Romanticismo* supone una amenaza para las costumbres: «El sueño de Pía y su viaje a la libertad se estrella contra la costumbre veraniega de San Rafael. El estilo poético –determinado por el fundamento idílico de la novela– admite la parodia de las costumbres –la estilización paródica del lenguaje generacional–. El momento emotivo central de la novela es el encuentro entre Hortensia y el padre de Monjardín en Viena Capellanes –una pastelería, a donde les ha conducido la costumbre de comprar el postre dominical–». (Beltrán, 2001: 8).

barrio. Ahora bien, a lo largo de la novela encontramos momentos en los que se produce una momentánea aceleración del relato, como sucede con los encuentros del Retiro con Monjardín o con las salidas a la residencia veraniega de San Rafael. El alejamiento del mundo idílico provoca una súbita aceleración del ritmo cuyo objetivo es reflejar el acecho del caos en todos los órdenes que afectan a la vida, y también, «sirve como ominoso anticipo del desajuste final» (Peinado, 2008: 89).

El chalé de San Rafael representa para Pía un santuario veraniego en el que poder exiliarse del espacio hegemónico que representa el barrio de Salamanca: «Se había imaginado en aquella colonia de edificaciones de una sola planta igual que una peregrina ávida de indulgencias, con zapato bajo y sin pintarse» (269). San Rafael es el lugar escogido por la familia Arce para exiliarse tras la muerte del Caudillo, como bien señala Juan Carlos Peinado, «la huida a San Rafael representa una patética versión del menoscabo de corte, de exilio pastoril» (Peinado, 2008: 82). Sin embargo, el enclave no cumple la función de cronotopo al no producirse la unión esperable entre el tiempo y el espacio: «ante la verja del chalet y la ilusión del jardín, Pía se desengaño: dorado por la miel del otoño, San Rafael parecía un cementerio» (269). Cada espacio debe estar asociado a un momento específico, por tanto, el espacio de San Rafael exige su asociación con el tiempo del verano, y al no cumplirse la premisa, el relato sigue reflejando la subordinación del tiempo individual a los ciclos del idilio: «Pía y Arce se comportaron como cabía esperar de ellos: Pía se encargó de dirigir la casa y Arce se recluyó en la dependencia que hizo construir junto al garaje para disfrutar de un espacio similar al despacho de Goya» (270).

El carácter hermético de San Rafael lleva implícita una naturaleza de absoluta clausura al estar supeditado a un límite temporal: las vacaciones estivales. Por ello, cuando se produce la unión esperable entre tiempo y espacio, se pone en marcha un cronotopo especialmente propicio para la subversión de la estricta segregación del orden moral y social del que tanto alardean los vecinos del cogollito. Esta ruptura temporal de las normas se inscribe particularmente en la atmósfera de la sexualidad. Los acontecimientos adquieren una dimensión tragicómica al rozar el límite de lo grotesco, y por tanto, el ritmo de la narración se acelera cuando se producen los escarceos entre Virucha, su prima Goreti y Beíta, la hija de la criada. Las vejaciones de estos jóvenes hacia Beíta representan la suspicacia que trae consigo el contacto entre dos clases sociales diferentes que nunca antes habían tenido la necesidad de relacionarse: «lo que Beíta

excitaba en Virucha y Goreti era la fascinación de la diferencia ya que traía en su piel de monte el destino reservado a su carne proletaria desde que asomó por el vientre de su madre en el paritorio de la Seguridad Social» (332).

Esta posición de exilio voluntario y menosprecio a la corte permite a los personajes evadirse de las normas impuestas por la burguesía a la que pertenecen. Así, el tiempo que los personajes están en San Rafael las alusiones al erotismo son constantes, e incluso las conversaciones se focalizan únicamente en la efervescencia erótica que la transición ha impuesto en la capital madrileña. Por tanto, no es de extrañar que el infecundo Arce vaticine en una conversación lo que posteriormente se convertirá en una de las escenas con mayor tensión dramática en la novela y que produce la ruptura entre los Arce y Monjardín al final de la segunda parte: «Si por salvar la vida de mi mujer o de mi hija tuviera que hacerme maricón, me haría» (342). Mención aparte merece la metafórica narración de «el rapto» de Gisela Bonmatí que llevaron a cabo dos jóvenes en la noche madrileña, «a la puerta del Roma» (349).

