

La calle ajena en perspectiva: Flor Romero critica la autoridad discursiva

Jonathan Tittler
Cornell University

Dígase lo que se quiera sobre la muy mentada crisis de representación en el discurso de la modernidad occidental y su controvertida transición a lo que Lyotard y otros han caracterizado como la "condición postmoderna"¹, un hecho nos parece innegable: esa crisis constituye un poner en tela de juicio la autoridad de la voz masculina, blanca y burguesa, que ha dominado incólume los centros del poder hasta hace muy poco. Y tal cuestionamiento del discurso dominante ha conducido a una proliferación de otros discursos anteriormente silenciados o cuanto menos marginados: indígenas, africanos, postcoloniales, proletarios, homosexuales, ecológicos y feministas, para mencionar sólo algunos. Una ironía de nuestra época es que los individuos representados por esos numerosos discursos "de minoría" conforman una mayoría de la población en general, si no una mayoría en poder político. Aun en los círculos académicos actuales, en los Estados Unidos al menos, es raro el estudio que no participe

de uno u otro de esos discursos antiguamente periféricos.

Beneficiario, pues, del florecimiento de estas voces de oposición es el feminismo, o los feminismos, como podemos apreciar al acercarnos al fenómeno². Resulta imposible hablar en Colombia de la construcción de un discurso o imaginario femenino o feminista (ya me he explayado sobre lo insatisfactorio de ambos términos³), sin tener en cuenta la substanciosa obra de la narradora Flor Romero. Es, a mi juicio, con Fanny Buitrago y Albalucía Ángel, la escritora de prosa más importante del país⁴. Claro que no quiero armar barreras artificiales entre escritoras y escritores, ni estoy convencido de que haya un imaginario femenino que se distinga esencialmente del imaginario masculino. Los dos géneros están igualmente capacitados para generar signos de cualquier índole. Ocurre que en el pasado los dos sexos han tendido a concebirse de manera estereotipada: el hombre activo y racional, la mujer

1 El debate sobre la postmodernidad y el postmodernismo puede apreciarse en perfil consultando los siguientes estudios: Jürgen Habermas, "Modernity - An Unfinished Project", en Hal Foster, ed., *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983), 3-15; Fredric Jameson, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham, North Carolina: Duke University Press, 1990), 1-54; Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, tr. al inglés de Geoff Bennington y Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984). Dos magníficos estudios recientes en la perspectiva de las ciencias sociales (politología y economía, respectivamente) son el de Barry Smart, *Modern Conditions. Postmodern Controversies* (London: Routledge, 1991), y el de David Harvey, *The Condition Postmodernity* (Cambridge, Massachusetts: Basil Blackwell, 1990).

2 Con respecto a la relación entre el postmodernismo y el feminismo, véase Linda Hutcheon, *Postmodernism and Politics* (London: Routledge, 1989); E. Ann Kaplan, ed., *Postmodernism and its Discontents: Theories, Practices* (London y New York: Verso, 1988).

3 Jonathan Tittler, "Literatura femenina/ literatura feminista: hacia el segundo quicentenario" (conferencia pronunciada en el simposio *Mujeres para el siglo XXI*, Planetario Distrital, Santafé de Bogotá, 4 de diciembre de 1991).

4 Cabe mencionar sus obras más representativas: de Albalucía Ángel, *Misia señora* (Barcelona: Argos Vergara, 1982) y *Estaba la pájara punta sentada en el verde limón* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1975); de Fanny Buitrago, *El hostigante verano de los dioses* (Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1963) y *Cola de zorro* (Bogotá: Ediciones Monolito, 1970).

pasiva y sentimental. Sólo recientemente nos hemos dado cuenta de cuán estrechas son estas autodefiniciones y ahora nos toca explorar el verdadero potencial de nuestra capacidad para imaginar e imaginarnos. Dentro del contexto de un imaginario en veloz expansión resulta imprescindible observar de qué manera Flor Romero —quien tiene por qué figurar en más de uno de los grupos marginados antes mencionados— ha contribuido a la construcción del imaginario contemporáneo de esta zona cultural mixta que es la región andina de Latinoamérica, sobre todo en cuanto a la espinosa cuestión de la autoridad.

