

*Giovanna Fiordaliso*

CRÓNICA DEL DESAMOR:  
EL LABORATORIO LINGÜÍSTICO DE ROSA MONTERO

Rosa Montero, considerada como una de las representantes del “nuevo periodismo”, publicó su primera novela, *Crónica del desamor*, en 1979, un momento fundamental de la historia y de la política españolas. Exponente de una tradición periodístico/literaria que manifiesta una actitud crítica y una visión irónica de muchos aspectos de la sociedad española, en su escritura hallamos un estilo que está entre la información y la literatura, un doble planteamiento (feminismo/periodismo) del que surgen de forma constante, tanto en los textos periodísticos como en sus obras de ficción, las mismas preocupaciones. Sin embargo, no se debe entender su realismo de manera tradicional porque la ambigüedad es un valor fundamental: en su obra, la tradición del realismo grotesco se une muchas veces a la de lo fantástico.

El exordio de Rosa Montero como novelista, *Crónica del desamor*, es efectivamente una “crónica”, esto es, un relato construido como un reportaje en el que se cruzan las vidas de varios personajes. La novela se desarrolla en Madrid a finales de los años 70: una rica serie de referencias y detalles nos hace entender que estamos en 1977, o 1978. Pero el presente narrativo es sólo un punto de partida, un pretexto para abordar, desde una perspectiva subjetiva, a través de los distintos puntos de vista de los personajes, los acontecimientos pasados. Hay muchos *flashbacks* en la novela, identificables empezando por el uso de los tiempos verbales: presente y pretérito perfecto son los tiempos de la línea diegética primaria; pretérito indefinido, imperfecto y pluscuamperfecto expresan los hechos pasados, que los personajes recuerdan en sus diálogos o reconstruyen en sus pensamientos.

Entre los personajes presentes en la novela, destaca Ana Antón, una periodista de un diario importante, que ha convivido tres años con Juan, un escritor, y tras la ruptura intenta poner orden en su vida, criando a su hijo. Con ella, conocemos también a otras mujeres que comparten las mismas inquietudes: Elena, Candela, Ana María, Julita, la Pulga, Olga y muchas más, forman parte de un grupo hete-

rogéneo, cuyas vidas se mezclan con las de hombres insensibles o ambiciosos, egocéntricos, incapaces de entenderlas y de quererlas. Sus vidas son fragmentos de una “crónica del desamor” en la que la autora reflexiona sobre la condición femenina de finales de los 70, sacando a colación unos temas considerados hasta aquel momento un tabú: las mujeres hablan de la sexualidad femenina, de las relaciones familiares, comentan su pasado y la educación recibida hecha de represión y negaciones.

Desde el punto de vista de la temática femenina, *Crónica del desamor* representa un interesante eslabón en el panorama narrativo español, pero, además, pone de manifiesto dos vertientes fundamentales en la narrativa de Rosa Montero, que subyacen en su primera novela no sólo como esbozo, sino como componentes estructurales fundamentales.

Como ya hemos dicho, podemos leer la “crónica” a la que alude el título como una reflexión reveladora sobre el universo femenino en los primeros años del postfranquismo. Pero Rosa Montero, como novelista, reflexiona sobre su propio oficio y teoriza sobre el instrumento principal con el que trabaja diariamente: el lenguaje. Escritura y lenguaje son tal vez dos temas secundarios, pero cobran una importancia fundamental si los entendemos como niveles de significación que confieren otro sentido a la novela. Para entender la primera obra de esta autora hay que prescindir de las habituales consideraciones sobre la escritura femenina para focalizar estos dos aspectos, que por supuesto Rosa Montero comparte con otros novelistas: como afirma Sobejano comentando los caracteres de la novela española después de 1975, “tema cardinal de la nueva novela parece ser la búsqueda del sentido de la existencia en el sentido de la escritura, placenteramente ejecutada y observada como una proeza de la voluntad del ser” (Sobejano: 1979, 22).

