

# Instancias y distancias

## del estereotipo femenino en *Señora de la miel* de Fanny Buitrago

Aleyda Gutiérrez Mavesoy<sup>1</sup>  
Universidad Central

*¿Y a quién le importaba la verdad? ¿A quién? La suerte había llegado a Real del Marqués quizá tras los pasos de Teodora Vencejos. Quizá. Y nadie insistía en el asunto relacionado con el beso. ¿Quién iba a despertarla? ¿Quién tenía derecho?*

Fanny Buitrago, *Señora de la miel*, 1993

### Resumen

El ensayo busca configurar la forma como se presenta y se rompe el estereotipo femenino en *Señora de la miel* de Fanny Buitrago. Parte del concepto de “divertimento literario” para señalar la construcción ético-estética de la novela. Este plano doble puede traducirse a partir de dos ideas: instancias y distancias; dualidad que se hace evidente tanto en la forma como en el contenido. En la forma, a través de la

### Abstract

The paper studies the form it's presented and broken the stereotype of women in Fanny Buitrago's work *Señora de la miel*. At the beginning, it's exposed according to the concept of “literary entertainment” in order to highlight the ethical and aesthetic construction of the novel. This dual plane, instances and distances; it becomes evident both in form and content. On the first way through parodies of genres such as a

<sup>1</sup> Egresada de la Maestría en Literatura Hispanoamericana del Instituto Caro y Cuervo. Docente investigadora en el área de la literatura y el lenguaje. Forma parte del grupo de investigación en lenguaje y literatura Heterolalia. Dirige la investigación *¿Antinovela en Colombia? 1990-2005*; este texto es uno de sus productos.

Recibido en octubre de 2009; aprobado en noviembre de 2009.

parodia de géneros como la novela romántica de folletín, el realismo mágico y el carnaval medieval; mientras que en el contenido, por medio de la articulación y desarticulación de estereotipos en torno al amor, la mujer y el erotismo.

**Palabras clave:** divertimento literario, instancias y distancias, parodia, estereotipos.

serial romantic romance, magical realism and the medieval carnival, while in the content through the articulation and disarticulation of stereotypes relating to love, women and eroticism.

**Key words:** literary entertainment, instances and distances, parody, stereotypes.

*Cuando los estereotipos femeninos se imponen sobre nuestras formas de valoración y acción en el mundo, hemos permitido que los prejuicios y la discriminación contra la mujer se instauren en nuestras vidas, puntualizaba una amiga mía, “fundamentalista” del feminismo, como solía decirle yo, aunque ella insistiera en mi alienación androcéntrica, producto del largo proceso de programación mental y sentimental en un país latinoamericano, sinónimo de machismo, patriarcado y anquilosamiento en el sistema moral premoderno. Mi amiga estaba convencida de su causa y yo de su locura de-generativa. Su perorata empezaba con ¡todo lo que nos rodea es estigmatización de género! A los bebés hombres les corresponde el color azul, azul la ropita, azul la mantita, azul la cunita, azul las paredes, azul, azul, azul, azul, el maldito azul como símbolo de nobleza ¿y a las bebés mujeres? El “rosadito”, ni siquiera el rojo pasión, no, el indefinido, el maleable, el sin carácter “rosadito”, “tan delicadita, tan suavécita, tan dulcecita la bebé en ese trajecito rosadito”. -Bueno sí, pero no me vas a negar que existen diferencias de género en el comportamiento de los niños y las niñas –protestaba en vano–, ¡No son más que comportamientos impuestos por el contacto social, a las niñas les regalan muñecas, casitas en miniatura, electrodomésticos en miniatura. –La comitiva tan bonita que era... pensaba yo–, y para colmo, bebés para que desde pequeñas le vayan cogiendo el gustico a cambiar pañales, darles de comer, llevarlos a pasear ¡y se atreven a decir que la maternidad es connatural a la mujer! A ver ¿A los niños qué les dan? -Carros, pistas de carreras, el constructor, el avión, el barco... –me clavaba el cuchillo mientras enumeraba–, ¡Exacto! Todo el mundo de afuera para ellos y solo el mundo de adentro para ella: él para la calle, ella para la cocina. Cuando mi amiga por fin entraba a hablar de la adolescencia, ya mi mente estaba en Marte, resolviendo el difícilísimo problema ontológico trascendental de porqué los marcianos son verdes.*

Mi compañera, reinventada en la imaginación Mary W., se perdió en la nebulosa feminista, yo me quedé sin su compañía por *falta de criterio*. Aún la evoco como proyección de lo que temo ser, y a veces la escuchó susurrarme al oído mientras escribo. Supongo que por la misma razón – la alienación maryana–, gané una obsesión: Fanny Buitrago y sus personajes femeninos. Porque a Fanny Buitrago la vengo persiguiendo desde la universidad con su juego de metaficción en el *Hostigante verano de los dioses* (1963); luego la busqué en *Cola de zorro* (1970), y me dispé en los laberintos de su estructura narrativa; salté a *Los amores de Afrodita* (1983), y me deslumbró su humor negro con-tras el lector; como un remanso me detuve en sus historias para niños: *La casa del abuelo* (1991), *La casa del arco iris* (1986), *Cartas del palomar* (1988), y *La casa del verde doncel* (1990), de las cuales, esta última me parece la más poética en el ritmo y en el tono; me deleité de nuevo con su humor negro mientras conocía parte de la historia del centro de Bogotá en *Líbranos de todo mal* (1989), y por último me sumergí en el mundo de *Señora de la miel* (1993), y piqué el anzuelo de la parodia. Con *Bello animal* (2002), creo saber lo que me espera: el juego entre los mass media, la imagen femenina y el amor. Con el tiempo, a razón de la insistencia –que no necesariamente de la inteligencia–, los obsesivos terminamos descubriendo constantes en los escritores que estudiamos con apasionamiento exacerbado.

Al menos es posible destacar tres elementos de su poética personal: la preocupación por el andamiaje de la historia, la crítica sardónica a los referentes culturales de las sociedades, y la construcción de los personajes femeninos a partir del esquema de la novela de aprendizaje o de formación (un estado inicial de ignorancia, un estado final de conocimiento). Sin embargo, nada de esto es suficiente para hablar de la obra de Fanny Buitrago. Si como dicen los autores (Stéphan Mallarmé, Alejandra Pizarnik, entre otros), el escritor se queda corto para hablar de la experiencia de la vida a través del lenguaje, este yo obsesivo, ahora bipolar, aún más para hacer mención de la lectura. Porque en cada pieza de su obra hay un juego de intertextualidades, de palimpsestos y architextos; porque la ironía y el humor que raya en lo negro, nos mantiene en el filo de la narración; porque la composición de su obra se dispone para revelarnos dimensiones de nosotros mismos que aún no hacemos conscientes; porque el arte de narrar se revela en ella con un agudo sentido –casi trágico–, de la crisis de lo social y lo humano en nuestras sociedades.

Reconocidas mis limitaciones, me detengo en la obra de Fanny Buitrago que más se acerca a un divertimento literario<sup>2</sup>, absolutamente estético y rotundamente ético: *Señora de la miel*. Antes de entrar en materia –las instancias pero también las distancias del estereotipo femenino–, habría que empezar por mencionar que esta obra se convierte en una pequeña pieza maestra de la narrativa, gracias a la combinación de ambos elementos: el componente estético y el componente ético. –*Que la obra es una construcción del estereotipo femenino en América latina, a partir del erotismo y del juego con el imaginario femenino del amor*. Fanny Buitrago elabora una parodia de géneros literarios populares como la novela por entregas, la novela romántica, el realismo mágico y la herencia rabelesiana, para tratar el tema erótico –*Alienación androcéntrica...* En el plano estético está el proceso de construcción de la obra a partir de la fusión, desde la parodia, entre la novela romántica de folletín, el realismo mágico y el carnaval medieval; y en el plano ético, a través del juego de la parodia, frente a los estereotipos del amor, la mujer y el erotismo.