Finalmente, debemos focalizar nuestra atención en la tercera y última parte de la novela: «Restauración». El traslado final de la perspectiva narrativa al mundo de los Panizo –o al mundo de los *rogelios*– provoca un «efecto anticlimático»: hasta ahora el narrador había seguido los pasos de Pía Matesanz, pero en esta última parte solo se traslada al espacio idílico del cogollito para narrar los primeros amores fracasados de Virucha y su inicio en el mundo laboral como locutora de radio. Esta última parte contiene un periodo muy extenso que abarca quince años desde 1981 hasta 1996, aquí el tiempo de las costumbres se agota dando paso al tiempo de la historia, donde predominan largos diálogos con pasajes retrospectivos que provocan la aceleración del tiempo del relato. No obstante, los pasajes en los que se produce la focalización en Virucha tienen como consecuencia la deceleración del ritmo al producirse el regreso al mundo idílico del cogollito y al tiempo de las costumbres.

Los «desajustes» que pervierten el orden político y social en la segunda parte, finalmente quedan invalidados al prevalecer una «restauración» que termina con los sueños e ilusiones de los socialistas tras su derrota política en 1996. En este sentido, Arce emite la sentencia que engloba el significado sobre el devenir histórico: «Monjardín dice

que todo sigue igual»¹² (307). En efecto, podríamos afirmar que todo cambia para que nada cambie, pero lo cierto es que el tiempo histórico provoca la inestabilidad del mundo idílico, y en consecuencia, se produce un seísmo que conlleva la transformación de la vida. El tiempo histórico modifica las costumbres, y aunque la burguesía se adapte a los nuevos tiempos sabe que ya nada volverá a ser como antes. Se produce el «fin del idilio», es decir, la ruptura de la pureza y sacralidad del barrio «a consecuencia de la llegada de advenedizos y del traslado de sus residentes» (Peinado, 2008: 77):

Desde que el Caudillo no tenía mando en plaza el *cogollito* se había convertido en zona franca y muy mezclada, con menesterosos en la puerta. Ahora, muchas residencias familiares se transformaban en oficinas [...] y sobre el mismo parquet del comedor que agrupó a abuelos, padres e hijos en Nochebuena se levanta la sucursal de un emporio del que ni se sabía su casa madre (461).

La revolución política no tiene ninguna consecuencia radical en la burguesía improductiva, que parece estar premiada con la convicción de ser la clase privilegiada eternamente a pesar de los accidentes circunstanciales de la historia, como afirma la trabajadora Marta Pombo: «el mundo es de las derechas, [...], tengámoslo presente, y hoy nos retiran de mandar pero durante catorce años de la Historia de España nos han aguantado» (515). Ahora bien, el tiempo histórico provoca que el barrio de Salamanca pierda su carácter hermético y, en consecuencia, el espacio idílico se desestabiliza provocando las relaciones entre ricos y pobres. En los últimos años de la acción novelesca asistimos a un proceso de cambios donde el *cogollito* va perdiendo su naturaleza impermeable: el pequeño comercio se sustituye por las grandes cadenas comerciales, las viviendas particulares se convierten en oficinas y las nuevas generaciones –representadas por Virucha– prefieren explorar nuevos enclaves residenciales alejados del barrio de Salamanca.

La historia abre el barrio y el corazón de los personajes, estos se vuelven sublimes y como indica M. Longares: «no solo la curiosidad les impulsa a conocerse sino algo más personal: si los ricos no quieren perder su bienestar ni los pobres su utopía, los ricos tratan de hacerse querer por los pobres y los pobres intentan suscitar la consideración de los ricos» (Longares, 2002:70).

¹² Esta sentencia es una parodia de la célebre frase de la novela *El Gato Pardo* del escritor italiano Lampedusa: «todo debe cambiar para que todo siga igual».

2.4.- Vinculación del tiempo biográfico familiar con la Historia.