Ya en las primeras páginas, Ana reflexiona sobre su vida, su trabajo, su condición de soledad, manifestando el deseo de escribir una “crónica del desamor”:

Piensa Ana que estaría bien escribir un día algo. Sobre la vida de cada día, claro está. Sobre Juan y ella. (...) Sería el libro de las Anas, de todas y ella misma, tan distinta y tan una. (...) Pero escribir un libro así, se dice Ana con desconsuelo, sería banal, estúpido e interminable, un diario de aburridas frustraciones. (Montero: 1979, 10, 12)

A través de la escritura, la mujer expresa la voluntad de crear una realidad distinta de la cotidiana, pero al mismo tiempo duda y teme que su crónica, hecha de detalles triviales y marcados por la rutina,

pueda resultar algo banal y estúpido.

En este sentido, la relación que Ana tiene con su hijo, el Curro, es significativa para entender el punto de vista de la mujer. Más o menos a mitad de la novela, Ana está de vacaciones con su hijo. Tiene unos cuadernos donde ha apuntado sus notas, que vuelve a leer, y empieza a escribir. Cuando el crío le pregunta qué está haciendo y por qué, Ana le contesta: “escribo porque me gusta” (Montero: 1979, 148) y su hijo reacciona así: “el Curro calla un momento mirando las hojas cubiertas de menuda letra, luego se deshace del abrazo, *joven, cruel y poderoso*<sup>1</sup>, y ya en el suelo, comenta con tono sabio y tajante: “pues es una tontería” (Montero: 1979, 148).

El comentario del Curro, aun tratándose de un niño, es inequívoco: la escritura, para el hombre, es una tontería mientras que, para la mujer, que debe justificar por qué escribe, asume una valencia distinta, en cuanto que con ella puede realizar su sueño de evadirse de la realidad cotidiana y, contemporáneamente, dar rienda suelta a su creatividad.

Sólo al final de la novela, Ana experimenta algo nuevo, tras una cita con su jefe, “el todopoderoso Soto Amón” (p. 36), en la que acaba acostándose con él según un ritual demasiado conocido y experimentado:

Ana advierte que dentro de ella crece un extraño y denso orgullo, la serena certidumbre de que en este ajedrez de perdedores más pierden aquellos como Soto Amón que ni tan siquiera juegan. De todos estos meses de fiebre sólo lamenta el derroche de imaginación y de ternuras, y de toda esta noche rota en desencuentros sólo le duele que fuera el propio Soto Amón quien se quitara la corbata en un automático, bien ensayado, autosuficiente gesto. Un gesto *cruel y poderoso*<sup>2</sup> que, quién sabe, recapacita ella con ácida sonrisa, puede ser un buen comienzo para ese libro que ahora está segura de escribir, que ya no será el rencoroso libro de las Anas, sino un apunte, una crónica del desamor cotidiano, rubricada por la mediocridad de ese nudo de seda deshecho por la rutina y el tedio. (Montero: 1979, 245-246)

A parte de estos temas que, según Gascón Vera, dependen de una “feminidad frustrada y masculinidad castrada” (Gascón Vera: 1987, 65), la novela impone, pues, una lectura metanarrativa y una reflexión sobre el lenguaje, dimensiones presentes también en otras

<sup>1</sup> La cursiva es mía.

<sup>2</sup> La cursiva es mía.

novelas de Rosa Montero<sup>3</sup>. Su “crónica” es el fruto de un deseo forzoso de escribir, con el que dar voz a unas problemáticas actuales, que requieren una profunda investigación lingüística y polifónica. Según Ciplijauskaitė, “Rosa Montero posee el don de observación penetrante y una sensibilidad lingüística notable que le permite crear estampas llenas de vida y de actualidad.” (Ciplijauskaitė 1994: 193)

### 1. El laboratorio lingüístico de Rosa Montero

El mundo y las vivencias representados en un libro tan desencantado como *Crónica del desamor* adquieren un sentido distinto si se observan desde un punto de vista lingüístico. En efecto, la novela es un mosaico de diálogos, un heterogéneo laboratorio lexical que se abre a neologismos y a registros lingüísticos con los que atestiguar

la dolorida verdad de los estados anímicos de la protagonista y de varios de los restantes personajes, (...) la voluntad de testimoniar con descarnada verdad y comprometida lucidez la alterada e inquietante situación vital del grupo generacional que rondaba la treintena hacia 1978, (...) la voluntad de expresar vigorosas críticas en torno a ciertos tipos de comportamiento o problemas vivos en la sociedad española; ambos objetivos planteados y resueltos desde óptica netamente femenina. (Martínez: 1983, 20)

La soledad de las vidas de los personajes y sus historias carentes de amor tienen sentido si son enfocadas desde una óptica léxica. Mollejo subraya que “el léxico encaja realmente con la personalidad del personaje y sus circunstancias; y la fiel transcripción de las voces da un realismo lingüístico a los diálogos y los monólogos que los hace vitales” (Mollejo: 2002, 105).