¿Por qué hablar de “divertimento literario”? El término obedece más a una interpretación que a una certeza sobre la construcción de la obra. Un divertimento puede implicar un juego, una experimentación o una apuesta formal; pero también, y como prefiero usarlo, un préstamo de la música. El divertimento es una forma musical muy parecida a la suite, aunque con un tono alegre y desenfadado. Por ello se permite libertades en la forma, con una marcada intención de mezcla entre distintas tonalidades. Una característica clara, es el contraste de los materiales temáticos para darle el sentido dramático de contraposición; por ejemplo, presenta un elemento al inicio de la pieza y lo vuelve a exponer al final. Considero que *Señora de la miel* está construida de la misma manera, aunque no puedo afirmar que esa fuese la intención de Fanny Buitrago.

–*Te estás yendo por las ramas, los críticos literarios no han podido comprender que la obra literaria habla es del mundo, de lo que le sucede a los seres humanos en relación con el mundo, con los otros, hay que devolverle*

<sup>2</sup> Muchas de las ideas que en adelante expongo sobre la obra, son producto del diálogo permanente con un grupo particular de estudio: Rebeca Marulanda, Carlos Arteaga y Diego Henao, quienes durante dos meses y todos los jueves de ocho a once de la mañana, trabajaron conmigo en el estudio de la obra, desde los planteamientos teóricos de Umberto Eco. A ellos debo también mi profunda gratitud por todo lo que enriquecieron mi escritura, pero sobre todo mi postura frente a la vida.

*la mundanidad a la crítica, como dice Said.* La mundanidad en *Señora de la miel* va de la mano de la herencia literaria, en un juego de polifonías que se enmascaran dentro del texto; gracias a ello, el diálogo intertextual que la obra propone, se hace evidente en el contenido y en la forma. Especialmente hoy en día, los autores recogen la experiencia del campo literario en una interacción permanente, porque es claro que en el recorrido actual de la literatura –de las obras, las tendencias y los escritores–, se puede terminar descubriendo que la sal no sala y que el azúcar no endulza. –*Dale pues, Charlie García explica tu divertimento.* Pasemos enseguida a estudiar cómo se manifiesta esta forma musical –el divertimento–, en la composición de la obra.

En primer lugar consideremos la estructura. La historia está escrita en veintiséis capítulos sin numerar (Arteaga, 2010). Los impares hacen alusión al presente de la historia (Teodora Vencejos con ‘antojos’ de regresar a Real del Marqués y los preparativos del viaje). Los pares se refieren al pasado más lejano (Comienzo y desarrollo de la historia amorosa de Teodora con Galaor Ucrós). Ambas historias avanzan más o menos de manera lineal, en contraposición una con la otra –aunque el cierre de la una parece a veces proponer la apertura temática de la otra–, llegan a encontrarse y a fundirse en el capítulo veintiséis. Un esquema posible de esta estructura, sería el siguiente:



Es justamente este contrapunteo entre la historia del pasado de Teodora en Real del Marqués (capítulos pares), y la historia del presente de Teodora en Madrid (capítulos impares), el que permite la sensación de movimiento y aceleración de la historia. La narración está hecha en tiempo pasado, jugando con las formas del pretérito (cantó), del copretérito (cantaba), y del pospretérito (había cantado), de la manera clásica y de la cual han hablado bastante los críticos franceses como Roland Barthes, en el *Grado cero de la escritura* (1973). Un ejemplo de ello se encuentra en la siguiente cita:

Teodora se concentró en su trabajo. Ruborizada, a pesar de haber escuchado una y mil veces el exagerado elogio de sus senos y curvatura posterior, con lujosos detalles. Midió la distancia con la mano

derecha, guiñó un ojo y modeló el pimpollo delantero que adornaba al festivo amorcito. Duro, rosado, con una guinda en el extremo. Estaba destinado a la joven y sofisticada esposa de un armador, quien lamía detalles azucarados ante los ojos del marido estragado –treinta años mayor– para obligarle a izar el pistolón adormilado por un aburrido matrimonio anterior. (Buitrago, 1993, p. 12).

*–Pero “Nena” ¿este engendro teórico qué tiene que ver con los estereotipos? A través del juego con las formas gramaticales del verbo en pasado, el narrador logra crearnos la sensación de un presente continuo de la historia, y llegamos a pensar que la narración está en presente; pero en realidad es el pretérito recreando una acción que está en permanente movimiento (ella cantó, mientras bailaba, se adormecía). El juego entre los tiempos verbales del pasado, crean la ilusión de inmanencia de la acción, aunque la narración permanezca siempre en tiempo pasado: “-Amiel, quien había viajado a París en su primera juventud para estudiar leyes y finanzas –para dirigir los negocios familiares– donde sucumbió a los encantos de una bella pinche de cocina y terminó él mismo de cocinero, contempló a Teodora tristemente. Era un caso perdido..., tonta como ella sola. Él también se aprovechaba de su inocencia y nitidez” (Buitrago, 1993, p. 12).*

*–Te concedo una, pero es que la historia básica es la del triángulo amoroso entre Teodora Vencejos, Galaor Ucrós y Manuel Amiel. En un primer plano está la apariencia del amor romántico: el amor platónico que siente Teodora por Galaor; en un segundo plano el amor erótico: deseo y posesión parcial de Manuel a Teodora. Galaor es el depositario del amor de Teodora, pero no la desea ni la ha poseído, solo se aprovecha de ella para explotarla y mantener su ritmo de vida donjuanesca. Manuel –aunque la ha deseado siempre y ha querido hacerla su esposa con insistencia– es el jefe, a quién Teodora presta su cuerpo, sin entregarse. La desea ardentemente y en ese deseo –junto con la satisfacción parcial de su deseo–, encuentra la fuente para su trabajo de culinaria. Ambos utilizan a Teodora para su beneficio monetario. Conclusión: la mujer como objeto, igual estereotipo.*

La forma como es narrada la historia, le permite a la autora hacer una deconstrucción del estereotipo, desde el divertimento. Los capítulos 1, 3, 5, 7, 9, 11 y 13, van desde el momento del ‘antojo’ de la protagonista por querer regresar a su tierra natal, hasta su viaje de regreso a Real del Marqués. A partir del 15, los siguientes cinco capítulos contarán la historia del

encuentro de Teodora con la verdadera historia de su esposo y su familia, en Real del Marqués; momento en el que se funden las dos historias. Los capítulos pares refieren a un período remoto, comprendido entre el matrimonio de Diosdado con Ramonita (padres de Galaor Ucrós) hasta la partida de Teodora a Madrid, con el doctor Amiel. Como lo asevera el narrador en las últimas páginas: “Dos lustros, tres años y seis meses más tarde, Teodora Vencejos seguía obsesionada con el sueño inicial. Si no hubiese rebajado quince kilos, sentido antojos de visitar a la familia y viajar a destiempo (desoído los prudentes consejos del doctor Amiel) quizá otro hubiese sido su destino” (Buitrago, 1993, p. 208).



En síntesis, la estructura del divertimento musical se plasma en la obra a través de la contraposición entre fábula e historia; y podría explicarse como la yuxtaposición entre prolepsis y analepsis. En el primer capítulo se nos adelantan los temas centrales: la prolepsis (el falso amor de Galaor por Teodora, la historia de cenicienta de Teodora, la relación amorosa entre el doctor Amiel y Teodora...) sin que se perciba este recurso; puesto que solo podemos descubrirlo hasta el capítulo final, cuando en la trama se cierran los hilos de la historia mediante la repetición de las situaciones y las frases planteadas en los capítulos iniciales; lo que produce en nosotros el efecto de analepsis: un salto hacia el pasado de la historia para recordar lo dicho por el doctor Amiel sobre Galaor Ucrós, sus hijas, y Real del Marqués. *—A ver, a ver, mi Aleyda Kristeva, ¿qué tiene todo esto que ver con las instancias y las distancias? ¿A qué viene toda esta jerga estructuralista?* Inevitablemente, el andamiaje de la historia está relacionado con el juego de contrapunteo del divertimento en el plano del contenido, que es también el juego de las instancias (la forma como Teodora concibe el amor, su amor por Galaor Ucrós) y las distancias (la forma como Teodora vive el erotismo con el doctor Amiel, lo que le plantea otra forma de amor).