Para los propósitos de este artículo considero que Flor Romero tiene escritas seis novelas: *Tres kilates, ocho puntos* (publicada en 1964), *Mi capitán Fabián Sicachá* (1968), *Triquitraques del trópico* (1972), *Los sueños del poder* (1978), *La calle ajena* (1992) y *Malintzin la princesa regalada* (acabada en 1991, pero inédita hasta la fecha)⁵. La calle ajena fue editada en traducción francesa en 1991 (con el título *La rue de autres*) y sólo en septiembre de 1992 se publicó en español por Editorial Planeta de Bogotá. Todas sus anteriores novelas, con excepción de la primera, salieron a la luz en España (con Planeta de Barcelona) y han ganado premios o han sido finalistas en concursos literarios. En cuanto a la autoridad cultural, por ende, no es arriesgado afirmar que el discurso novelístico de Flor Romero merece mayor prestigio que el de muchos que chillan en tonos más estridentes.

Uno de los talentos constantes de Flor Romero ha consistido en escoger temas candentes, de mucha actualidad, como veremos en el siguiente resumen. Suele construir sus historias sobre conflictos entre poderosos y marginados, que terminan siempre de manera problemática, en balde o en tragedia, pero nunca en la felicidad plena que anhelan sus protagonistas. En estas pugnas entre los incluidos y los excluidos por los círculos de la autoridad, la mujer nunca queda lejos del centro de sus preocupaciones, aunque —por fortuna para la validez de su cosmovisión— no es lo único que le concierne.

En cuanto a lo estructural de la autoridad discursiva de un texto, todo escritor tiene dos opciones pri-

mordiales: apropiarse de esa autoridad tal como la encuentra (es decir, hablar a sus lectores como a él o a ella le han hablado otras autoridades) o ingeniarse modos novedosos de expresión que subviertan la tradicional voz autoritaria, ofreciendo modelos para una reforma del manejo del poder en la sociedad. Un ejemplo destacado de este fenómeno lo ofrece la obra del argentino Manuel Puig, cuyas novelas, desde *La tracción de Rita Hayworth* hasta *Cae la noche tropical*, presentan un deslumbrante surtido de técnicas narrativas (en primera y segunda personas, monólogos interiores, documentos personales y públicos, diálogos sin la intervención de narrador alguno, notas al pie de página, etc.), todo para no reinstaurar la consabida relación jerárquica entre la figura autorial y su lector⁶. En esta área, que quizá no resulta obvia para el lector medio pero que se encuentra sin duda al acceso de todo lector atento, se percibe notoriamente la contribución de Flor Romero al discurso cultural de hoy en día.

¿Cuáles son, pues, los conflictos que despliega la escritora ante los ojos del público? *Tres kilates, ocho puntos* constituye lo que podríamos denominar una *novela minera*, ya que explota la veta de la "fiebre verde" que se extiende por las zonas esmeralderas del país. No me detengo mucho en este primer libro, pues me parece de aprendizaje de recursos que empleará mejor en las obras siguientes. Basta con decir que trata de una mujer (casada, con hijos y amantes), quien lucha por subsistir en lo que cabría llamar un *mundo de hombres*, un mundo de salvaje codicia, donde la ley no impera, pues la astucia y la fuerza brutal la substituyen. Sobrevivir en tal ambiente sin resultar víctima de su rampante corrupción es el desafío que afronta la protagonista, no se sabe con qué éxito.

En *Mi capitán Fabián Sicachá*, la figura de la mujer se presenta más desarrollada y más integrada en el argumento total (la mujer tiene *su mundo* también, y ese mundo se explora con algún detenimiento). Como indica el título, la protagonista muestra su interés por el destino de Fabián, un avatar contemporáneo de la figura romántica por excelencia: el guerrillero que se desplaza al monte para levantarse en armas contra un sistema político-social injusto. El papel de la mujer en

5 Flor Romero, *Tres kilates, ocho puntos* (Bogotá: Editorial Andes, 1966), *Mi capitán Fabián Sicachá* (Barcelona: Planeta, 1968), *Triquitraques del trópico* (Barcelona: Planeta, 1972), *Los sueños del poder* (Barcelona: Planeta, 1978), *La calle ajena* (Bogotá: Planeta, 1992, traducido al francés como *La rue des autres* por Claude Couffon [Paris: Ed. Ramsay, 1991]), *Malintzin, la princesa regalada* (manuscrito inédito). Referencias a páginas específicas en el texto corresponden a las versiones en español.