El aislamiento del barrio de Salamanca determina una temporalidad que por estar inmersa en una dinámica cíclica y cerrada permanece ajena al devenir histórico, así como también a la idea de progreso. El *tiempo de las generaciones* provoca la ausencia de nuevas experiencias en la vida de las mujeres Matesanz y tan solo permite la reincidencia en los mismos hábitos y rutinas que siempre van ligados a un determinado espacio¹³. El narrador, a través de una mirada crítica y al mismo tiempo evocativa, nos presenta la vida en el *cogollito* como un mundo idílico lleno de certezas en el que residen los Arce y sus convecinos, pero sus repetitivas costumbres familiares se caracterizan por ser ridículas y grotescas, es decir, carecen de sentido alguno. Estas costumbres, junto con la pasividad estúpida de los personajes, tienen como consecuencia la ralentización del tiempo dentro de ese «microuniverso espacial limitado y autosuficiente» que es el barrio de Salamanca. A pesar de la secuencia de fechas históricas, el peso de los ritos burgueses causa que el tiempo lineal cronológico carezca de trascendencia, provocando la sensación de estar ante un colectivo que permanece inmerso en un mundo de fraudulento romanticismo. Ahora bien, ese romanticismo es el único motor que impulsa a los personajes a cuestionar su devenir programado, existe, por tanto, un conflicto entre lo idílico y lo romántico, o en otras palabras, entre el cronotopo del idilio y la Historia.

Siguiendo a Mijail Bajtín, podemos afirmar que *Romanticismo* entraría dentro de uno los parámetros que el filósofo ruso denominó «novela biográfica familiar». El tiempo biográfico como tiempo realista no puede dejar de participar en un proceso más amplio del tiempo histórico «que es, sin embargo, histórico de una manera incipiente» (Bajtín, 1998: 208). Por tanto, en palabras de Mijail Bajtín, podemos afirmar que la vida como biografía no se puede concebir fuera de una época cuya duración, que excede los límites de una vida aislada, se representa, ante todo, mediante *generaciones* (Bajtín, 1998: 208). Las tres mujeres que encontramos en *Romanticismo* –Hortensia, Pía y Virucha– son un engranaje fundamental, pero sus vidas no son el objeto específico de representación de la novela, sino la imagen de las generaciones que aportan un momento nuevo a la representación del mundo.

¹³ Siguiendo a J. Carlos Peinado, debemos subrayar la importancia de los ritos que están supeditados a un determinado espacio, como por ejemplo, la relación que mantiene Hortensia con los proveedores de su casa: «el establecimiento prevalecía sobre el surtido pues éste, aunque pareciera idéntico al de otras tiendas y objetivamente lo fuese por compartir la marca de fábrica, no lo era para Hortensia si se traía de otra parte» (166). De nuevo, vemos como el espacio está vinculado a todos los niveles de la narración y, también, con estos vínculos «se agudiza aún más la excentricidad de este sector de la burguesía» (Peinado, 2008: 76).

Este momento consiste en el contacto entre vidas que abarcan unos períodos de tiempo distintos, produciéndose así una salida hacia la duración histórica. Por este motivo, la primera parte de la novela se cierra con la esperpéntica escena del velatorio de la criada Máxima; su defunción, junto con la posterior jubilación del aya Domi, supone la extinción de los vínculos con la primera generación de Hortensia, lo que significa el final de los ciclos inalterables, y en consecuencia, la irrupción del desconcierto de la transición democrática. El significado de las distintas épocas se puede desentrañar a través de la vida cotidiana, por ello, Domi, la última criada que conoció a Hortensia, es reemplazada por una mujer que discrepa totalmente del modelo de cocinera imperante en las familias del cogollito:

Por instigación de Monjardín, Arce dio la espalda a esta tradición de las familias del cogollito y reemplazó a Domi por una mujer de su quinta, más ama de llaves que sirvienta, más esbelta que rechoncha y más distinguida, por tanto, que abnegada. [...] tenía una hija más pequeña que Virucha, de lo que se benefició al imponer como condiciones para trabajar con los Arce pasar la noche con los suyos y tener libre domingos y fiestas. Ambas ventajas, insólitas entre sus compañeras del cogollito [...] (299).

No nos resulta extraña esta vinculación entre la Historia y las relaciones privadas entre amos y criados, ya que solo a través de estas relaciones la burguesía entra en contacto con la intemperie del mundo exterior. Así pues, la generación de Pía abarca un nuevo periodo que se aleja del respaldo de la tradición previa que existía en la generación de Hortensia y la reivindicación de la clase obrera se instaura en su propia casa a través de la nueva criada. Las circunstancias políticas y sociales se cuelan en la vida íntima de los personajes y estos se ven obligados a tomar decisiones para lograr adaptarse a un contexto histórico que hasta el momento desconocían.