El orden cronológico de la historia, la fábula, se inicia cuando Diosdado Ucrós contrae matrimonio con Ramonita Céspedes. Una vez que este hombre acostumbrado a la vida sin trabajo, descubre el engaño de la fortuna familiar inexistente de doña Ramonita, se va a vivir con las hermanas Laffaurie, tías del doctor Amiel. La cronología continúa con el encargo de Martiniano Vencejos a Ramonita Céspedes, sobre el cuidado de su hija Teodora, verdadera heredera de la fortuna que ostentaba Ramonita. El grueso de la historia se sostiene con la vida de “cenicienta” de Teodora, en Real del Marqués, y el engaño de su matrimonio con Galaor, hasta desembocar en el viaje y posterior vida de Teodora con el doctor Amiel, en Madrid. La fábula termina con el encuentro definitivo y la unión sexual tan esperada y ansiada entre Manuel Amiel Orduz Rey y Teodora Vencejos Arraut.

En contraposición, la trama –organización estructural de la fábula–, comienza con el deseo de Teodora Vencejos Arraut por regresar a su tierra natal, para reunirse con su esposo Galaor Ucrós Céspedes (el protagonista antagonista) y su familia, después de varios años de separación y ausencia. En una especie de marco de composición, la estadía en Madrid (España) de Teodora Vencejos, se relata como elemento de apertura a la verdadera historia: la vida de Teodora en Real del Marqués (Colombia), localidad donde transcurre la mayor parte de la historia. La trama se cierra en la misma acción de la fábula, pero para dar paso a la ruptura de la idea romántica de un amor imperecedero, desde un “y vivieron felices por siempre”, hacia una versión irónicamente polígama, casi como si dijera: “Teodora vivirá feliz para siempre una vez descubra su sexualidad”. Esta es una de las formas de las distancias que establece Fanny Buitrago con el estereotipo femenino. Teodora al recibir la miel que prodiga, no encuentra el amor monógamo, sino la infinita posibilidad erótica de la poligamia, el descubrimiento de otros cuerpos y el placer que con ello podría prodigarse. Esto en cuanto al plano del contenido, nos hace falta ver cómo logra tomar distancia del estereotipo en el plano de la forma. –*No te prives Aleyda Kristeva, ensánchate en tu jerga de la ciencia literaria.*

En segundo lugar, en el plano de la forma, consideremos la fusión entre géneros literarios. En la estructuración de la obra hay un juego de yuxtaposiciones entre la novela romántica de folletín –con muchas inclusiones de la estructura del cuento de hadas–, el realismo mágico, y el carnaval medieval, que evoca la escritura de Rabelais, estudiada desde la perspectiva de Bajtín. –*Caramba, Aleyda kristeva, cómo estás de esclarecida, ¿no te parece que sería mejor entrar al tema que nos atañe? ¡Demasiado apara-*



*taje tecnocrático para expresar una idea! ¡Este complejo de los críticos!* Si consideramos la forma como la arquitectura de la obra, el andamiaje teórico ayuda a iluminar el texto, como una linterna que permite ver algunos elementos del universo de sentidos que propone la obra. No se capta el todo, nunca se puede, solo una porción que nos lleva a interpretaciones plausibles. En este caso el divertimento como forma arquitectónica de la novela. –*Está bien mi Iluminada Kristeva, continúa.*

Empecemos con la novela romántica de folletín, heredera de la novela por entregas, muy popular en el siglo XIX; los elementos que la caracterizan son: en primer lugar, la concentración del relato en la relación amorosa entre dos seres humanos especiales, por lo general sensibles, de buen corazón y fundamentalmente espirituales; en segundo lugar, la construcción de personajes símbolo, como estereotipos sociales fácilmente identificables, por ello recurre con frecuencia a la estética popular colectiva como referente inmediato; en tercer lugar, unido a lo anterior, la búsqueda del máximo impacto en el lector, y el efectismo del relato; en cuarto lugar, el cierre de la historia con un final feliz, el amor monógamo se impone a las vicisitudes de la existencia, y permanecen juntos, siempre enamorados; por último, la idea maniquea de la justicia amorosa se sostiene hasta el final, quienes son buenos y consecuentes en el amor, quienes se mantienen fieles a su sentimiento, reciben el premio del amor recíproco.

–*Ahora no me vas a negar que es justamente este tipo de novela la que construye el estereotipo de la mujer; la que ayuda a llenar la cabeza de las mujeres de cucarachas romanticonas, sensibleras y zalameras. Este género lo crearon los hombres para contener a las mujeres antes y después del siglo XIX, esas mujeres que ya estaban saliendo de la casa, que estaban luchando por los derechos de la mujer, por el sufragio, por la ciudadanía, por la autonomía, ¿qué hace el sistema androcéntrico? Ponerlas a leer novelitas en las que la mujer espera al hombre de su vida, se casa y vive feliz para toda la vida, el cuentito didáctico de las hadas y los príncipes azules nos lo matizaron con vientos de modernidad... ¿Qué hace Fanny Buitrago? Usa la estructura del género para burlarse de él. No solo a través de la parodia sino también de su deconstrucción – ¿No me digas, ahora posestructuralista? ¿Aleyda Derrida? Fanny Buitrago toma distancia de la estructura de la novela romántica a través de la parodia, que es al mismo tiempo burla y homenaje. Un ejemplo de ello puede leerse en el siguiente apartado de *Señora de la Miel –Alienación andro...**

Era el único y último hombre de su vida. El joven Galaor. Hermoso, elegante, irremplazable. Su herencia, propósito, razón de existir. Ante la mención de aquel nombre: *Galaor*, ella había colmado sus anhelos y mojado sus bragas de algodón, amado día por día. Era Galaor Ucrós el hombre que la había llevado un domingo al juzgado municipal para convertirla en su esposa.

Amor mío... - musitó.

Sin abandonar la plaza, firme entre sus piernas, aquel atleta de músculos maravillosos retiró lentamente el antifaz. Teodora Vencejos se encontró, trémula y asombrada, con los ojos burlones. El doctor Amiel susurraba aviesamente, -Un día te la voy a meter hasta más allá de la pepita. (Buitrago, 1993, p. 95).

*–Touché! Te concedo otra A. G. Kristeva, pero no me has explicado lo del folletín y lo de los cuentos de hadas, aunque yo ya te di luces.* La novela de folletín y la novela por entregas, comparten muchos elementos de composición, y se caracterizan por la facilidad de sus tramas, la construcción de personajes símbolo, casi siempre estereotipos sociales, y por el efectismo de la narración. Ambos géneros son producto de la expansión y popularización del periódico, ya que formó parte de una estrategia de los editores para aumentar las ventas. Por ese mismo carácter su estructura es sencilla, las historias de corte popular y sus temáticas, están orientadas a la aventura, al suspenso o la relación amorosa. Finalmente lo que diferencia a estos géneros, es que la novela por entregas se va haciendo por capítulos. A medida que va evolucionando su popularidad entre los lectores, avanza o se corta de acuerdo a lo que hoy en día llamaríamos “las leyes del mercado”. Mientras que la novela de folletín es una novela completa, por lo general de un escritor famoso, quien una vez terminada la obra, la vende al periódico para que sea publicada por capítulos, en una especie de suplemento literario. En el siglo XX, el cómic, el western, el policial y la novela romántica, serán sus herederos directos; esta vez en el formato de revista y con la misma intención de mercadeo del periódico.

La novela romántica se hace popular en las revistas para mujeres, bajo la denominación de “novela rosa”. – *¿Viste? De vuelta al rosa para contarle historias sosas a las mujeres rosas.* El punto está en que este es el formato en el que la estructura del cuento de hadas adquiere relevancia, pues, va a caracterizar al género por un buen tiempo. Si fuéramos un poco más allá, cabe reconocer que la novela pastoril es la fuente inicial de este tipo de relatos. El cuento de hadas es un híbrido entre el mito, la leyenda, la litera-

tura fantástica y el folklore. Por ello mismo, tiene distintas formas y obras. –Sí, Aleyda Kristeva, tú y tus búsquedas etimológicas, pero me gustaría detenerte un poquito en tu viaje a los orígenes para ir al grano, no es la diversidad lo que le interese a la novela romántica de folletín, sino el esquema creado a partir de los hermanos Grimm, y sobre todo las versiones más populares de sus cuentos con príncipes gallardos y princesas bellas, dulces, frágiles y sobre todo ingenuas, quienes por esa misma inexperiencia caían en las garras de los malvados hasta que el príncipe valiente llegaba a salvarlas; ecuación sencilla, hombre igual polo activo, mujer igual polo pasivo. El hombre es sujeto, la mujer objeto, ella debe esperar a que sea el hombre quién actúe. Lo peor de todo es que es una mujer la que hace aún más popular este género degradante: Corín Tellado ¡Es una vergüenza! aún con la transformación posterior de sus personajes femeninos. Sí, las hizo más fuertes, independientes, inteligentes... sin embargo ¡siguen buscando a su príncipe azul! Ahora más Kent, conducen Ferrari, tienen pinta de metrosexuales, pero hombres dependientes, egoístas, frágiles, hijos de mamá... lo que es más aberrante aún. La instancia discursiva de la novela romántica de folletín es subvertida por Fanny Buitrago, al ser deconstruida a través de la parodia.