6 Ver mi libro, de próxima aparición, *Manuel Puig* (Nueva York: Twayne Publishers, 1993). Considero que el categórico rechazo de la omnisciencia (excepto en formas burlescamente exageradas) y la equivocidad resultante en sus textos son las características más distintivas del discurso novelístico de Puig.

este contexto revolucionario se limita a esperar y sufrir privaciones, al tiempo que segunda al errante principal de la sociedad en todos los contratiempos y las traiciones que surgen en su vida. Cuando muere o desaparece su amor, la mujer le dedica un largo y sentido elogio, si bien se advierte que empieza a considerar la causa revolucionaria como una obsesión exclusiva de él.

Triquitraques del trópico relata la intrahistoria por menorizada de un pueblo del Magdalena Medio donde, con reminiscencias del Macondo del joven García Márquez, los eventos más extraños pueden ocurrir dentro del trajín cotidiano. La novela recalca algunos de los motivos de *Mi capitán Fabián Sicachá* (los personajes con nombres derivados de Juan [Juancho, Juanani, Juanole] participan de rebeliones militares, mientras las pacientes mujeres se quedan en casa para criar a sus familias), pero ahora esa línea temática se desarrolla en un contexto más amplio y variado de incontables personajes humildes —mujeres, niños, viejos indígenas, trabajadores domésticos— que intentan vivir según sus tradiciones mientras una violencia ajena amenaza con diezmarlos. Por si fueran pocos estos problemas políticos, el pueblo sufre periódicamente míticos desastres naturales, como diluvios, incendios y envenenamientos. Ante estas fuerzas hostiles (en lo social) o indiferentes (en lo cósmico), no le queda otro destino que regresar a su estado vegetal originario.

Respecto a los sueños del poder, advertimos una nueva etapa en la novelística de Flor Romero, ya que por primera vez observamos una inversión de los ejes de autoridad-subalternidad. La persona normativamente inferior se defiende ahora de sus adversarios con el máximo poder en el país: la presidencia de la república. Al menos así parece, pues esta alegoría utópica (tiene lugar en un ficticio país llamado Ningunaparte) presenta la vida de una *supermadre* que manda no sólo en su casa sino en una versión de la Casa de Nariño (el palacio presidencial). La protagonista, Lupita Pérez, soporta interminables campañas electorales, triquiñuelas de su enemigo político —Napoleón Guerra—, colapsos físicos y psicológicos, dos embarazos y —para colmo de males— un marido infiel, en sus intentos por instaurar un gobierno competente, honesto y responsable. Aunque a veces risueña en el tono, esta novela tiene el fin más amargo de todas las creaciones de Flor Romero: tanto a la heroína como al pueblo les quitan los sueños, dejándolos en un apático limbo acaso peor que la muerte.

El asunto tratado en *La calle ajena* es la gaminería que pulula en las calles de casi todas las ciuda-

des latinoamericanas hoy en día. Concentrándose principalmente en una pareja de jóvenes indigentes, Lirio y Masdevalia, el libro retrata las familias mutiladas, los niños que sufren abuso, la ignorancia, la droga, el robo, la guerrilla y la generalizada descomposición que caracteriza la tela social de Colombia. Otra vez se distingue a la mujer, más propensa a un hogar estable y constante, del hombre, quien puede seguir jugando o evadiendo responsabilidades hasta una edad avanzada. A fin de cuentas, la vida de los dos sexos se describe como una fuga, en la cual la razón y la justicia quedan pisoteadas bajo el pendón de una especie de amor romántico, no obstante el crónico egoísmo masculino.

