

El Banquete Erotizado En “Señora de la Miel”, de Fanny Buitrago

**Jaime Ricardo Reyes Calderón
Universidad Libre de Cúcuta
Keraj64@hotmail.com**

Resumen

Este artículo persigue un doble propósito. El primero consiste en aproximarse a la novela “Señora de la miel” de la autora colombiana Fanny Buitrago, a sus veinte años de publicada, desde un esquema de interpretación fundado en algunas de las categorías del carnaval, y más concretamente, del banquete, debidas a la socio-semiótica bajtiniana. Segundo, en consonancia con el primero, ser un ejercicio que rescate las peculiaridades compositivas de una obra que representa el carácter mágico y festivo de la literatura, alrededor de los temas de la sexualidad, la belleza, lo afrodisíaco y el humor. Siguiendo las evidencias textuales de la dinámica significativa del banquete que estructura la novela, se desarrollarán los conceptos de cuerpo y alimentos erotizados, Teodora como alimento fundante, la charla de mesa y la temporalidad. Se quiere proponer una versión particular de la obra literaria al tiempo de ofrecer un derrotero categorial que pueda replicarse para la comprensión de narrativas signadas por lo carnavalesco, paródico y humorístico.

Palabras clave: Bajtín, banquete, carnaval, charla de mesa y temporalidad.

The Eroticized Banquet in “Señora de la Miel” (Lady of the Honey), by Fanny Buitrago

Abstract

The aim of this article is twofold. Firstly, it aims at approaching the novel “Señora de la miel”, of the Colombian author Fanny Buitrago, twenty years after its publication, from an interpretative framework that is based on some of the categories of carnival, concretely the banquet, as derived from Bakhtinian socio-semantics. Secondly, and in consonance with the first, it attempts to be an exercise that foregrounds the compository peculiarities of a work that represents the magical and festive character of literature around the themes of sexuality, beauty, the aphrodisiac and humor. With support on the textual evidences of the meaningful dynamics of the banquet that structures the novel, key concepts are developed: the body and eroticized food, Teodora as founding meal, the table chat and the temporality. A particular version of the literary work is proposed while a category path is offered, one that could be replicated for the comprehension of narratives marked by the carnivalesque, the parodical and the humoristic.

Key words: Bakhtin, banquet, carnival, table chat, temporality

Le banquet érotisé dans “Señora de la miel » (Madame du miel) de Fanny Buitriago

Résumé

Cet article a deux buts. Le premier consiste à s’approcher au roman « Señora de la miel » (Madame du miel) de l’écrivain colombien Fanny Buitriago, lors de ses 20 ans de publication d’après un schéma d’interprétation appuyé sur quelques catégories du carnaval et, notamment, du banquet dûes à la socio-sémiotique bajtienne. Le deuxième, lié étroitement au premier, vise à être un exercice que rachète les particularités de composition d’un ouvrage représentant le caractère magique et joyeux de la littérature au tour des sujets de la sexualité, de la beauté, de l’aphrodisiaque et

de l'humour. D'après les preuves textuelles de la dynamique significative du banquet structurant le roman, on développera les concepts de corps et d'aliments érotisés, Teodora en tant qu'aliment fondants, le propos de table et la temporalité. On veut proposer une version particulière de l'ouvrage littéraire en offrant une voie catégoriale qui peut se répéter pour comprendre les narratives marquées par leur caractère carnavalesque, parodique et humoristique.

Mots clé: Bajtín, banquet, carnaval, propos de table et temporalité.

Il banchetto pieno d'erotismo in Signora del miele, di Fanny Buitrago

Riassunto

Quest'articolo ha un doppio scopo. Innanzitutto quello di avvicinarsi al romanzo Signora del mele, dell'autrice colombiana Fanny Buitrago, nel ventesimo anno di essere stato pubblicato. Applicheremo uno schema interpretativo basato su alcune delle categorie del carnevale e del banchetto, secondo la socio-semiotica di Bajtin. Il secondo, quello di essere un esercizio per rilevare le peculiarità che compongono un'opera di rappresentanza del carattere magico e festivo della letteratura della sessualità, la bellezza e l'afrodisiaco. Dopo la prova testuale della dinamica notevole del banchetto che rappresenta la struttura del romanzo, si svilupperanno i concetti dei corpi e dei cibi pieni di erotismo: un cibo fondamentale, la "sobremesa" e la temporalità. Si vuole proporre una versione molto particolare dell'opera letteraria e offrire un modo di capire le narrative del carnevalesco, parodico e umoristico.

Parole chiavi: Bajtin. Banchetto. Carnevale. "Sobremesa". Temporalità

* Nome che, in spagnolo, si usa per descrivere il momento in cui, dopo aver consumato un pasto, si parla del più e del meno, seduti ancora a tavola.