Las breves consideraciones lingüísticas hasta ahora formuladas pueden ser un punto de partida para estudiar la novela en relación con una

<sup>3</sup> En la segunda novela de Rosa Montero, *La función Delta*, de 1981, tenemos las páginas de diario que la protagonista, Lucía, escribe en sus treinta años, cuando está a punto de estrenar su primera película, y treinta años después, cuando se encuentra en un hospital, sola y muy enferma. En sus páginas, la mujer reflexiona, por supuesto, sobre su vida y sobre la escritura, ocasión para recordar el pasado intentando una relación, buscando a un interlocutor que pueda acoger y leer toda su vida. En la novela *La hija del caníbal*, de 1997, la protagonista es una novelista, Lucía Romero, que escribe cuentos infantiles y que hace referencias a sus obras en las aventuras que le toca vivir. En ambos casos la escritura se revela como preocupación fundamental en la vida de las “dos Lucías”, quienes llegan a ser portavoces de las ideas literarias de la misma Rosa Montero: las dos novelas comparten una fuerte componente metaliteraria.

creciente apertura de la lengua literaria hacia la variabilidad lingüística, tanto en la dimensión diatópica como en los aspectos sociales y contextuales, incluidos los usos más distantes de la norma. La narrativa contemporánea en particular se caracteriza por una marcada alternancia de estilos y géneros discursivos, desde la mimesis de la oralidad hasta la inserción de secuencias textuales de distintas tipologías. Este proceso de dialogización acentúa la polifonía de la escritura; se establece un *continuum* de fenómenos distintos, en el que resulta cada vez más difícil discernir los rasgos modélicos del registro literario. (Calvi: 2004, 7)

El lenguaje, verdadero protagonista de la novela, está presente en su doble vertiente:

1. como vehículo comunicativo, fuente de información en los diálogos entre los personajes, o expresión de la interioridad de los personajes en el monólogo interior;
2. como vehículo de representación social, en el que concurren registros sectoriales y jergas que nos dan el conocimiento de la situación social de la España de finales de los 70.

Las dos modalidades se perciben a lo largo de la novela y se mezclan en el uso de un diálogo suelto, aunque elaborado, que da una sensación de fidelidad: la mimesis de la oralidad caracteriza un tipo de narración en la que Rosa Montero traslada al campo de la literatura el lenguaje coloquial de los jóvenes madrileños, plasmando el mayor número posible de hablas peculiares de grupos o individuos y representando la realidad explorando sus límites, “desmitificando lo tradicionalmente aceptado como canon” (Mollejo: 2002, 107). La observación de los fenómenos lingüísticos se relaciona con el examen de las modalidades discursivas utilizadas: el diálogo tiene por supuesto un peso cualitativo y cuantitativo en la novela, pero se alterna también con el discurso indirecto, con el directo e indirecto libre, y con el monólogo interior, que permiten la elaboración de recuerdos y de experiencias contados con palabras propias y ajenas.

## *2. El lenguaje como vehículo expresivo*

El lenguaje, proceso interactivo de comunicación, hace posible el acceso al mundo de los personajes, que conocemos a través de sus palabras, y expresa el afán por reflejar la realidad en toda su amplitud y variedad.

Consideremos unos ejemplos significativos para estudiar de qué forma y en qué medida las palabras de los personajes se cruzan en contextos comunicativos determinados; al mismo tiempo, esos ejemplos nos permiten individuar en el lenguaje el real protagonista de la

novela.