Por otro lado, no debemos olvidar que Virucha también representa la imagen de una generación, sin embargo, tan solo se asemeja a sus antecesoras en la capacidad de adaptarse a las transformaciones políticas e históricas que le ha tocado vivir:

Virucha andaba demasiado ocupada [...] porque además de terminar la carrera y preparar su trabajo abandonó la casa de sus padres. Se lo impuso el desorden de su vida, que no encajaba en la mentalidad de su madre, [...]. Pensó alquilar un piso cerca de la emisora, pero la mirada de su padre la inclinó a permanecer en el perímetro del cogollito (493).

Este abandono del barrio nada tiene que ver con la obligación que le impuso Hortensia a Pía para vivir en la misma casa que ella cuando se casó con su marido; asistimos, por tanto, a una nueva época donde el hermetismo asociado al barrio y a la mente de sus habitantes siente la necesidad de abrirse ante los nuevos acontecimientos.

El mundo de la novela biográfica adquiere un carácter específico puesto que los contactos y relaciones de los personajes con el mundo no se organizan como encuentros casuales en el camino real, sino que adquieren una relación importante con la totalidad vital de los protagonistas. De este modo, en *Romanticismo* encontramos que la correlación entre las generaciones y los encuentros –concretamente entre Monjardín padre con Hortensia y el de su hijo con Arce y Pía–, adquieren una relevancia significativa al consolidar un tipo de cronotopo que se ajusta estrictamente al concepto Bajtíniano de «motivo»¹⁴. Estamos, por tanto, ante un cronotopo que se construye a partir del encuentro de distintas generaciones en un determinado lugar, en este caso, nos centraremos en los ocurridos en la pastelería Viena Capellanes¹⁵ y el espacio bucólico que evoca el parque del Retiro.

El primer encuentro casual se produce en 1950 entre Hortensia y el amigo de su difunto marido, el juez represaliado Monjardín, en la pastelería Viena Capellanes. El silencio cómplice de ambos personajes nos presenta el cruce de una generación de posguerra marcada por los estigmas de la guerra civil: «al cruzar con él sus ojos se le derrumbaron los resquemores porque la mirada de ese hombre no expresaba el menosprecio o la altivez que parecían propios de su actitud sino derrota» (231). Este encuentro, en palabras del narrador, es un tipo de suceso «que cambia el destino de las personas aunque su vida aparentemente no se altere» (235) y es que el *tiempo de las generaciones* que impera en la novela provocará que veinticinco después se abra de

¹⁴ De acuerdo con Bajtín (1975: 234), el *cronotopo del encuentro* es uno de los motivos literarios más antiguos, a la vez que se manifiesta en las esferas extraliterarias de la existencia. El encuentro como motivo de la filosofía ética de Bajtín es un elemento básico en el «acontecimiento del ser», que se da entre dos personas mediante un diálogo ontológico del cual la propia subjetividad es producto. El encuentro para Bajtín era un motivo mayoritariamente situacional que se asociaba al cronotopo de camino. Pero no podemos olvidar que los personajes de *Romanticismo* se caracterizan por el sedentarismo que sufren como consecuencia de residir en el barrio de Salamanca, esa unidad espacial autosuficiente que satisface todas las necesidades de los vecinos.

¹⁵ «La elección de este establecimiento para el desarrollo de un encuentro fundamental en la novela no es inocente, pues constituye otro ejemplo de rara simbiosis entre lo castizo y el refinamiento centroeuropeo, con esas reminiscencias austrohúngaras tan coherentes con los gustos musicales y decorativos del cogollito o con el estilo del cercano Parque del Retiro» (Peinado, 2008: 220)

nuevo una historia de fascinación condenada a fracasar en el mundo de las protagonistas: «Era al cabo del tiempo y al situarse en la piel de su madre cuando la complicidad de aquel saludo sin palabras en el silencio de la posguerra cobraba para Púa una locuacidad dolorosa porque a través de él se manifestaba el alentar cercenado de sus padres y sus amigos» (235).

Por lo que respecta a los encuentros que tienen lugar en el parque del Retiro, debemos señalar la importancia de los dos que se producen en la segunda parte de la novela, «Desajustes». Frente al primer encuentro entre Hortensia y Monjardín, en esta segunda parte vamos a encontrar una serie de desajustes provocados por el paso de la historia. En este sentido, Manuel Longares nos advierte sobre la repercusión de los nuevos momentos históricos en la vida estas dos clases sociales:

Ahora los personajes ricos salen del barrio a relacionarse con estos pobres, o con estos socialistas, para entablar la nueva relación que supone el cambio de todas las cosas. Es un mundo nuevo que les permite ser libres en las relaciones privadas, sentimentales y sexuales, fuera del corsé de las viejas costumbres. Sienten, de pronto, que pueden ser sublimes (*El País*, 19 de enero de 2001).