Otro ejemplo de liderazgo femenino se encuentra en *Malintzin, la princesa regalada*, una novela histórica que se desarrolla en la Nueva España durante la conquista por las fuerzas de Hernán Cortés. A Malintzin —o Doña Marina, la Malinche— le toca desempeñar el papel de puente cultural entre los forasteros españoles y los pueblos indígenas que aquéllos encuentran rumbo a Tenochtitlán. Su papel histórico de madre simbólica de la raza americana se entreteteje con su profundo amor por el hombre-dios que luego la abandona. Segura de que ha conquistado por lo menos tanto como ha sido conquistada, Malintzin, al morir, agradece la intensidad del amor que ha experimentado. Fiel a su maternal destino de curar y nutrir, no le guarda rencor al hombre por su característica inconstancia. Aunque resulta dudoso que esta novela salga publicada en este año del quincentenario del encuentro de los mundos europeo y americano, su preparación para fecha tan histórica ejemplifica lo que sostengo acerca de la selección de los temas: Flor Romero ha sabido escoger las ideas que apasionan a la gente y con base en ellas —y en el léxico implícito en su articulación— ha enriquecido el imaginario de su época.

Pero aquí debemos detenernos un momento para reflexionar sobre la diferencia entre dos nociones claves. Un *imaginario* no es un *discurso*, ya que aquél funciona como depósito o archivo de imágenes mientras que éste constituye una especie de máquina que moviliza o transmite las imágenes. Si el imaginario puede concebirse como un libro donde se guarda información, el discurso semeja más una red de computadoras en que la información fluye de término a término. Para aprehender su contribución al discurso cultural actual, observaremos la estructura de los textos, su técnica narrativa o su gramática discursiva. Así podremos entender no sólo lo que enuncian las nove-

las de Flor Romero sobre la autoridad sino lo que hacen con la autoridad implícita en los actos comunicativos que configuran.

A este respecto, la primera novela, *Tres kilates, ocho puntos*, también nos sirve más como punto de partida que como modelo acabado. Los hechos se narran con la voz autoritaria del historiador convencional: cronológicamente, en tercera persona, desde una postura objetiva y omnisciente (se entiende que esta técnica encarna no un reflejo natural sino una convención cultural, ya que en realidad nadie vive en un tiempo puramente lineal ni es objetivo u omnisciente). El texto, entonces, no propone nuevas soluciones al problema de la imperfecta distribución del poder en la sociedad: simplemente coloca una figura femenina en el lugar de la consagrada figura masculina. Con todo, el esquema del testigo presencial de la barbarie provocada por la explotación de la riqueza esmeraldera se expone al examen del lector. Como veremos a continuación, un expandido *dejar hacer* al lector (quien se convierte de manera paulatina en *lectora*) constituye parte íntegra de la estructura del discurso disidente de esta escritora.

Ya en *Mi capitán Fabián Sicachá* se observa una mayor complejidad y flexibilidad en la arquitectura de la novela, que se apoya no en un solo narrador, sino en dos de distinto sexo: uno masculino en tercera persona, que relata las acciones del hombre, y uno femenino en primera persona, que refiere los pensamientos y los sentimientos de la mujer a la espera de la ausente figura masculina. También se encuentra más matizada la conformación de las escenas, con realidades tanto internas como externas, además de planos temporales (pasado y presente) interactivos⁷. Así, el lector, que debe coordinar estos diversos elementos ("polifónicos" o "dialógicos", en la terminología de Bajtín⁸), desempeña un papel relativamente activo en la construcción del significado del texto mediante alternativas al paradigma autoritario, herencia del patriarcado.

En *Triquitraques del trópico*, la insurrección contra el orden recibido no depende de una pluralidad de puntos de vista, ya que el texto vuelve a incurrir en la ficción de la omnisciencia objetiva. La revisión estriba

ahora en un asalto a la lógica narrativa en sí. En esta suma de particularidades cabe todo, pero absolutamente todo, desde recetas de cocina hasta traiciones políticas a nivel nacional. Y el discurso que relata en detalle hechos, dichos y gestos tiene una forma no menos excéntrica, como se puede apreciar en el siguiente fragmento:

El doctor Antucar Pardo se había vuelto retraído y desconfiado, las neurosis le aumentaban día a día, y era poco lo que se le veía instruyendo el grupo guerrillero. Hasta que en marzo resolvió que debían entregarse, para no fregarse más en el monte; esa vida de privaciones, huyendo siempre, y a la espera de la muerte en todo momento, lo tenía al borde de la locura. Un día reunió a todo el personal, y con su secretario Gentil Verdugo Mata, y el nuevo guardaespaldas Eleuterio Sandino, anunciaron que debían entregarse. Argemiro Buitrón y Juan Olegario Aguirre no estuvieron de acuerdo, y aunque se lo manifestaron al jefe, Antucar dijo que al fin y al cabo él era el que mandaba y que había ordenado enterrar las armas. Por la noche, debajo de las canastas de cerveza, en un camión se fue para Bogotá, en donde lo esperaban las puertas de una embajada. Hubo consultas de gobierno a gobierno durante quince días, pero el resultado de todo fue versos, tuvo que renunciar a su cargo y entregar al guerrillero a las autoridades colombianas, con la promesa solemne de que al preso político no le pasaría nada. Todos los periódicos hablaban de la entrega, y los viches empezaban a desmoralizarse, pensando que, ahora sí, ya no les quedaba más remedio que desocupar el país o suicidarse en masa, porque los únicos defensores, los guerrilleros de La Collareja, habían capitulado. A las dos semanas, el doctor Antucar Pardo dejaba de preocupar a los guardianes; le habían aplicado la ley de fuga, dejándolo tendido en una calle cercana a la cárcel, con tres balazos en la espalda; el engaño fue fácil: lo mandaron a comprar un paquete de cigarrillos, y después testificaron que el hombre, que custodiaban cuatro policías, había tratado de huir. En La Collareja, Juan Olegario y Argemiro buscaban por todas partes el sitio donde el doctor Pardo había mandado enterrar las armas, y a los dos días lo descubrieron por unos papeles untados de cemento. Juanole descargó una pica, y sintió que el suelo sonaba bajo: "Aquí es", gritó, y desenterraron todas las armas de entre una alberca grande. Volvieron a alertar las gentes, ya con otros comandantes. Argemiro resolvió que en vista de la juventud

7 Un buen ejemplo de la complejidad estructural de esta novela se encuentra en el capítulo XIII, pp. 113-118, cuando se relata cómo Fabián, de guardia, se duerme y sueña que es atacado y atestigua su propia muerte y su velorio. El episodio se construye mediante, primero, la presentación del sueño, una escena de acción, luego (sin explicar el tránsito a otro plano de la realidad), y, por fin, el adquirir conciencia Fabián de haber estado dormido.

8 Mikhail Mikhailovich Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four essays*, traducido al inglés por Cary Emerson (Austin: University of Texas Press, 1981).

y los arrestos de Juan Olegario, le delegaba el mando efectivo para combatir, mientras el viejo comandante se encargaría de la organización interna, de las comunicaciones con la capital y con los otros grupos, de los suministros y de que la guerrilla estuviera bien alimentada. Se especializó en aplicar inyecciones, en curar los heridos y en extraer muelas con un pequeño equipo que le envió desde Bogotá un dentista viche, consistente en dos pinzas y un aparatito para aplicar la anestesia. El primer ensayo lo hizo con él mismo; una noche en que le dio un fuerte dolor de muelas y, frente a un espejo, se arrancó la cordal, sin que se le partiera la raíz. En el bolsillo no le faltaría desde entonces el frasquito de salvavidas que resolvió aplicar a cuanto accidente ocurría entre los alzados o sus familias; para las mordeduras de culebra, para las picaduras de alacrán, para el dolor de estómago, para la diarrea. Argemiro se fue haciendo a mayor prestigio que el de Honorario Mosuca en Calamoima, y que el hermano Bueno en Pacandé. Le creían con fe ciega, y hasta lo preferían a Honorario porque aseguraban que el boticario de Calamoima, en los casos de picadura de rabiamarilla, rezaba con diezmos, es decir, que el décimo caso, según pacto con los espíritus del otro mundo, tenía que dejarlo morir, y nadie quería arriesgarse a ser el número diez. A veces Argemiro inventaba fórmulas para salvar las situaciones, como en cierta ocasión en que se escasearon las pastas de salvavidas y el aceite de palo, porque la policía tenía cercada toda la región de La Collareja, y llegó Ramón Calvo, hinchado por la mordedura de culebra; ante la emergencia, le aplicó una inyección intravenosa, de permanganato con agua de la quebrada, y el muchacho se salvó. El cerco de la policía les había hecho escasear la sal, y a las mujeres que iban al pueblo no las dejaban transportar más de una libra, porque se suponía que si llevaban dos era para ayudar a los alzados. Argemiro, que había observado el potente chorro de agua salobre que caía a la quebrada, hizo hervir esa agua hasta conseguir sal para todos (*Triquitraques*, 202-205).