Ya hemos dicho que los diálogos ocupan una parte importante de la novela: rápidos, breves, confieren a la narración un ritmo suelto y son una “forma de penetración del habla viva y directa, que es otra manera de quebrar o aligerar la posible monotonía de la narración impersonal” (Martínez: 1983, 39).

En un continuo vaivén de yuxtaposiciones y superposiciones, los discursos directos se alternan con las palabras citadas, referidas, resumidas: podemos percibir el cambio tanto gráfico como sintáctico porque la narración procede a través de numerosas incursiones en los pensamientos de los personajes, deliberadamente connotados desde un punto de vista expresivo. Como afirma Reyes, “percibimos esas palabras no como pronunciadas, sino como oídas por alguien: lo que el narrador literario reproduce es el reflejo de un discurso en una conciencia” (Reyes: 1995, 49).

Al empezar la novela, ya se puede detectar este tipo de técnica que caracteriza todo el libro. Veamos, por ejemplo, la escena en la que Ana vuelve a su casa con el Curro:

Suena el teléfono, son las doce de la noche y el timbre la sobresalta. Se apresura a descolgar, que me despiertan el niño. Es una equivocación, una voz monótona y discreta que pregunta por Marcos, ¿no es el 2331217?, sí lo es, el hombre verifica el número en la guía con gran fru-fru de hojas y de papel, advierte su error, se excusa, es tan tarde, quizá te he despertado. (p. 14)

La llamada irrumpe en el silencio doméstico de Ana: el crío está durmiendo y la deixis temporal (“son las doce de la noche”) justifica su sobresalto, que cierra el período. En la oración siguiente, no hay mediación alguna entre la descripción de la acción de Ana (“se apresura a descolgar”) y sus palabras – ¿pensadas o pronunciadas en voz alta? –, que se mezclan con las del hombre que está llamando. Faltan los *verba dicendi* y los signos gráficos que introducen los discursos directos: el lector realmente preside la escena, testigo directo de lo que está pasando.

En el episodio hay otra llamada, a la que Ana reacciona, esta vez, “llena de furia”:

Rinnnnng.

–¡Bueno, ya está bien!

Ana ha descolgado esta vez llena de furia, me va a despertar al Curro este cretino, y al otro lado del hilo oye una voz conocida. –Mujer, no te pongas así, qué susto. (p. 16)

Podemos entender su reacción y podemos oír sus palabras en el

mismo contexto comunicativo, aunque al otro lado del teléfono quien está llamando es su amiga Elena:

Es Elena, qué risa. Perdona, creí que eras un plasta que no hace más que llamar para invitarme a vermut, no me digas, qué noches más locas tienes, Ana, ya ves, se hace lo que se puede.  
 – Pues llevo un día horrible – dice Elena entre risas –, sólo faltaba que me gritases también tú. (p. 16)

También en este caso, las palabras de Ana se alternan y confunden con las de Elena. Las dos situaciones recién descritas y comentadas son significativas para entender de qué forma el nivel discursivo se construye a lo largo de la novela: el discurso directo sin marco explícito permite la mezcla de las palabras de los personajes (las de Ana con las de un desconocido, antes, y con las de su amiga Elena, después). La introducción del discurso directo permite enfatizar la situación emotiva de Elena al final de un día que ella define “horrible”, pero del que ahora puede hablar sonriendo.

Las dos mujeres quedan para verse al día siguiente en el despacho del ginecólogo. Esta cita va a ser el pretexto para introducir unas temáticas femeninas que, como hemos dicho, era impensable encontrar en las novelas españolas publicadas antes de 1975. Estamos ahora en el despacho del médico y las dos amigas hablan de aborto y de anticoncepción.

En la secuencia, la primera experiencia de la que se da noticia es la de Candela, que años atrás tuvo que ir a Londres para abortar porque en España el aborto estaba prohibido. Las palabras de Ana introducen el tema; percibimos sus sentimientos y la solidaridad entre las mujeres:

Ana siente admiración, respeto y extrañeza ante el valor de Candela. Y por debajo también algo de miedo.  
 – Bueno, Candela, ¿qué tal estás?  
 – Ahora ya bien..., pero he estado a punto de no contarlo. (...)  
 Ahora Candela está convaleciente, rajada como si hubiera sufrido una cesárea. (p. 21)