Don Martiniano Vencejos, al presentir su muerte, ordenó minuciosamente sus asuntos. Y encomendó a Doña Ramona Ucrós (nacida De Céspedes), amiga íntima de su finada esposa, la tutoría de su única hija, Teodora. El usufructo de los bienes heredados por la niña permitiría brindarle una excelente educación. Debía asistir al mejor colegio del país, aprender inglés, francés, música y natación. Al culminar estudios secundarios se le enviaría a estudiar a Francia, Bruselas o Estados Unidos, según la carrera universitaria elegida. Además, había suficiente dinero para que doña Ramonita y su hijo Galaor vivieran holgadamente sin lesionar los intereses de Teodora. (Buitrago, 1993, p. 85-86).

Siendo homenaje e ironía al mismo tiempo, *Señora de la miel* rompe con la estructura temática –el tipo de “amor cortés”–, y los arquetipos del género –el amado y la amada inmaculados–. El tema del “único amor” se pone en tela de juicio en la contradicción entre el amor platónico –Teodora y Galaor–, y el amor erótico –Teodora y Manuel–. Con el triunfo relativo de este último, el final de cuento de hadas es trocado porque el encuentro con Manuel Amiel no es la culminación de la búsqueda de Teodora Vencejos, sino el principio de su recorrido en el camino del erotismo: “-Eres un tipo

sensacional- dijo, inundada por la cercanía del máximo placer ¡Como tú no hay dos! se prometía un mundo con sábanas de seda, incandescencias, amantes de pura miel” (Buitrago, 1993, p. 227).

Por otro lado, estereotipo y arquetipo han sido confundidos bastante en los últimos años gracias a Durand, y su reinterpretación de Jung para la cultura en general (Durand, 2006). Es necesario entonces, hacer una distinción entre uno y otro. A lo que tradicionalmente se le ha denominado estereotipo, es a un conjunto de disposiciones individuales que bajo determinadas condiciones sociales desarrollan estrategias perceptivas para el reconocimiento de las personas, a partir de atributos que pertenecen o que se espera que pertenezcan a los grupos específicos a quienes se les ha adjudicado –*prejuicios, preconceptos, prefiguraciones, madame Durand*. El autor expone sobre cómo se configuran los imaginarios y los arquetipos:

[...] la imaginación es un dinamismo organizador, y éste, un factor de homogeneidad en la representación. Según el epistemólogo [Gastón Bachelard], muy lejos de ser facultad de “formar” imágenes, la imaginación es potencia dinámica que “deforma” las copias pragmáticas suministradas por la percepción, y ese dinamismo reformador de las sensaciones se convierte en el fundamento de toda la vida psíquica porque “las leyes de la representación son homogéneas”; ya que la representación es metafórica en todos los niveles, y puesto que todo es metafórico, “en el nivel de la representación todas las metáforas se igualan” (Durand, 2006, p. 34).

[...] Es precisamente ese “sentido” de las metáforas, ese gran semantismo del imaginario, lo que es la matriz original a partir de la cual se despliegan todo pensamiento racionalizado y su cortejo semiológico. Por lo tanto, hemos querido ubicarnos decididamente en la perspectiva simbólica para estudiar los arquetipos fundamentales de la imaginación humana. (Durand, 2006, p. 35).

La organización de la percepción que construye imágenes de lo real, es la clave para la distinción entre estereotipo y arquetipo. Si bien entendemos que el primero hace referencia a la denominación común del “prejuicio”, el segundo acepta dicha condición, pero le agrega el componente de la “representación”, es decir, la necesidad de darle forma, si se quiere de clasificar los objetos reales a través de las metáforas que construimos de ellos, imagen primordial, imagen originaria, prototipo, diría este teórico (Durand, 2006, p. 62). Lo que se desea resaltar, es que el estereotipo fe-

menino es una concreción de las disposiciones del sujeto mediado por las condiciones sociales.

La pulsión individual siempre tiene un “lecho” social en el cual se desliza fácilmente o, por el contrario, contra el cual choca con obstáculos, de tal modo que “el sistema proyectivo de la libido no es una pura creación del individuo, una mitología personal”. Realmente, en este encuentro se forman esos “complejos de cultura” que vienen a sustituir a los complejos psicoanalíticos. Así, el trayecto antropológico puede partir indistintamente de la cultura o del natural psicológico, ya que lo esencial de la representación y del símbolo está contenido entre esos dos límites reversibles. (Durand, 2006, p. 45).

Ahora bien, en la literatura, el arquetipo se entiende como la construcción de personajes tipo; en nuestro caso, preferimos considerar al arquetipo como la representación literaria de la representación social, en términos de Durand, la metáfora de la metáfora. – ¿Todo esto a qué viene? *Mi querida Aleyda Holmes*. Fanny Buitrago rompe los arquetipos femeninos de la novela romántica de folletín a través de la parodia: “Ante el asombro general, aquella Teodora Vencejos a quien Ramona Ucrós crió como una arrimada y metida en la cocina era una heredera. Princesa incógnita, cenicienta arrancada del fogón, bella durmiente despertada sin ósculos” (Buitrago, 1993, p. 86). Los arquetipos de este tipo de novela se rompen en *Señora de la miel*, tanto en los nombres que se les da, como en la elaboración de los personajes.

Teodora (te adora, dios da), cuyo nombre es de origen griego y significa “regalo de Dios”, “don de Dios”; presenta una modificación de su carácter. Al principio no se siente bella, se ve a sí misma voluminosa, y las otras mujeres no la ven porque ella se hace invisible, es ingenua, excesivamente buena hasta la tontería, y sobre todo crédula: “Así como otras mujeres tienen destellos intuitivos y presienten en las ropas del amado la silueta de las posibles amantes y mueren de celos por sentimientos que no han surgido siquiera, Teodora Vencejos sufría absoluta ceguera. Nunca se le ocurrió pensar o sospechar que Clavel Quintanilla acababa de marcharse por la puerta trasera” (Buitrago, 1993, p. 162). Avanzado el relato, Teodora se ha convertido en una mujer que se ve y se siente bella. Ella misma se ha transformado, y los otros lo perciben: “-Señora de la miel... -la vieja se inclinaba con el respeto debido a una reina -Eres el amor y la fertilidad

misma. Permite que bese tus manos y te diga... ¡tócame a mí también! Y ya no me dolerán tanto los huesos. -¡Aquí! ¡Aquí! Coloca las manos sobre mi polla, señora de la miel... -rogaba arrebatado el hombre fornido” (Buitrago, 1993, p. 54). Si en el principio las cosas le sucedían a Teodora, al final es ella la que hace que las cosas sucedan, no desde el plano sentimental platónico, sino desde el deseo erótico:

Por encima del doctor, de lo sucedido en la calle Goya; los homenajes de las gitanas, el muchacho mendigo y el hombre que deseaba llevar al paraíso a su mujer, quería viajar, ¡no aguantaba el antojo! Y la gana del marido alborotaba los hombres a su paso. Además, era preciso tranquilizar a su paloma, una torcaza negra y rosa, según descripción del doctor. Una torcaza que chillaba y pedía auxilio y, total, estaba en su derecho de ser consentida y mimada. (Buitrago, 1993, p. 55).