Aunque esta larga parrafada tiene que ver con el pueblo de La Paz de Calamoima y en especial con sus hombres alzados en armas (de hecho es una constante en la novela entera), se tratan por lo menos cuatro asuntos distintos: el rendimiento del jefe Antucar, con su asesinato a traición; los esfuerzos de Juanole y Argemiro por localizar las armas enterradas, su hallazgo y la subsecuente división de cargos entre ambos líderes; la especialización de Argemiro en aplicar inyecciones y curaciones, junto a su

ensanchado prestigio por haberle salvado la vida a Ramón Calvo; y, por último, la solución que se ingenia Argemiro al problema de la escasez de sal.

Una mirada al tratamiento del tiempo en el caso de Antucar revela además un ritmo variado e imprevisible: resuelve entregarse "en marzo" (202), reúne a todo su personal "un día" (203), viaja a Bogotá "por la noche" (203), las consultas de gobierno a gobierno se mantienen "durante quince días" (203), pero "a las dos semanas" (203) el doctor Pardo está muerto, ocasionando la frenética búsqueda del sitio de las armas enterradas, meta que se alcanza a los dos días (203) y que es seguida del primer ensayo de anestesia por parte de Argemiro una noche (204). Estos saltos y altos en el tiempo ocurren mientras la narración se mueve por el espacio del monte a Bogotá (cuando Antucar se entrega), otra vez a La Collajera (la búsqueda del tesoro) y una tercera vez a Bogotá (de donde le envían el equipo médico). No resulta irrelevante mencionar que este párrafo, de unas 762 palabras, es por lo menos cuatro veces más largo que el promedio de los que lo preceden o lo siguen. Con su tendencia a dividir el discurso en bloques de tamaño irregular y a no separarlos donde termina un concepto y comienza otro, sino a incluir en ellos las ideas más heterogéneas y cortarlos a veces en medio de una sola noción todavía por desarrollar, el texto arma un sistemático ataque subliminal contra la racionalidad cartesiana.

En su clásico estudio *Mimesis*, Erich Auerbach, el valiente crítico, observa en la épica homérica la infinita paciencia del poeta para tratar las cosas a su debido momento, como si todo fuera de igual valor⁹, según Lukács, la cosmovisión de los pueblos representados en las epopeyas garantizaba el sentido a todo acto y todo dicho humanos¹⁰. Algo muy parecido ocurre en *Triquitraques*, novela en la cual se vislumbra una épica en prosa del pueblo (tanto en el sentido de *aldea* como en el de *gentes*) en la Colombia contemporánea.

Al pasar a *Los sueños del poder* dejamos una crítica de la lógica occidental dominante para meternos en una radical indeterminación narrativa. En cuanto a la técnica, este texto se distingue por el uso frecuente, dentro de una focalización tradicionalmente magisterial, del estilo indirecto libre (la imbricación de varias voces dentro de una sola, sin comillas u otra puntuación que señale el cambio de perspectiva de un hablante a otro). En la primera escena, por ejemplo,

9 Erich Auerbach, *Mimesis: The Presentation of Reality in Western Literature* (Princeton: Princeton University Press, 1953).