Hay un breve diálogo entre Ana y Candela, al que sigue una oración ambigua desde el punto de vista discursivo: ¿quién está hablando ahora de la situación actual de Candela? La deixis “de referencia transparente” (Reyes 1995: 38) (ahora + presente de indicativo) introduce la narración de una experiencia dramática, a la que se contraponen expresiones deícticas indeterminadas:

Todo empezó hace tiempo, cuando un ginecólogo español le colocó un *es-terilet*, un DIU: doctor, estoy harta de atiborrarme de píldoras, y los recientes estudios hablan de la incidencia de infartos al pasar los treinta y cinco, y no quiero seguir esclava de esa pastilla minúscula, mes tras mes, sin tener tan siquiera una relación sexual medianamente fija, doctor, quiero cambiar de método anticonceptivo. A los tres meses de haberles incrustado el cobre se quedó embarazada y fue a Londres. Abortó higiénicamente, esterilizada internamente, internacionalmente. Abortó con amargura, como todas, como siempre. (p. 21)

En este caso, se reconstruyen la experiencia pasada y el sufrimiento de Candela resumiendo lo que le pasó.

Luego, de forma distinta, entramos en contacto con los pensamientos y el comentario de Ana:

Piensa Ana que si los hombres parieran el aborto sería ya legal en todo el mundo desde el principio de los siglos. Qué Papa, qué Cardenal Benelli osaría ser censor de un derecho que pedirían sus entrañas. Los políticos preñables no malinterpretarían sus propias necesidades, como ahora, cuando mantienen que el aborto es sólo un método anticonceptivo más. [...] Y sin embargo, estos guardianes del orden genital ajeno pagarán sin duda un raspado internacional a sus hijas descarriadas, mientras otras mujeres han de someterse a carniceros españoles e ilegales. Como Teresa, la hermana de Juan. (p. 21)

El verbo epistémico que abre la oración determina el tema: el discurso indirecto libre nos permite conocer lo que Ana piensa para llegar a presentar otra experiencia dramática, la de Teresa, la hermana de Juan. Las mujeres que hablan no son las dos que sufrieron el aborto: Ana es una figura intermedia, que intercede no sólo en la diégesis, sino también desde un punto de vista expresivo porque sus palabras reconstruyen lo que Candela y Teresa vivieron.

Al acabar la consulta con el ginecólogo, una manera más para presentar la incomunicabilidad entre el universo masculino y el femenino, volvemos a casa de Ana, y entramos en su interioridad: en este caso, no se utiliza la técnica del monólogo interior, sino un discurso indirecto libre que expresa su soledad y su inquietud. Vemos a Ana en el presente narrativo y conocemos su pasado:

Se siente inquieta, sin embargo, ansiosa de algo indefinido. Da varias vueltas en la cama, encogidas las piernas, esperando que los pies entren en reacción. Está un punto nerviosa. [...] Cuando terminó con Juan terminó también su fe en la pareja. Ana creyó su desencanto eterno y vivió alborozada unos primeros meses de recuperación, de reconquista del entorno. Su cama volvía a ser suya, suyo era su tiempo, esas horas de las que ya no tenía que rendir cuentas a nadie. Suya su individualidad, sus amigos, sus gustos, sus

decisiones, todo ese mundo que durante tres años fue plural. (pp. 30-31)

Su soledad es concreta y desesperante: la repetición anafórica de los posesivos marca el ritmo del período; la concatenación y acumulación de oraciones parecen responder a un principio discursivo subjetivo, a pesar del empleo de la tercera persona. El discurso, aunque indirecto, manifiesta la segmentación típica del discurso oral y es expresión de una subjetividad que organiza la estructura sintáctica de la oración: la expresión afectiva refleja el afán por imponer todo su yo, impregnado no sólo de ideas, sino también de sentimientos.