Teodora conoce el sexo a través del joven Perucho (Amado Cervera), quien también era virgen como ella. Ambos en un estado de ensoñación, en una especie de duermevela. Ella por autoinducción psicológica, y él por los brebajes de la pitonisa y Zulema, entran en la sexualidad sin conciencia de ello; solo fueron sus cuerpos, sus mentes nunca se conectaron. No se trata tampoco de una novela erótica, puesto que la narración conduce más a la hilaridad que a otra cosa; es el desparpajo con el que se narra y el juego con las metáforas, lo que genera la risa en el lector: “La contienda entre los dos sedientos hizo reverdecer el mismo árbol del sueño y él sumido en una extraña duermevela; ambos en un vuelo sin alas ni viento ni fronteras. Así, hasta las cercanías del alba, cuando Perucho en un último florilegio, encajó su estilete en la preciosa funda y detuvo ¡por fin! El acelerado vagabundeo de Teodora por el desfiladero que separa el olvido de la sinrazón” (Buitrago, 1993, p. 211). Nuestra heroína Teodora, descubre con un tercero desconocido, casi un hijo, sin darse cuenta racionalmente, el deseo erótico. Vale la pena resaltar el plano doble de la ironía, tanto hacia la ingenuidad de la gente del común, como hacia el cinismo de este tipo de historias:

Ocho días después, Teodora continuaba sumida en un sueño extraño, del cual emergía únicamente al atardecer para continuar en otro sueño de ojos abiertos y escasas palabras. (Buitrago, 1993, p. 148).

-ella se muere de amor. Se muere lentamente.

-¿Y el remedio? Luminosa que había sido elegida por la diosa del amor en sus años maduros y aprendió a leer trabajosamente con

cartillas e historias sencillas, para servir mejor a María Lionza, habló en su léxico de romance infantil,

-El remedio de la bella durmiente del bosque. Solamente un beso de pasión logrará despertarla. (Buitrago, 1993, p. 148-149).

Galaor Ucrós (galán por lucro, gala o lucro, gala-matador), es presentado al principio como un adonis, con el porte de un aristócrata y costumbres de un don Juan. Pero en realidad es un hombre irresponsable, insensible, malcriado, mujeriego, quien igual que su padre, al descubrirse sin herencia, sin fortuna y sin dinero, usa su figura para explotar a las mujeres; un gigoló provinciano que se aprovecha de Teodora para vivir a sus anchas. El protagonista de la historia de amor es en realidad el antagonista, como en el engaño clásico de este tipo de novela, el falso amor es venerado hasta que el velo se cae y aparece la figura del amado. A pesar de ello, aunque se sabe desde el comienzo, Teodora permanece ignorante de la situación hasta el final, porque se mantiene sumergida en su propio cuento de hadas. El lector –como todo el pueblo, como Galaor y como el doctor Amiel–, tiene más información que la protagonista. Con ese recurso narrativo, al lector in fábula no le queda más remedio que unirse al doctor Amiel y decir “tonta como ella sola” (Buitrago, 1993):

Teodora, por supuesto, no escuchaba los chismes mal intencionados que circulaban sobre el personaje de moda en la Costa Atlántica y que por casualidad se llamaba Galaor. ¿El mismo? ¿Su Galaor? No lo creía. No. Era un apuesto forastero que vivía a lo Crespo en los mejores hoteles de Cartagena, Santa Marta y la misma Barranquilla. Se paseaba en un convertible color magenta y enamoraba a las mujeres más célebres del Caribe, cantantes, modelos, reinas de belleza. Todas estaban locas por él. Le decían Valentino, pipí de oro, el dardo y la flecha. Era tan bello –comentaban las otras empleadas de Amiel– que no tardaría en atraer la atención de los productores cinematográficos. ¡Un hombre así, únicamente en Hollywood! (Buitrago, 1993, p. 100-101).

Al final del relato tenemos el envés del espejo. Teodora está hermosa, radiante, sensual... “Con un elegante traje sastre, zapatos y cartera de piel, las medias veladas y un exquisito peinado asimétrico, era una fabulosa desconocida hasta para sí misma” (Buitrago, 1993, p. 91), mientras que Galaor Ucrós se ve irreconocible, como una máscara desfigurada de sí mismo, la juventud le ha pasado y sin percatarse de ello, se ha convertido

en su propia versión desastrosa. Del hermoso Adonis solo queda un dios Baco trasnochado:

La alcoba en penumbra, con los postigos cerrados sobre las ventanas forradas con anjeo. La gran cama seguía dominándolo todo. Allí, bajo el mosquitero, el hombre gordo que Teodora viera montado en un burro, hincho de ron blanco, se agitaba todo vientre nalgas y grasa, entrepierñado a la mujerona de los brazos como almohadones. Él en cueros y ella con el traje subido hasta el cuello, resoplando como focas sobre las sábanas coloradas. Del tri-paje blando y regado en varias masas se alzaba un palito medio agachado, mientras la mano-Galaor escarbaba entre el negro erizo de Clavel; ella quejándose y también buscando bajo las enormes esferas en donde el ombligo sobresalía como otro palito encogido. (Buitrago, 1993, p. 132).

El elemento que cabe destacar es el de la hilaridad que provoca la situación, gracias a la forma como es contada, desde un narrador bufón. Este recurso permite ver cómo el personaje de Galaor Ucrós no evoluciona en su carácter, sino que se mantiene igual a lo largo de todo el relato. No es consciente de sus errores, y solo vive movido por sus instintos, sin medir consecuencias y sin adelantarse al futuro:

Galaor Ucrós, por su parte, ya no le veía gracia al asunto. A la larga era más divertido tener una esposa noble, trabajadora, seráfica, residenciada siempre en el extranjero. En ese tiempo feliz él sí hacía su real gana. Además estaba aburrido de la Quintanilla, sus ínfulas, sus constantes embarazos. [...] Si él adelgazaba, volvía a rizar su bigote, abandonaba la farra y actuaba siempre como un marido contrito, arrepentido, amoroso, la superstición del beso podría funcionar. (Buitrago, 1993, p. 218).

Manuel Amiel (Manos sin miel). Su nombre es de origen latino y significa “Dios con vosotros”, lo cual correspondería nominalmente a su generosidad y omnipresencia para ayudar a Teodora, y protegerla hasta de sí misma. Es el verdadero “príncipe” de la historia. Hombre de negocios, adinerado, enamorado de ella desde el principio, soporta sus desaires con la confianza de que esta descubrirá el engaño de Galaor, y que aceptará su amor verdadero. Gracias a la pasión que le provoca Teodora, descubre en la culinaria un negocio que lo hace aún más rico, y que le satisface a plenitud la sensualidad del cuerpo de su amada, sin poseerlo completamente:



Las deducciones partían de las mil pesetas, vertidas a pesos colombianos, se doblaban o multiplicaban según las solicitudes de Amiel para trabajar o inspirarse. Iban desde un beso en el tobillo, la pantorrilla, las corvas o las ingles. Si los besos tenían incluida la lengua, las pestañas, las manos o la voz. Si Teodora era acariciada en la nuca, rodillas, en las espaldas o el trasero; si desnuda o no, si con sujetador o medias de vena, si bajo el delantal, la combinación de seda o los leotardos. Si posaba en domingos o días festivos correspondían a fiestas de guardar o fechas cívicas. Si él quería mojada con agua o vino, con los senos y el ombligo rodeados de estrellas, florecitas, círculos coloreados. Si prefería contemplarla bajo encajes, velos, sombrillas o lluvias de serpentinatas. (Buitrago, 1993, p. 207).

En el caso de Manuel, es el amor sensual por ella, lo que lo lleva a permanecer insistentemente pegado a la imagen de la enamorada. Y a lo largo de la novela lo que busca claramente es la consumación de su deseo: “-Te lo dije-. Amiel estalló en carcajadas triunfales -¡Te dije que un día te la iba a enfundar hasta la pepita! La torcaza de ella gorjeó hambrienta, tan hambrienta que no lograría absoluta satisfacción hasta la madrugada” (Buitrago, 1993, p. 227). Este personaje también se mantiene igual a lo largo del relato, lo mismo que Galaor Ucrós; al consumir su deseo, solo obtiene lo que ha buscado y no se modifica en él nada de lo que ya era desde el principio. Manuel Amiel es uno de los personajes singulares, ángel y demonio al mismo tiempo, salvador y victimario, se vale del erotismo para incrementar su fortuna, escandaliza a la sociedad provinciana, y al mismo tiempo la protege. Cuida de los intereses de todos, y se vale de ellos para sus propósitos, no se preocupa de las cuestiones morales, ni le interesa las implicaciones de sus actos; más nihilista que superhombre, manipula las circunstancias para obtener lo que quiere.