10 Georg Lukács, *Theory of the Novel: A Historico-Philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature* (Cambridge, Massachusetts, M.I.T. Press, 1971).

cuando se describen las dificultades de la candidata para dar término a una reunión electoral que se celebra en una catedral, encontramos el siguiente conjunto de voces:

Un grupo de cinco muchachos que estaba apostado a la subida del púlpito se precipitó a la escalerilla cuando ella hizo un ademán de bajar, y le tendió las ruanas para el descenso. Ella se devolvió firme. Padre, voy a ensayar unas órdenes de relajamiento para que se distensionen, como último recurso. A ver: su brazo derecho, el izquierdo, las piernas son como de trapo, respiren profundo, hagan de cuenta que vuelan y a casita. Pero las miradas seguían haciéndose astillas en el púlpito y nadie se movía. Parecían estatuas. Padrecito, no hay más remedio que llamar a la fuerza pública. Estas gentes ya se pasaron de tránsito y están inconscientes, como englobadas; viajaban al más allá y en este momento no hay manera de que comprendan. Le suplico que llame por teléfono para que los saquen y el templo no se derrumbe. No quiero que de pronto salgamos aplastados como cucarachas. El cura miró aterrado a los que estaban encaramados en las columnas, y corrió a la sacristía, en donde todos los días se preparaba para salir a decir la misa. Los roquetes colgados de las perchas, los vasos sagrados ordenados sobre la mesa y un cristo con una pierna rota sangrante, en una esquina. Es de urgencia, o vienen por ella o no sé qué va a pasar (*Los sueños*, 8-9).

Marcadamente fluido en sí (aquí hablan el narrador, Lupe y el sacerdote, sin ninguna separación gráfica), ese estilo indirecto libre entra en juego con el tropo principal del texto, el de la actividad onírica, para crear efectos de notoria ambigüedad (¿ocurre esta escena o es un producto de la imaginación de Lupe?; si es imaginaria, ¿cómo distinguir las voces imbricadas de la voz supuestamente enmarcadora?). Es más, la protagonista procura hacerse presidenta parte del tiempo, pero en otros momentos parece que ya es o ha sido durante mucho tiempo presidenta de la república¹¹. Lo mismo puede decirse acerca de sus embarazos y sus varios males físicos. Tales casos de inconsistencia o inconsecuencia narrativa dejan perplejo al más inveterado lector: todo, o mucho, o cualquier parte, o ninguna parte (a fin de cuentas, el nombre del país ficticio) de la historia puede haber sido un sueño, sueño nuestro y no sólo de la protagonista. Ese ambiguo y fecundo sueño del poder, por añadidura, se presenta en una forma que alimenta la autonomía de la receptora de la comunicación, a

quien se invita a elegir cuáles de los posibles destinos privilegiar. Pero ese poder está acompañado también por ciertos deberes, ya que, con el concluyente desánimo mortal de Lupe y de su pueblo, la lectora queda como el único ente capaz de ilusionarse o de actuar en torno al texto.

En *La calle ajena* se conjugan dos tendencias que normalmente concebimos como opuestos diametrales: el realismo y el simbolismo. Al evocar escenarios o eventos fácilmente identificables en la realidad bogotana y colombiana (la calle 26, el estadio *El Campín*, la visita del papa en 1986, por un lado; el carnaval barranquillero, las murallas de Cartagena y el morro de Santa Marta, por otro), la novela inscribe un relato referencial a hechos, si no reales, en un sentido riguroso, por lo menos plausibles o verosímiles. Con esto se entiende que todo elemento fantástico o sobrenatural queda categóricamente excluido del universo ficticio. Al mismo tiempo, sin embargo, la historia narrada no deja de esforzarse por resultar paradigmática o ejemplar. Los protagonistas funcionan como la pareja colombiana quintaesencial, una especie de Adán y Eva para este tiempo y lugar, cuya representatividad o valor simbólico con respecto a la sociedad o cultura actual se subraya mediante sus nombres sistemáticamente florales (Lirio, Masdevalia, Begonia, Crisante, etc.). Quizás una referencia al término inglés *flower children*, con el que se denominaba a los primeros hippies en los años 60, o tal vez una alusión juguetona a la imagen doblemente vegetal del nombre y del apellido de la propia autora, este enfático emblematismo encuentra su eco más fuerte en una página dedicada al desarrollo de la imagen de unas tijeras. Cito una parte de ese pasaje que se inscribe en la vida de la joven Masdevalia:

A las tijeras les importa un comino cortar hilos, honras, cabellos, vidas, ilusiones. Eran implacables. Más tarde, al paso de la vida encontró gentes como ellas y las detectó aún más. Creía que merecían el hielo de la soledad y las enclaustró en una caja metálica.