Otro ejemplo que podemos aportar es el diálogo entre Ana y Ana María, médico que vive en el mismo edificio en el que vive Ana. También en este caso, como en las secuencias antes comentadas, parece como si el lector pudiese asistir a la escena, escuchando la conversación entre las dos mujeres:

Sobre la mesa hay un tarro de Nescafé convertido en urgente florero. Dentro, una docena de rosas marchitas muestran sus alicaídos capullos, casi muñones negros, cadáveres bamboleantes al extremo de los largos tallos. Ana María enrojece, «es...», dice titubante, «es un regalo de la bestia, es que, bueno, el otro día me dio un plantón horrible, habíamos quedado en un restaurante y no llegó, y a la mañana siguiente me mandó esas flores, ¿sabes?, y una tarjeta que decía, perdona no he podido ir, el lunes te llamo, esas cosas». Ana pone un gesto de divertida sorpresa, «qué cumplido, el chico», comenta con ironía, «sí... lo que pasa es que el lunes no llamó, claro, ni el martes, ni el miércoles... bueno, qué te voy a contar, es una bestia parda. (pp. 59-60)

La escena, descrita a través de la mirada de Ana, nos presenta un tarro, unas rosas y a Ana María que se ruboriza. Hay que intervenir con una clara actividad de presuposición e inferencia para entender que la actitud de Ana determina la reacción de su amiga, que se ve obligada a explicarle qué son esas rosas. Percibimos la incertidumbre de Ana María en lo que dice y en cómo lo dice; Ana, en cambio, añade pocas palabras referidas en discurso directo, introducidas por un gesto y seguidas por un sintagma verbal y adjetival: se trata de una acción lingüística de ninguna forma neutral.

Vamos a acabar estas rápidas observaciones sobre el lenguaje y la organización discursiva de esta "crónica" con el análisis del capítulo cinco: estamos ahora en casa de otra mujer, Julita, que ha invitado a unos amigos para celebrar su cumpleaños. Julita está desesperada porque después de quince años de vida matrimonial, una vida dedicada totalmente a la familia, su marido la ha dejado y ella se ha quedado sola con tres hijos: ahora se siente desengañada, sin porvenir y

sin sentido. Todos estos sentimientos se alternan con los diálogos entre Julita y otros personajes; Ana es, como siempre, un punto de vista privilegiado.

Al principio del capítulo, Ana llega a casa de Julita:

Se ha retrasado Ana por fútiles motivos, como es habitual en ella (a veces se espanta de su propia impuntualidad y, en un arrebato de melancolía metafórica, se dice: “llego siempre tarde y seguiré llegando tarde también a la vida y a la confianza en mí misma”) y cuando toca el timbre de la casa de Julita ya son las ocho, maldita sea, y eso que había prometido venir con tiempo para ayudarle en la preparación de su fiesta de cumpleaños: venir con tiempo, en realidad, para escuchar sus lamentos y consolar sus lágrimas. (p. 89)

A lo largo de la novela, en distintas ocasiones el signo ortográfico del paréntesis introduce los pensamientos o las preocupaciones que el personaje expresa por su cuenta, ensimismado: la comunicación parece exceder la escena representada en la medida en que el personaje se dirige a otro narrador, quizá distinto del inmanente en el texto. En este caso, Ana, de camino hacia la casa de Julita, habla consigo misma: escuchamos sus palabras en un discurso directo perfectamente identificable (se dice: “llego siempre tarde y seguiré llegando tarde también a la vida y a la confianza en mí misma”), al que sigue un discurso directo libre que irrumpe en el nivel discursivo (“ya son las ocho, maldita sea, y eso que había prometido venir con tiempo”) y con el que entendemos las verdaderas razones de su retraso. Con el discurso directo, Ana descubre y declara al lector, pero también a sí misma, su crónico retraso en la vida; con el discurso directo libre disfraza sus pensamientos sobre Julita y su situación sentimental.

También en este caso la mirada de Ana nos introduce en casa de Julita:

Julita abre la puerta y sale envuelta en un cálido olor a azúcar quemada. [...] Muestra esa expresión de desconsuelo y añorada tristeza que últimamente es tan común en ella, ay, Ana, creía que ya no venías, qué gusto me da verte. [...] Y ahora, ya sentadas en la sala, Julita contrae su blanca y redonda cara en su puchero, «me siento, no sé», dice, sorbiendo las lágrimas con vergüenza, «me siento como perdida, como si todo se hundiera, llena de miedo, ay, ay, Ana», gime derrotada. [...] Hoy ha venido Antonio a ver a los niños y el precario equilibrio de ayer se ha roto en lágrimas. Claro que debe ser difícil, muy difícil, terminar con un hombre con el que has convivido quince años, con el que te casaste virgen, tu marido. [...] Comprende Ana el dolor de Julita, sí, pero está cansada de sus lágrimas. [...] Hace casi seis meses que Ana le escucha decir y llorar lo mismo, y ante esta repetición experimenta un sentimiento ambiguo, en parte de impotencia, en parte de dis-

tanciado aburrimiento.