El primer acercamiento entre Arce, el marido de Púa, y Monjardín se da en el Retiro tras producirse un atentado terrorista. De nuevo, la historia se proyecta desde una perspectiva muy particular, en virtud de la cual los principales procesos de cambio se filtran en el cogollito de manera taciturna, de hecho, la presencia del terrorismo de ETA tan solo se advierte en el barrio por desaparición del conserje Boj y su reemplazo por un nuevo portero automático. Sin embargo, el choque entre Arce y Monjardín simboliza la inauguración de un nuevo escenario político en el que el líder socialista ve una oportunidad intrínseca para restañar las heridas heredadas de su padre. El comportamiento de estos personajes no responde a convicciones políticas, sino a conveniencias individuales, por ello, el panorama histórico trae consigo una nueva perspectiva de la realidad en la que Arce ya no ve a los *rogelios* como una amenaza, sino como «las gentes cultas» de las que dependerá la felicidad de su hogar: «ahora que la ausencia del Caudillo da un volantazo a la historia los antecedentes familiares le acercan a ese compañero de curso que aun opuesto a sus ideas le abrió su casa lo mismo que él los brazos a las mujeres de su familia» (286). En palabras de Juan Carlos Peinado, se produce «el hallazgo del *otro* (Monjardín) por parte del individuo autóctono (Arce y Púa) que tiene lugar en el reducto más sagrado del cogollito, un parque con trazas de *locus amoenus*

apropiado para el esparcimiento dominical y las efusiones melómanas» (Peinado, 2008: 79).

La historia trae consigo una serie de desajustes que alteran el orden social preestablecido; Manuel Longares reitera que «la transición abre el barrio y la vida de los personajes» (*El País*, 19 de enero de 2001) y, por este motivo, el «cronotopo del encuentro» (Bajtín, 1989:394) es fundamental al ser el detonante del principio de una relación privada entre la burguesía improductiva del barrio de Salamanca y los *rogelios*. Sin lugar a dudas, el «cronotopo del encuentro» (Bajtín, 1989:394) pone de relieve la desigualdad social y cultural existente en un tiempo concreto, pero sobre todo, estos encuentros dentro del espacio idílico ponen en evidencia la transformación que está sufriendo el barrio de Salamanca.

El segundo encuentro en el Retiro sucede inesperadamente entre Pía y Monjardín, al producirse la irrupción de la primera campaña electoral en el tradicional concierto del Retiro. El parque del Retiro, a pesar de su carácter fronterizo, es un espacio bucólico adyacente al barrio de Salamanca, pero sobre todo, es una referencia sagrada para los vecinos del cogollito. Los conciertos dominicales en el Retiro tienen un vínculo directo con el romanticismo nostálgico que invade a los personajes y se caracterizan por ser un rito indispensable, o en otras palabras, «una segunda liturgia cuyos feligreses (Hortensia, Pía, Máxima Dolz y un elenco de melómanos enardecidos) refuerzan sus lazos comunitarios, al mismo tiempo que sanean sus pulsiones románticas con la catarsis musical» (Peinado, 2008: 81).

Aquella mañana Pía emprendía «un itinerario que podía efectuar con los ojos cerrados» (310). Este paseo matinal de Pía hacia el parque del Retiro se desarrolla con la lentitud característica de las costumbres heredadas de su progenitora: «guiada por la estrella de su nostalgia continuó por Velázquez hacia Alcalá, repitiendo el trayecto de otros domingos con su madre y con Máxima, cuando dejaban a Virucha en el cuco al cuidado de Domi para asistir a los conciertos del Retiro» (309). Indudablemente, los ritos burgueses ralentizan el tiempo de la narración, pero como bien señalan L. Beltrán Almería y José Antonio Escrig en su artículo «Las antonimias de Manuel Longares», la vinculación de las generaciones a un determinado tipo de ritos repetitivos lleva implícita una de las principales antonimias desarrollada por el autor: «le interesa precisamente

aquellos que hace cambiar las costumbres, los momentos en que ese tiempo casi detenido avanza. Esos momentos tienen para Longares una dimensión tragicómica» (2014: 16).