*-De nuevo microtextual mi querida Aleyda Van Dijk, el problema con el análisis del discurso desde esa mirada, es que pierden el todo, tan concentrada en el detalle y terminas miope.* Fanny Buitrago rompe con el arquetipo femenino de la novela romántica de folletín, por medio de la configuración de Teodora como el único personaje que evoluciona, mientras que los personajes masculinos se mantienen sin transformaciones:

Teodora contempló ensimismada al hombre de sus sueños, al bello Galaor, a la herencia recibida en el lecho de doña Ramonita Ucrós. ¿El príncipe azul? ¡Qué va! ¡Era un cerdo recién escaldado, ras-

pado y untado con bicarbonato y azafrán! Un cuerpo en balde que ardía en la base misma de sí misma y subía desde sus entrañas y le abrasaba el paladar. ¡Noo, nooo! Ese montón de gordona no podía ser su hermoso Galaor Ucrós, imposible ¡Ese-ese ese ese! ¡Ese atado de manteca y menudillo! ¡No! ¡Alguien mentía! ¡O la vida, o aquella risa que amenazaba con desarticlarla! (Buitrago, 1993, p. 132-133).

–*No habrás de negar Aleyda Tacca, que por más que ella se transforme, sigue siendo pasiva. No es porque ella realice algo para cambiar radicalmente su ser, sino que primero modifica su apariencia física para agradar a su esposo, y luego acepta su sensualidad porque sus amigas la inducen a tener relaciones sexuales con el joven Cervera, mientras que está dormida. Ni siquiera es consciente de lo que hace.* Al personaje de Teodora, que vive en la instancia del amor romántico platónico, es el amor erótico el que la libera, no su matrimonio con Galaor Ucrós, tampoco el descubrimiento racional de la verdad; es la experiencia en el mundo la que la limpia de las cucarachas del amor estereotipado. Solo mediante las sensaciones físicas encuentra otra salida al amor, que no es necesariamente la monogamia. Son los sentidos exacerbados los que despiertan a la mujer, y que borran al fetiche:

Teodora, perfumada con romero y verbena, entrevé las maravillas del provenir ¡Y el mundo tan grande! ¡Y había en él tantos, y tantos hombres! Delicados japoneses, hermosos griegos, exóticos muchachos de Filipinas; había fieros machos mexicanos y divertidos madrileños. ¡Y los rubios! Dios, qué rubios; de ojos azules, color de uva, miosotis. Y los negros aceitunados. Y los tunjos de oro. Y todos los fabulosos nativos de la tierra natal. (Buitrago, 1993, p. 227).

¡*Touched again!* *Ahora que resolviste la primera incógnita –instancias y distancias de la novela romántica de folletín– ¿Cómo resuelves el problema aquel de imitación del realismo mágico? ¿Con tú versión de dialogismo bajtiniano?* En la obra confluyen ambos elementos del divertimento literario: juego y homenaje, gracias a la parodia, en este caso del realismo mágico, por medio del *leit motiv*, es decir, el dialogismo y la polifonía bajtiniana de la cultura popular, a través del narrador. –*Clarísimo Aleyda Kristeva.* El segundo plano de la parodia de la forma que propone Fanny Buitrago en *Señora de la miel*, es la de la puesta en escena del lenguaje

como experimentación, como herencia que se actualiza y como ruptura que la renueva. A través del juego con los elementos del realismo mágico, construye una nueva forma de este: la hilaridad que provoca el lenguaje como mitificación, lo que redonda en su desmitificación:

Durante su prolongado sueño, los cabellos de Teodora crecían sun-tuosamente noche tras noche y era necesario cortar un palmo semanal para que no se enredase en ellos cuando abandonaba la cama. Además de lavarlos y cepillarlos, Zulema Sufyan que también le limaba las uñas, reunía manojos rizados que Luminosa Palomino obsequiaba a maridos impotentes y amantes agobiados por los celos, la desesperanza y el ansia posesiva. Rizos guardados en diminutas escarcelas de cuero o terciopelo para llevarlos adheridos a la piel... ¡con efectos maravillosos! La misma Zulema había concebido gemelos después de tejer para Alí una sortija con algunos del pubis y cuando ya desesperaba por un hijo. (Buitrago, 1993, p. 163).

Algunos rasgos que se han convertido en las claves para identificar al realismo mágico, son usados en la novela de “manera descarada”, en una especie de intertextualidad que linda con el plagio, justo para la burla del género y al mismo tiempo para proponerle al lector un juego de referencias; como en la cita anterior, se puede escuchar el eco de la obra de García Márquez *Del amor y otros demonios* (1994). El problema reside en que esta última fue publicada un año después de *Señora de la miel* (1993). Tal vez esto es lo que permite considerar la segunda propuesta, la del carnaval medieval estudiado por Bajtín. Pero es innegable el juego con el universo narrativo de García Márquez, teniendo en cuenta los elementos que menciona Arteaga (2010). Las siguientes citas hacen referencia a los elementos señalados por este autor:

1. Contenido de elementos mágicos/fantásticos, percibidos por los personajes como parte de la “normalidad”. La cara de palo que menciona García Márquez:

Con aquel socorro a dúo fue iniciada la era dorada de Real del Marqués que se convertiría en un balneario conocido como centro vacacional de aguas termales y lodo medicinal. Pues, tanto Clavel Quintanilla como don Rufino Cervera experimentaron repentina mejoría de sus dolencias. En ella eran várices y piel estriada y muelles flojos. En él una caña mustia que ya no se levantaba ni untándose mentolín, unguento chino o crema dental gringa, ni to-

mando extracto de mandrágora o chuchuhuaza ¡ni aunque le picara la machaca! (Buitrago, 1993, p. 150-151).

2. Introducción de elementos que parecen mágicos, que no tienen una explicación lógica, y que en la imagería popular se construyen como un “acontecimiento real”:

[...] En voz baja se decía que Teodora Vencejos había expulsado aquel lodo portentoso con sus flujos vaginales, mientras levitaba en un sueño embelesado y sonámbulo de piernas ardientes.

Las aguas fueron ligadas al chorro de su orina y las arcillas residuales, aromatizadas con miel y vendidas en potecitos, a la cera de sus oídos o al sudor de sus axilas o al rojo de su menstruación. A conveniencia. Aunque la realidad era pedestre. Y es que las lluvias desafortunadas y los continuos deslizamientos de tierra dejaron al descubierto una fuente de aguas termales oculta bajo capas y capas de caolín y arcilla, justo bajo los cimientos de *Residencias Argenis*. (Buitrago, 1993, p. 152).

3. La construcción permanente de lo sensorial como parte de la percepción de la realidad, que en esta novela está centrada en los sabores, los olores y el tacto:

Esa mañana después de bañarse con agua concentrada de canela distribuyó en las sinuosidades de su cuerpo varias esencias creadas por el doctor Amiel. Durazno, verbena, pomarrosa. Quería impactar a Galaor desde el primer instante. Debido a lo largo del viaje no pudo derrochar maquillaje. Ni dibujar flores de loto azules y bermejas, alrededor de sus pezones, ombligo y rodillas. Pero, entre su bolso llevaba un pomo de “Arde” la exquisita mixtura del amor creada por Amiel que, entre otros ingredientes, contenía esencia de nardo, geranio egipcio y jazmín del Cabo, ginseng, azúcar cande, alcanfor, miel de palma, aloe vera, extracto de opio, almizcle y cognac añejado quince años; más aceites y gelatinas derivados del petróleo y el carbón. “Arde” estaba de moda entre los amantes europeos porque helaba en verano y abrasaba en invierno. (Buitrago, 1993, p. 91).

4. La configuración del mito como acontecimiento real. En especial la figura de Teodora Vencejos como la diosa de la fertilidad, del erotismo y la fecundidad:

Todas las miradas flotaban sobre ella. Los hombres admiraban su piel desnuda bañada por el sudor, las axilas y hoyitos ácidos. Las mujeres prevenidas, desdeñosas, con esa suficiencia que reservan para las rivales muy bellas, pero en dificultades y sin un hombre al lado. Un grupo de excursionistas gringas reía abiertamente a su costa. En la calle, la lluvia caía torrencial. (Buitrago, 1993, p. 108).