– Qué palizas te estoy dando, Ana, qué horror – añade Julita esforzándose en retener las lágrimas.

– No, no, mujer, no te preocupes, no seas tonta – se escucha decir Ana, avergonzándose de inmediato ante su hipocresía. (pp. 89-91)

El discurso directo libre se mezcla con la descripción de la escena y con el discurso directo, con el que escuchamos las palabras de Julita. El punto de vista sigue siendo el de Ana: sus comentarios marcan la secuencia hasta llegar a la oración con la que Ana intenta tranquilizar a su amiga, aunque disimule la vergüenza por su hipocresía.

Unas páginas después, el uso del paréntesis nos introduce en los pensamientos de Julita, en un monólogo interior con el que la mujer expresa su malestar, su sufrimiento, mezclando sus palabras con las de su marido:

(Sí, sí. Debes tener razón, Ana, es necesario que la tengas. Y, sin embargo, es tan difícil... Hoy se ha presentado Antonio con una cazadora nueva. Parece mentira lo que puede llegar a doler un pedazo de cuero. Durante años conoces sus ropas, sus calcetines, sus calzoncillos. Y, de repente, comprendes su ausencia en esos pantalones desconocidos, en una camisa distinta, en un color de jersey que antes no usaba. Era tan ortodoxo Antonio, tan sobrio y tan serio. Y ahora viste amarillos, rojos, azules eléctricos antes imposibles. Es un extraño embutido en su jersey de collar chillón. ¿Qué tal estás?, me dijo, deberías buscarte un novio, me dijo. Pero no quiero otros brazos y tampoco sé si puedo conseguirlo, me siento virgen y asustada, han pasado demasiado años, soy mujer de un solo hombre y no estoy de moda). (p. 93)

La situación actual de Julita se contrapone al pasado que la mujer compartió con Antonio: la deixis también subraya esta contradicción. En este capítulo hay un constante juego y vaivén entre los diálogos de los personajes y sus pensamientos, una modalidad de presentar la realidad, en la que la alternancia entre distintas fórmulas expresivas se convierte en un real elemento estructurante.

Si ya hemos destacado que la novela privilegia y enfatiza el punto de vista de Ana, incluso lingüísticamente, al expresar sus pensamientos e ideas, es el personaje que más peso tiene en el grupo. Por estas razones, raras veces encontramos la “expresión introductora” en sus discursos: prevalece el discurso directo libre, parte de una narración en la que se rompen continuamente las reglas discursivas. Sin respetar estas convenciones, las palabras ajenas confluyen en los discursos de Ana, que las cita conscientemente, o refiere o resume, para añadir también sus comentarios.

La copresencia y mezcla de modalidades discursivas distintas so-

mete pues la novela a una “gran plurifurcación casuística” (Martínez: 1983, 54), fruto de la habilidad en captar el habla oral, las conversaciones espontáneas, con registros coloquiales distintos que dependen del deseo de crear una mimesis del habla que nunca puede ser, claro está, absoluta. La elaboración literaria es la que marca una diferencia entre las conversaciones orales de los personajes y la reconstrucción de sus pensamientos, ejemplos de inquietudes en la creación de esta peculiar “crónica”.

### 3. La dimensión social del lenguaje

El lenguaje adquiere su función de vehículo de comunicación social no sólo en relación a las temáticas femeninas, sino sobre todo si consideramos esta “crónica” desde el punto de vista del coloquialismo lingüístico.

Rosa Montero presenta una aguda sensibilidad para representar los rasgos verdaderamente característicos del habla coloquial. Hay un capítulo, el IX, en el que la observación de estos fenómenos resulta especialmente interesante.