El autor ve en esos momentos un «chispazo mágico» bajo el que se esconde un simbolismo utópico y escéptico expresado a través de elementos paródicos como la locura o la exageración (Beltrán-Escríg, 2014:17). Por lo tanto, la historia desbarata las costumbres, y el paseo matinal de la protagonista colisiona contra la realidad irónica y grotesca: «Pía recibió el baño de multitudes de la democracia y por primera vez celebró con personas de otro rango la salutación de un mono bromista y la arenga del caballero montado en un avelocípedo» (311). En este momento se produce la alusión a la campaña electoral en vísperas de las primeras elecciones generales de la democracia, celebradas el 15 de junio de 1977, un acontecimiento que confirmaría para los habitantes del *cogollito* que «el antiguo orden de las matinales del Retiro pasaba a mejor vida aquel domingo y aunque se reconstruyera el templete y se reanudaran los conciertos no volvería aquel encanto combinado del director de la formidable mano izquierda y del trasiego cular de los sensibles» (320).

La repercusión del acontecimiento histórico queda mimetizado con el ensimismamiento de Pía, pero son los heraldos de la Historia y del mundo foráneo los culpables de perturbar el tiempo de las costumbres al ocasionar la irrupción de un suceso extravagante y ruidoso en el espacio idílico, y en consecuencia, se produce la ruptura con la paz cíclica del *cogollito*, es decir, el «fin del idilio» (Peinado, 2008:77). El tiempo cambia radicalmente y aquí es donde el lector es capaz de visualizar el simbolismo paradójico que se esconde detrás de un tiempo utópico y escéptico. La irrupción de la charanga electoral socialista desencadena la enajenación de los asistentes al concierto del Retiro: «Algunos profesores, saltando de la plataforma al suelo y ayudando a sus compañeros como si hubiera incendio o terremoto, huían con sus instrumentos arrastrando los atriles o el tesoro de la partitura» (320). Justo en ese momento, cuando Pía, poseída por el pánico, trata de salir de aquel laberinto, el nuevo Monjardín aparece para salvar la vida de una de las mujeres Matesanz, igual que su padre hizo con Hortensia años atrás: «en aquella babel de despechos se miraron un momento a los ojos tratando de entenderse sin palabras, igual que treinta años antes el padre de Monjardín y la madre de Pía en la Viena Capellanes de Goya» (321).

La repetición cíclica de estos encuentros, junto con su vinculación a un espacio determinado y, sobre todo, su relevancia en el desarrollo de la novela provoca la consolidación de estos cronotopos como auténticos motores de la obra. Sin duda, el motivo del encuentro a lo largo de las generaciones tiene como objetivo principal la reconstrucción de unas escenas que bien pueden elevarse a la categoría de momentos climáticos de la novela. Como señala Juan Carlos Peinado, en todos estos encuentros se produce una evidente tensión dramática entre fuerzas antagónicas: «el espacio público y la memoria individual, la necesidad de comunicación y el silencio impuesto por el decoro o el resentimiento; la coincidencia azarosa y la repetición fatal» (79).

El peso de las costumbres debería apuntar hacia algún tipo de transformación en los protagonistas, pero la «repetición fatal» de las generaciones tan solo provoca el fracaso de la metamorfosis de Pía en el final de la segunda parte, y la de Monjardín, al final de la tercera. Estas metamorfosis son inviables porque responden a estímulos románticos que no pueden tener éxito en el *tiempo de las generaciones* que impera en *Romanticismo*. Por ello, cuando Monjardín y Pía vuelven a encontrarse hacia el final de la novela –de nuevo en Viena Capellanes– se repite el mismo encuentro fallido que tuvo Hortensia con el padre Monjardín. En este encuentro, Pía ya ha sufrido las consecuencias de la sublimación, por ello, miró a Monjardín «como si fuera su criado o el dependiente» (514) por lo que el líder socialista no duda en maldecir el sentimiento hereditario que pasa de generación en generación a lo largo de la novela: «Maldito sea el romanticismo» (515).