5. La transformación de la experiencia cotidiana en algo sobrenatural o inesperado; un giro irracional que termina siendo aceptado como posible: el caso de Aristarco León, quien una vez que conozca a Teodora y toque sus cabellos, abandona su homosexualidad:

¿Cómo era posible? ¿cómo? Se preguntó. No solo geranios, rosas y orquídeas marchitos retoñaban en presencia de aquella extraña. Su nuevo cabello era de un castaño brillante. Y, de pronto, comenzaba a pensar en mujeres... Un día fatal. ¡Plumas negras! Aquello era de ver y no creer... ¿Con qué historia iba a salirle a don Felix? El piso de La Castellana estaba a su nombre, ¿pero sería honrado conservarlo? Porque en adelante no sería capaz de quebrar una mano, ondear el culispipicio o tenderse en la polvera para complacer a un Nico, a un Tuco o a un Paco. Horrible. ¡Fatal! Se veía con argolla matrimonial, una mujer ardiente y varios críos. ¿Y qué hacer? El alboroto por las mujeres alucina. Era la hora de ligar. Con gusto daría alaridos ¡ay, su piso en La Castellana! ¿Lograría conservarlo? Llorar no. No. Mejor el bar del frente. Allí acudían unas tías de películas, turistas y madrileñas. “Para quién seré yo esta noche”. Fantaseó. (Buitrago, 1993, p. 81).

6. La ubicación de los espacios americanos en los que se funden mito y realidad, en la configuración de las mentalidades:

En los mercados de Barranquilla y real del Marqués, en las casas de mala nota y bares del barrio Abajo y Rebolo, se vendía un álbum sobre el memorable certamen. ¡Había fotos para todos los gustos y apetencias, pues a cada palo izado se unía una muchacha en almendra con manos anhelantes, y cara tapada, piernas abiertas, senos floreados y a todo color! Se veían pajaritos rosáceos, a lo querubos, bajo enormes tripas cerveceras, destornilladores amoratados en cuerpos atléticos; vergas triunfantes, como dulces vidriados, las testas circuncidadas; rabanitos morados con chácaras colgantes y pollas harinosas y trenzas hinchadas; y también

delgadas lombrices. Había panes franceses y bolillos morenos y flautas y bumerangs y cojones abunuelados y pálidos y venosos y de corte universal. La de Galaor Ucrós uuuuuuhh, muy toletuda, fortachona, rodeada de brillantes pelos colorados y rubios. ¡del otro mundo! Por eso le decían pipío-de-oro. Tenía fama de dar durísimo y justo calentar en la ollita. (Buitrago, 1993, p. 119).

7. Un aspecto que resalta, es la construcción de los personajes secundarios con un halo de misterio y fantasía singular, como es el caso de Zulema, Igor y su “chico”, o el mismo Salustio Grimaldo y su anorexia:

Salustio Grimaldo hizo su primera comida completa en cinco años, sintiendo que recobraba el gusto y el olfato. De postre quiso probar los pezones de Teodora, averiguar si sabían a sal o dulce, y de ser posible dormir con el rostro pegado a ellos. Y también, no se atrevía a decirlo, sentía rubores de adolescente, pero si ella le permitiese explorar bajo la falda quizá el pudiese aspirar su olor a queso camembert o a mandarinas ¿y saber si los zumos de su cuerpo eran espesos o delgados? Si él pudiese..., si. (Buitrago, 1993, p. 94).

Antes de continuar con este aspecto, cabe resaltar que configurar así una intertextualidad directa con el realismo mágico, es otra instancia literaria a la que recurre Fanny Buitrago para la construcción de su universo narrativo, desde la parodia. La deconstrucción –al tomar distancia del modelo–, se da cuando abandona el camino de lo serio y hace del tema sexual una fiesta de la risa. El tratamiento del tema erótico sin tabúes, pero también sin pornografía, la presentación hiperbólica de los aspectos físicos y emocionales de la sensualidad, y el juego con las metáforas para hacer alusión a la sexualidad, son elementos que permiten señalar una intención carnavalesca en el uso de la intertextualidad con el realismo mágico.

-“Mi marido siempre me deja con ganas”-.

Lo cual era rigurosamente cierto. Rap rap dap, en segundos la pala hinchada iba a zanahoria y de nabo a botón de inocente párvulo ¡y nada qué hacer! Así permanecía ante el sonrojo y la vergüenza del dueño. Daba lo mismo que Galaor consumiera frutos del mar o poderosos reconstituyentes aconsejados por el médico, o se sometiera a una dieta de chontaduros hervidos en vino o jugo de borjón. El susodicho objeto no izaba la testa; según decían los malintencionados, encogido por la voracidad de Clavel. Y como

pueblo chiquito igual a infierno grande, las desdichas de Ucrós excitaban la imaginación y la creatividad general. No solo proliferaban las ventas de ostras y pescado frito. En las refresquerías licuaban mezclas bautizadas “potencia”, “boxeador” y “La mujer amada” donde al zumo de naranja se le añadían yemas de huevo, polen y jalea real, algas y raíces chinas. (Buitrago, 1993, p. 193).

*–Caramba con esta Aleyda Williams, toda una informada garciamarquiana, no veo cuál es el punto, pero vayamos al carnaval bajtiniano que ya me estoy sintiendo en el universo carpentiano y sin respiro. Justamente todo lo contrario a la profusión, no es la grandilocuencia, ni la exuberancia, sino la risa esperpéntica de Gargantúa y Pantagruel, a través del narrador bufón. –Esa categoría no existe, sin embargo, podría servirte para definir al narrador que da voz a la conciencia popular. La propuesta de Bajtín, es la de comprender el universo literario de Rabelais a partir del análisis de la cultura popular en el Medioevo, desde el estudio del carnaval, espacio en el que todas las formas sociales entran en acción por medio de la inversión de los roles. Por un lado, cada jugador asume el papel del otro, o al menos, de la idea que tiene de la figura del otro; de este modo, descubre cómo ve y cómo es visto. Por el otro, es el espacio de la libertad en el que cada cual hace lo que quiere y es quien quiere ser, no solo relacionado con el poder sino también con el erotismo, la sensualidad y la irracionalidad.*

Los festejos del carnaval, con todos los actos y ritos cómicos que contienen, ocupaban un lugar muy importante en la vida del hombre medieval. Además de los carnavales propiamente dichos, que iban acompañados de actos y procesiones complicadas que llenaban las plazas y las calles durante días enteros, se celebraban también la “fiesta de los bobos” (Testa stultorum) y la “fiesta del asno”; existía también una “risa pascual” (risus paschalis) muy singular y libre, consagrada por la tradición. Además, casi todas las fiestas religiosas poseían un aspecto cómico popular y público, consagrado también por la tradición. Es el caso, por ejemplo, de las “fiestas del templo”, que eran seguidas habitualmente por ferias y por un rico cortejo de regocijos populares (durante los cuales se exhibían gigantes, enanos, monstruos, bestias “sabias”, etc.). La representación de los misterios acontecía en un ambiente de carnaval. Lo mismo ocurría con las fiestas agrícolas, como la vendimia, que se celebraban asimismo en las ciudades. La risa acompañaba también las ceremonias y los ritos civiles de la vida cotidiana: así, los bufones y los “tontos” asistían siempre a las

funciones del ceremonial serio, parodiando sus actos (proclamación de los nombres de los vencedores de los torneos, ceremonias de entrega del derecho de vasallaje, de los nuevos caballeros armados, etc.). Ninguna fiesta se desarrollaba sin la intervención de los elementos de una organización cómica; así, para el desarrollo de una fiesta, la elección de reinas y reyes de la “risa”. (Bajtín, 1987, p. 37).

En aras de una economía discursiva, expondré de manera sucinta algunos de los elementos del carnaval que están en la novela, y que condensan el espíritu de la risa que este propone:

1. En primer lugar, hacer de cualquier actividad colectiva una fiesta, similar a la del carnaval:

Al encontrarse las dos manifestaciones, en pleno paseo Colón, damas, locas, putas, monjas, exhibicionistas, y muchas aves de distintos plumajes, se trenzaron en una batalla monumental, sin que cesara de circular el ron, el whisky, el gordo lobo y el manicuteteo, con lo cual el asunto se complicó. La esposa del alcalde y su amiga Bedelia fueron emborrachadas con el ácido ambiente y las vieron tongonearse con las tetas al aire. El alcalde tuvo que solicitar la intervención de la Policía. [...] Todas, todas, consideraron que los uniformados se metían donde nadie los necesitaba y la emprendieron contra ellos a taconazos, empellones, besos, mordiscos, lengüetazos, sin respetar caras, panzas, rodillas, o traseros. Inclusive, la Madre Consolata de las hijas del Señor, doña Digna Grueso, esposa del gobernador y doña Ángeles Natera, esposa del alcalde, intervinieron en la furrusca. Las tres terminaron en la cárcel municipal, confundidas con las muchachas que vivían en casas como “Las Mironas”, “El Pirulo”, “La chicle” y “Juanita Banana” y otras por el estilo. (Buitrago, 1993, p. 142).