Es el capítulo en el que vemos a los personajes por la noche, durante la *movida* madrileña, que

como en éxodo van llegando de la distante ciudad, de la luz diurna, de la otra vida, unificándose en ese mínimo universo con los de siempre de la zona. [...] Es la hora de citas no hechas y sin fallar van llegando, príncipes y acólitos, reyes y lacayos, novicios y diplomados veteranos. Eh, tú, vieja caraña, ¿te tomas un trago conmigo? (p. 150)

Se trata de un rico y variado mosaico de hombres y mujeres, que al expresarse realizan un archivo léxico de palabras de distintos campos semánticos: la droga, el sexo, el alcohol.

Aunque no sea posible hacer un inventario exhaustivo de todos ellos, bástenos estos ejemplos:

- Términos procedentes del mundo de la droga: “porro” (p. 104); “aquel abogado Antonio Abril que desapareció un buen día ahogado en ácidos lisérgicos y en melenas, diluido en sa-tenes, emborrachado en cubatas baratos” (p. 152); *pusher* (p. 158); “camello”, “tate”, “hierba”, “LSD”, “coca”, “opio”, “heroína”, “morfina”, “hash” (p. 162); “me había tomado un ácido por la mañana y había sido un viaje maravilloso” (p. 165); “-Se pincha, ¿no?” (p. 166);

- Vulgarismos: “estas nenitas que mueven el culo para ganarse al tribunal”, “la mitad de las que viene aquí son algo putas” (p. 138); “hijos de puta” (p. 157); “fue ella la que me folló” (p. 159); “joder, [...] cabrón, [...] mamón de mierda” (p. 160);
- Anglicismos: *drugstore* (p. 52); *punk* (p. 76); *flipper* (p. 86); *eye liner* (p. 190); *aftershave* (p. 223); *footing* (p. 232);
- siglas o palabras onomatopéyicas “DIU” (p. 26-30); “CCOO”, “UGT” (p. 44); “PNN” (p. 54), “Hiiiiii...” reproduce el sonido del llanto de Julita (p. 91); “tra-ca-ca-tra-ca-tra-ca-tra” el del *flipper* (p. 84); “plaf, plaf” es la plancha sobre la mesa (p. 125);

Es un lenguaje colectivo, casos estereotipados que plantean un importante problema social y otro de estética literaria. En este sentido, *Crónica del desamor* es un magnífico ejemplo para estudiar el laboratorio lingüístico de Rosa Montero.

### Conclusiones

Este somero análisis de *Crónica del desamor* ha puesto de relieve que la preocupación por el lenguaje como modalidad expresiva y como vehículo de representación social ocupa una posición central en la narración.

Los personajes que a lo largo de la novela encontramos y conocemos, en algunos casos, son sólo “tipos”, fanticos; en otros, figuras humanizadas, de las que se profundiza la psicología, con experiencias heterogéneas, variegadas y polifacéticas: una variedad que también el lenguaje reproduce y sugiere.

La combinación de un uso privado, personal, del lenguaje y su empleo social nos permite leer e interpretar *Crónica del desamor* como una significativa manifestación de una escritura que es literaria, pero que se funda en el habla coloquial, que no tiene que autocensurarse y que constituye un *continuum* variopinto y polimorfo.

### BIBLIOGRAFIA

- CALVI, M. V. (2004), *Variación lingüística y polifonía en la narrativa española contemporánea*, Viareggio, Baroni Editore.
- CIPLIJAUSKAITÉ, B. (1994), *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*,

Barcelona, Anthropos.

MARTÍNEZ, M. de (1983), *La primera narrativa de Rosa Montero*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

MOLLEJO, A. (2002), *El cuento español de 1970 a 2000. Cuatro escritores de Madrid: F. Umbral, R. Montero, A. Grandes, J. Marías*, Madrid, Pliegos.

MONTERO, R. (1979), *Crónica del desamor*, Barcelona, Plaza & Janés.

REYES, G., (1995), *Los procedimientos de cita: estilo directo y estilo indirecto*, Madrid, Arcos Libros.

SOBEJANO, G. (1979), "Ante la novela de los años setenta", in *Ínsula*, n. 396-397, pp. 1, 22.