El *tiempo de las generaciones* nos permite observar cómo a lo largo de dos décadas las fuerzas políticas opuestas han compartido los mismos espacios sin producirse ningún tipo de alteración en el barrio de Salamanca. Sin embargo, en *Romanticismo* la historia es el motivo que inicia la batalla entre la clase que ocupa el poder político y los aspirantes a sustituirla en ese espacio de hegemonía y privilegio. El espacio idílico entra en confrontación con los nuevos tiempos que traen consigo cambios y desengaños, lo que provoca la inconsistencia del mundo idílico. Así pues, advertimos que el paso de la historia desbarata las costumbres y ritos que se pensaban inamovibles (sus conciertos, sus costumbres dominicales, sus hábitos ociosos) y al mismo tiempo, provoca el impulso romántico que necesitan los personajes para cuestionar su devenir programado. Sin duda, los acontecimientos históricos desarman los ritos de este grupo social acomodado, pero

también les brinda la oportunidad para evolucionar emocional y psicológicamente en un espacio que se ha transformado y que tampoco volverá a ser lo que un día fue:

A partir de ahora el personaje escarmienta, se retrae, toma conciencia de su posición en el mundo y no se permitirá devaneos. Se diría que ha aprendido la lección de la vida y abomina del romanticismo como de algo vergonzoso. No cabe duda de que resulta caro ser sublime (Longares, 2001:70).

En definitiva, *Romanticismo* nos muestra una distinción metafórica entre ricos y pobres según pertenezcan o no al espacio idílico. Estas dos clases sociales, siendo tan diferentes, entablan contacto en un momento determinado de la historia de España que les obliga a ser sublimes y a guiarse por un sentimiento de melancolía inmotivada que únicamente les conduce al fracaso tras repetir las mismas hazañas que sus antepasados. Y es que esa tendencia a la repetición cíclica, a pesar de la historia, tiene como consecuencia la destrucción del idilio moderno.

3. Conclusión

La representación vital de la historia de España que realiza Manuel Longares continúa la estela del gran realismo del siglo XIX, cuyo objetivo era hacer visible los lazos que unen vida privada y la vida de las naciones, llevándolos a un plano más complejo: el de la vida de las generaciones. Longares elige el *tiempo de las generaciones*, unas generaciones que logran su continuidad gracias a las costumbres. Mediante esa fórmula consigue integrar el tiempo de las costumbres en el tiempo histórico. La novela presta atención durante todo su recorrido a los gestos y actitudes que pasan de generación en generación en un mismo espacio –el barrio de Salamanca-, denominado por M. Bajtín como unidad superior o la unidad espacial, es decir, la tierra natal de la literatura del idilio. Ahora bien, advertimos que en la novela idílica clásica la repetición de los ciclos se producía siempre de forma idéntica, mientras que en el idilio moderno esos ciclos familiares tienden a sufrir la fuerza destructora de la historia, ausente en el idilio clásico –el de la novela pastoril, por ejemplo–.

El mundo idílico prehistórico no concibe el tiempo como una sucesión, sino como un ciclo ilimitado en el que no hay un principio y un fin obligados. Este mundo idílico exige la unidad de lugar, eleva la rutina a la categoría de acontecimiento y su material idóneo es el tiempo natural, es decir, los ciclos. El idilio es un mundo prehistórico en el que no hay cambios, en otras palabras, es un universo estable lleno de valores que se caracteriza por tener una actitud vital basada en el conformismo. Por tanto, no es de extrañar que el mundo idílico moderno tienda a su desaparición. A simple vista apreciamos que los cambios políticos solo afectan a la vida oficial, ni la rancia burguesía ni la clase trabajadora ven esencialmente modificada su vida. Sin embargo, en *Romanticismo* el cronotopo idílico se ve superado por la desestabilización que traen consigo los terremotos políticos que la historia reciente ha registrado. «Todo sigue igual [...]. Pero nada es como fue» (460), y es que podemos afirmar que todo se transforma para que nada cambie, pero la sacudida del tiempo histórico provoca que ya no pueda ser todo igual que antes. La armonía idílica ya no puede producirse porque la vida cambia y también sus costumbres, por tanto, el tiempo circular del idilio se convierte en una vorágine destructora.