-¿Mamá Crisanta, verdad que hay un pájaro tijereto?

-Sí. Tiene el pico afilado, por más señas

-¿Y gentes tijeretas?

-También.

-¿Y climas tijeretos?

-¿Por qué no?

-¿Y frutas tijeretas?

-Claro, las que cortan la lengua.

11 Compárese la p. 140, cuando Lupe da arranque a una nueva campaña electoral, y la p. 178, cuando decide nombrar un ministro del Alma (!!), sin una victoria explícita en las urnas entre tales acontecimientos.

-¿Y humores tijeretos?

-Evidentemente. Los que cortan la leche.

-¿Y ojos tijeretos?

-¿Aquellos que nos ruborizan?

Cruzó las piernas en tijera y se quedó dormida (*La calle*, 114).

En este pasaje, el objeto doméstico de las tijera es rescatado, por así decirlo, de su anonimato, su trivialidad y su arrinconamiento. Es explorado en su proteica polisemia, su valor como arma, su instrumentalidad para cortar objetos en sentido literal o figural y, finalmente, en su condición de imagen verbal. Claro que "cortar la leche" no es como cortar el aliento de uno, y "cruzar las piernas en tijera" no tiene nada que ver con tajar en sentido alguno, aunque puede servir al nivel de *body language* para cortar los avances de algún pretendiente excesivamente ardoroso. Lo que se saca del conjunto (que en sí es un recorte de una sección más extensa dedicada a la *tijeridad*) es la insistencia del texto en tematizar una lógica simbólica que subyace y resiste la lógica mimética (también cronológica, objetiva y omnisciente) de la narración. ¡Imagínese el lector un discurso histórico que siguiera esa lógica asociativa y la fama del historiador que la empleara! Imagínese la forma de este estudio si adoptara esa lógica como su principio estructurante. En el gesto de recordarnos esa otra manera de pensar y escribir estriba la gaminesca travesura de Flor Romero en *La calle ajena*.

Para completar el resumen, en *Malintzin, la princesa regalada* encontramos las memorias testimoniales de una mujer que proyecta lo que se ha llamado "la visión de los vencidos"¹². Una especie de paralelo fe-

menino al famoso diario del conquistador Cortés (aunque este marco resulta problemático en los momentos de apatía de la protagonista, que no logra levantar un dedo para comer, ni mucho menos para escribir)¹³, la novela nos ofrece el retrato más reciente y pleno del potencial político que, según Flor Romero, posee la mujer, tanto en el sentido microcósmico (el amor por su hombre y su crío) como en el macrocósmico (el amor por su pueblo). Y al rescatar la voz de la mujer no hace menos con la voz de los pueblos nativos desaparecidos o subyugados por la civilización occidental que no pudo, y quién sabe si todavía podrá, reconocer estas culturas como iguales a la propia. Novela contestataria en tema y técnica, *Malintzin* reafirma lo que se puede abstraer de cada texto adumbrado en esta breve síntesis: el compromiso de Flor Romero con el cuestionamiento del *status quo* político y literario. Mediante el empleo de innovaciones técnicas, como una incipiente polifonía (en *Mi capitán Fabián Sica-chá*), una lógica anticartesiana (en *Triquitruques del trópico*), una radical indeterminación (en *Los sueños del poder*), una tensión simbólico-verosímil (en *La calle ajena*) o un extenso monólogo de una voz femenina indoamericana (*Malintzin*), Flor Romero se ha dedicado a la sistemática reivindicación de figuras y prácticas subalternas para criticar estructuras autoritarias dentro de y más allá del texto. Encarna, pues, la única clase de autoridad legítima y fiable: la que rehúye el poder por insistir en ponerlo en tela de juicio. En el proceso de llamar la atención por la excesiva concentración o los abusos de autoridad, ha revitalizado y enriquecido el difuso discurso cultural de la postmodernidad periférica.

12 Miguel León Portilla. *Visión de los vencidos: Crónicas indígenas* (Madrid: Historia 16, 1985).

13 Hernán Cortés. *Cartas de relación de la conquista de la Nueva España escritas al Emperador Carlos V* (México: Editorial Porrúa, 1967).