2. El juego con lo grotesco, lo esperpéntico e hiperbólico, relacionado especialmente con la sexualidad:

Ingo, un masajista hijo de masajista, había sido un niño normal hasta los catorce años, cuando su miembro comenzó a crecer desmesuradamente. A los veinticinco ninguna mujer lo soportaba y su “chico” era el terror de todas las prostitutas de Estocolmo y Ámsterdam, que huían del muchacho como de la peste (...) La rubia Griselda recibió al desmesurado “chico”, y por primera vez



en su vida corrió sin frenos por los caminos del fuego y despertó con sus alaridos a doscientos huéspedes de un hotel. (Buitrago, 1993, p. 38).

### 3. El dialogismo como yuxtaposición de voces y miradas sobre el mundo, que se igualan al encontrarse frente a frente:

El proyecto de las damas se filtró en minutos y alertó a las admiradoras y partidarios del doctor Amiel que, hasta el momento, se mantenían a la sombra. Una nutrida multitud invadió las calles el día de la manifestación, con orquestas y papayeras, en un carnaval improvisado. Todas las locas y féminas de dudosa ortografía se hicieron presentes enarbolando pantaletas y sujetadores y calzoncillos de colorines. Iban a pie y en carrozas, pues a toda carrera habían convocado a las reinas de los gays y las doñas de la acera izquierda, y nombrado princesas de los moteles, casas de citas y espectáculos de travestis y desnudistas. Bailaban samba, mapalé, lambada, y danzas del ombligo y la popa. La multitud, además de rendir tributo al rey Momo, llevaba en andas a una pareja feliz (elaborada con papel maché y harina y colorantes), el emperador Priapo y la Reina Cuca, a punto de fusionarse alegremente. (Buitrago, 1993, p. 142).

### 4. El juego entre ser y parecer, las máscaras, los ocultamientos, los disfraces y las investiduras; verbigracia, doña Ramoncita de Ucrós, Teodora Vencejos o el doctor Amiel, son presentados en juegos de ser y parecer, como es el caso del mismo Galaor Ucrós, luego del regreso de Teodora a Real del Márques:

[...] El taxista giró hacia el interior del pueblo y estuvo a punto de estrellarse con un burro cargado con dos personas. Un jinete grande y rubio, descalzo, demasiado borracho para sacarle el quite al peligro.

-¡Hooooo! ¡Hooooo! ¡arre burro!

Que vestía una camisa a cuadros negros y amarillos, abrochada únicamente hasta las tetillas; su estómago, blando y rosado, se desparramaba por encima del pantalón roto como un desmesurado flan. Sobre las ancas del animal iba una muchacha tan borracha como él, con un traje brillante, abrazándole posesiva.

El taxista dejó pasar al gordo que tambaleaba encima del burro. A Teodora le parecía vagamente familiar su rostro mofletudo, el bigote medio pelirrojo, la nariz respingona. Si hubiese visto sus

ojos, tal vez el nombre acudiría a la mente. El borracho usaba un sombrero blanco, evidentemente carísimo, embonado hasta las cejas y lentes ahumados. (Buitrago, 1993, p. 109-110).

5. La voz del narrador es una especie de narrador bufón que juega con las palabras, con los imaginarios populares, y que dialoga permanentemente con el lector:

Rubia rubia muy rubia, rubia. De cabello casi blanco y ojos azul miosotis, Ulla Amiel despertaba una ferviente admiración en los costeños. Hombres de cabellos ensortijados y piel oscura; hombres de rasgos africanos y ojos zarcos; hombres con perfiles agudos y párpados indígenas; hombres de piel blanca, cejas espesas y labios sensuales; muchachos esbeltos con hombros macizos. En fin, hacía hervir la sangre de negros y blancos, y sobre todo de los sujetos de sangre mezclada para quienes los países nórdicos y la nieve eran tan remotos como la misma luna. Ulla, envanecida, creyó ser una Diosa del Valhalla, obligada a dejarse adorar por sus devotos. (Buitrago, 1993, p. 102).

Podría seguirse mencionando los elementos constantes del juego de la autora, con los referentes, las intertextualidades, las formas y los discursos. Sin embargo, basta con mencionar al menos dos elementos más: *Las mil y una noches*, a través de la historia de los personajes de Zulema Essad y Alí Sufyan, y algunos de los grandes relatos de amor de la cultura de occidente:

-Un día, tú y yo seremos como Pablo y Virginia, Catalina y Heathcliff, Titania y Oberón, Venus y Adonis, Amadís y Oriana, Tristán e Isolda. Nos amaremos como se amaron Romeo y Julieta, Simón y Manuela, Napoleón y Josefina, Orfeo y Eurídice, Wagner y Cósima, Salomón y Balkysm Chirín y Cosroes. Arderemos como David y Betsabé, Orlando y Angélica, Abelard y Eloisa, Hernán y Marina, Rafael y Soledad. Un día viviremos la incontenible pasión de Scalet y Rhet, Juan Domingo y Evita, Alfred y Mileva, Richard y Liz, Goyo y Valentina, Arturo y Alicia, Papageno y Papagena. Yo te lo garantizo. (Buitrago, 1993, p. 28).

Fanny Buitrago juega con las formas literarias menores –como el folletín y la novela rosa–, e introduce al realismo mágico dentro de un formato literario mayor –o al menos de reconocimiento dentro de la literatura con-

sagrada–, pero desde la perspectiva rabelesiana del carnaval. Es a partir de este descubrimiento que cobra sentido todo este análisis. Dice Bajtín que el carnaval es la segunda vida del pueblo, basada en la risa, y eso es lo que propone Fanny Buitrago en *Señora de la miel*.

A través de la parodia de géneros, formas discursivas y culturales, Fanny Buitrago en *Señora de la miel*, despliega los imaginarios culturales populares en torno a la imagen de la mujer, el amor y el erotismo, para replegarlo al final en la configuración de una alternativa singular a la dicotomía cuerpo-alma: una suerte de amor-erotismo basado en la sensualidad y no en el sentimiento amoroso. ¡Bravo matadora! *No puedo negar que has redondeado bien tu hipótesis, solo una última cuestión ¿Cuál es la distancia que toma la autora en la novela frente al estereotipo femenino?* La conclusión es sencilla: las instancias de los estereotipos femeninos están en el mundo social que recrea, y las distancias se encuentran en la forma como lo hace Fanny Buitrago en *Señora de la miel*.

## Bibliografía

Arteaga, C. (2010). *Señora de la miel*, seis paseos por sus bosques narrativos en busca del autor y del lector modelo. (paper).

Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rebeláis*. Madrid: Alianza.

Barthes, R. (1973). *El grado cero de la escritura, seguido de nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI.

Buitrago, F. (1993). *Señora de la miel*. Bogotá: Arango editores.

\_\_\_\_\_ (1963). *El hostigante verano de los dioses*. Bogotá: La Oveja Negra.

\_\_\_\_\_ (1970). *Cola de zorro*. Bogotá: Editorial Tercer Mundo.

\_\_\_\_\_ (1983). *Los amores de Afrodita*. Bogotá: Plaza & Janes.

\_\_\_\_\_ (1986). *La casa del arco iris*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.

\_\_\_\_\_ (1988). *Cartas del palomar*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.

\_\_\_\_\_ (1989). *Libranos de todo mal*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.

\_\_\_\_\_ (1990). *La casa del verde doncel*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.

\_\_\_\_\_ (1991). *La casa del abuelo*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.

\_\_\_\_\_ (2002). *Bello animal*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana.

Durand, G. (2006). *Las estructuras antropológicas del imaginario, introducción a la arquetipología*. México: Fondo de Cultura Económica.

(s.a.) El folletín o el melodrama rosa o la novela rosa. Recuperado de: <http://www.teatro.meti2.com.ar/dramaturgia/literatura/novelarosa/novelarosa.htm>