Ahora bien, si pensamos en otras novelas que han sido analizadas a través de la perspectiva Bajtíiana de la destrucción del idilio, como por ejemplo: *Doña Perfecta* de

Benito Pérez Galdós o *Los pazos de Ulloa* y *La madre naturaleza* de Emilia Pardo Bazán, encontramos que el conflicto entre la vida individual y la sociedad termina por destruir cualquier armonía posible con el espacio idílico. También, podemos mencionar la novela *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, donde advertimos que las siete generaciones de Buendía provocan el agotamiento familiar. El distanciamiento de estas novelas con el tratamiento del idilio que se produce en Romanticismo radica en que en esta novela no hay una destrucción del espacio familiar sino simplemente una reacomodación tras un terremoto. Es un tratamiento tragicómico en el que la ironía se impone creando un equilibrio inestable entre escepticismo y esperanza. El hecho de que sea el tiempo de las costumbres el que tienda a descomponerse y la permanencia del ciclo de la vida –a pesar de los cambios históricos- parece apuntar a la hegemonía de la risa -risa escéptica- en la estética de esta novela. Parafraseando a L. Beltrán, podemos afirmar que estamos ante un idilio generacional que no crece ni se agota, sencillamente permanece con una adaptación simple a los tiempos y sus nuevas costumbres.

4. Bibliografía

ACÍN, Ramón, «Exploración y fresco», *Heraldo de Aragón*, 22 de febrero de 2001.

[Consultado en línea en: <www.heraldo.es>]

ALONSO, Santos, «*Romanticismo. Cambiar para seguir igual*», *Reseña*, núm. 325, 2001, p. 23.

_____, *La novela española en el fin de siglo (1975-2001)*, Madrid, Marenostrum, 2003, pp. 198-199.

BAJTÍN, Mijail, *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*, Madrid, Taurus, 1989.

_____, *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo XXI, 1998.

BASANTA, Ángel, «*Romanticismo*», *El Cultural de El Mundo*, 31 de enero de 2001.

[Consultado en línea en: <www.elmundo.es>]

BELTRÁN ALMERÍA, Luis, «Generaciones y costumbres», *Riff-Raff. Revista de Pensamiento y Cultura*, núm. 16, primavera de 2001, p. 8-11.

_____, *La imaginación literaria: la seriedad y la risa en la literatura occidental*, Barcelona, Montesinos, 2002.

_____, Y ESCRIG, José Antonio, «Las antinomias de Manuel Longares», *Ínsula*, núm. 815, 2014, pp.16-20.

CASTRO, Antón, «Figuras de un óleo costumbrista», *ABC Cultural*, 24 de febrero de 2001. [Consultado en línea en: <www.abc.es>]

DÍEZ, Luis Mateo, «Ritos mundanos», *El País*, 25 de febrero de 2001.

[Consultado en línea en: <www.elpais.es>]

GARCÍA GALIANO, Ángel, «La novela del *cogollito*», *Revista de Libros*, núm. 53, 2001, p. 47.

GRANDES, Almudena, «*Romanticismo*», *El País Semanal*, 2 de diciembre de 2001.

[Consultado en línea en: <www.elpais.es>]

JARQUE, Fietta, «La burguesía se transforma, se adapta, pero no decae jamás», *El País*, 19 de enero de 2001.

[Consultado en línea en: <www.elpais.es>]

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

_____, *Romanticismo*, ed. Juan Carlos Peinado. Madrid, Cátedra, 2008.

MARÍN, Juan, «Crónica de una burguesía improductiva», *El País*, 27 de enero de 2001.

[Consultado en línea en: <www.elpais.es>]

OROPESA, Salvador A., «Identidad y consumo de élite en *Romanticismo* (2001) de Manuel Longares: *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) en la transición española», *Monographic Review/Revista Monográfica*, Texas Tech University, vol. XIX, 2003, pp. 83-96.

PEINADO, Juan Carlos, "Introducción", en Manuel Longares, *Romanticismo*, 2008, pp. 11-109.

PELLICER, Gemma, «La cruda realidad», *Quimera*, núm. 210, 2001, p. 73.

POZUELO YVANCOS, José María, «*Romanticismo*, de Manuel Longares; la novela de la transición», *Ínsula*, núm. 737, mayo de 2008, p. 23-25.

REBOLLO TORÍO, Miguel Á., «Onomástica e ideología: *Romanticismo* de M. Longares», *Anuario de Estudios Filológicos*, Universidad de Extremadura, vol. XXVII, 2004, p. 295-306.

SOLDEVILA, Ignacio, «Manuel Longares. *Romanticismo*», *Diablotexto*, núm. 7, 2003-2004, págs. 546-553.