O banquete erotizado em “Señora de la miel”, de Fanny Buitrago

Resumo

Este artigo tem dois objetivos. O primeiro é analisar o romance “Señora de la miel” da autora colombiana Fanny Buitrago, após vinte anos de sua publicação, partindo de um esquema de interpretação baseado em algumas das categorias do carnaval, e mais concretamente, a do banquete, devido à sócio-semiótica bajtiniana. O segundo objetivo, de acordo como primeiro, é fazer um exercício que mostre quais as peculiaridades que fazem parte de uma obra que representa o caráter mágico e festivo da literatura, em relação aos temas da sexualidade, da beleza, do afrodisíaco e do humor. Seguindo as evidências textuais da dinâmica significativa do banquete que constitui o romance, os conceitos de corpo e alimentos erotizados são desenvolvidos: Teodora como alimento fundamental, a conversa realizada na mesa e a temporalidade. Pretende-se propor uma versão particular da obra literária e oferecer uma série de categorias que possam ser replicadas para a compreensão de narrativas relacionadas com o carnavalesco, paródico e humorístico.

Palavras chave: Bajtín, banquete, carnaval, conversa da mesa e, temporalidade.

El horizonte carnavalesco como dinámica de degradación y renovación tiene un elemento típico definidor: el banquete (Bajtín, 1989). No hay risa, no hay parodia, no hay transgresión, no hay cuerpo carnavalesco sin el concurso de la comida, ese otro elemento fundamental en torno al cual gira la actividad festiva.

Señora de la Miel (1993), obra de la escritora barranquillera Fanny Buitrago, ofrece eventos que en la historia ficcionalizada no tendrían sentido si no sucedieran en un contexto gastronómico. Los banquetes se constituyen en los puntos esenciales en la resolución de los problemas enfrentados por los protagonistas. Desde las categorías propias de la socio-semiótica bajtiniana, el banquete allí descrito deviene como mecanismo productor de transformaciones socio-históricas y socio-afectivas, coincidiendo con el espíritu del banquete medieval-renacentista en el que Bajtín señala que: “Comprendido como el triunfo victorioso y la renovación, cumple a menudo en la obra popular las funciones de la coronación”.(1989, p. 255)

Señora de la Miel posee como eje de construcción la actividad de Teodora, como cocinera, y más específicamente, en unión al doctor Amiel, preparando comidas afrodisíacas, en una clara fusión de lo sexual con lo alimenticio.

El banquete es lugar central del carnaval. La comida contribuye, por su esencialidad vitalizante y comunitaria, a la representación de las transformaciones, fusiones, excentricidades, parodias, exageraciones, derrocamientos, propios de la actividad festiva. (Bajtín, 1989). En “*Señora de la Miel*” descubrimos una actualización de la dinámica carnavalesca que tiene como fundamento la supresión de lo solemne por el recurso humorístico de asociar lo erótico-amoroso con lo alimenticio, en la figura de los banqueteros o expertos culinarios de Teodora y Amiel.

Pero sus recetas, sus adornos culinarios, sus cursos de cocina, ridiculizan toda la normatividad social en torno de la comida y el sexo, caricaturizando dichas realidades de forma tal que inventan una nueva urbanidad, una nueva etiqueta, unas rutinas de protocolo atentas no al buen gusto socialmente aplaudido, sino a lo mórbido, a la palabra vulgar, a la descripción genital risible, a la indiscreción, al tratamiento de lo ocultable, a la chismosería. Y esta subversión temática y ética, este desparpajo

narrativo, mezclado con todo un ambiente de alegría, de naturalidad, de positividad, que sólo la magia y la comicidad de la narración pueden lograr, comunican al lector el muy necesario mensaje de que, como humanos, nuestro alimento esencial es el Amor, y que servirlo es una conquista que trastoca los cimientos de lo establecido.

Al hablar del banquete en *Señora de la Miel* debemos estudiar lo pertinente a las categorías festivas de la comida. Aplicamos los criterios bajtinianos en esta obra que hace un delicioso platillo del amor, del deseo, el humor, la magia, la fantasía, un banquete en el que se consume la vida más intensa, la vida del amor.

1. Eroticidad del cuerpo y el alimento festivo

Para iniciar este apartado sobre el banquete carnavalesco en *Señora de la Miel* hemos de afirmar que la pareja protagónica Teodora y Manuel representan el sujeto colectivo desde el cual la dinámica festiva del carnaval opera sus transformaciones sociales. Tanto Teodora como Manuel ofrecen rasgos identificatorios del cuerpo grotesco del carnaval, que según Bajtín unifica los diversos niveles de realidad de una sociedad: “lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente e indivisible [...] por eso el elemento corporal es tan magnífico, exagerado e infinito. Esta exageración tiene un carácter positivo y afirmativo”. (1989, pp. 23-24)

La presencia de Teodora es causa corporal de un maravilloso fenómeno de erotización del ambiente circundante. El cuerpo “Teodora” fun- de bajo el eje de lo sexual realidades aparentemente autónomas y ajenas al afecto o la pasión. En Teodora lo cósmico y humano, lo natural y lo social, recuperan una cierta unidad profunda que nos señala la fundación mítica de lo existente. Veamos los efectos de esa transformación por contacto con el cuerpo de Teodora:

Inquietos lagartos de sol jugaban entre las nubes. Los gatos aullaban haciendo el amor en pleno día. Lentamente florecían los matarratones [...] De pronto sonaban gorjeos y currucucús de palomas en los aleros [...] los almendros de la plaza mayor, que estaban muriéndose el día anterior habían rever-

decido... la gente salía a cantar y chapotear [...] el costeño de la guayabera sacó a bailar a la telefonista [...] [Don Rufino] sobijeó el nalgatorio de su mujer. Tenía ganas de movimiento. ¡Viva la rumba!gritó al catar el primer trago de ron caña. Buitrago (1993, pp.110-112)

Esta identificación del cuerpo carnavalesco con el cuerpo de Teodora, y la unidad Teodora-Manuel, será el principio fundante de la fusión entre personas-ambiente natural-clases sociales, en el factor que ahora nos ocupa, el banquete carnavalesco. Perspectiva eminentemente dialógica en la construcción del personaje. Cuando ubicamos lo pertinente al banquete estamos desarrollando la esencia festiva, irónica, humorística y transgresora del carnaval, en una definición concreta de la comida como productora de unidad sexual de lo existente, natural y social.

Indiquemos la función carnavalesca de la comida: “El cuerpo se evade de sus límites; traga, engulle, desgarrar el mundo, lo hace entrar en sí, se enriquece y crece a sus expensas [...] el hombre degusta el mundo, siente el gusto del mundo, lo introduce en su cuerpo, lo hace parte de sí mismo”.Bajtín(1989,pp. 252 -253)

La fiesta popular capta la corporalidad en un doble movimiento: el cuerpo sale de sí para alimentarse del mundo, de lo objetivo externo que se le ofrece, y simultáneamente el mundo externo se humaniza, se individualiza materializando al hombre. En el contexto de nuestra obra, la comida como elemento exterior, mundano, objetivo, se constituye en forma de lo erótico. Este carácter erotizado de la comida, de lo objetivo, nos significará una trascendencia, una hiperbolización de lo erótico pues el hombre sexual se sexualiza nuevamente. De ahí la risible exageración presente en cada banquete preparado por Teodora y Amiel: la comida afrodisíaca será el mundo objetivo sexualizado que curará el cuerpo humano carente de sensualidad.

Las comidas preparadas por la inventiva del doctor Amiel, bajo la inspiración del cuerpo fértil y puro de Teodora, tendrán como finalidad erotizar personas, grupos u organizaciones necesitadas del estímulo vital erótico para alcanzar la felicidad que hasta ese banquete, aparecía lejana. Citemos como ejemplo, la preparación de un cupido encargado por una joven esposa:

[Teodora]:midió la distancia con la mano derecha, guiñó un ojo y modeló el pimpollo delantero que adornaba el festivo amorcito [...] destinado a la joven y sofisticada esposa de un armador, quien lamía detalles azucarados ante los ojos del marido estragado [...] para obligarle a izar el pistolón adormilado por un aburrido matrimonio anterior. Buitrago (1993, p. 12)

Parte de esta erotización del mundo por lo afrodisíaco llevará al doctor Amiel a montar un simpático negocio de ropa íntima comestible, en una curiosa manera de asociar ropa, comida y erotismo, con el contexto de comercialización prohibida. La industria del comestible erótico rompe todas las normas y tradiciones: hace público lo privado, morbiliza lo cotidiano comestible y desecha las rígidas legalidades del comercio; recordemos el pasaje del contrabando de ropa comestible-erótica:

...intentaba corromper países como China y Polonia, donde las parejas conservaban algunos pudores. Quería invadir el mercado negro con pantaloncitos de seda con letreros de ¡Tómame! ¡Soy tuya!, ¡Sopla! ¡Bébeme!¹³ y medias transparentes adornadas con flechas y corazoncitos nacarados, sujetadores de colores iridiscentes. Artículos aparentemente inofensivos que, al ser besados [...] y comidos [...] tenían sabores a whisky, vodka, marihuana, coca, y producían efectos similares. (p.11)

El rasgo de la comida transformante atañe fundamentalmente al deseo. Lo preparado por Amiel y Teodora incrementa sustancialmente los niveles del deseo, función básica para restaurar parejas, matrimonios, amantes. Constatemos otra visión, con un poco de ironía antifeminista, de este mecanismo en relación con un grupo de mujeres, una asociación particularmente agresiva, el club de feministas “Las walkirias”, de Berlín: “Sí, el doctor Amiel era un maestro. Su arte reforzaba las uniones, atraía la pasión, vencía los muelles de camas y colchones... lanzarlo en manos

13. En cursiva en el original.

de unas treinta integrantes del grupo Walkirias era como abandonar a un cordero en la jaula de las tigresas”. (p. 68)

En *Señora de la Miel* la culinaria es un trabajo, una profesión, un desarrollo del colectivo para el pueblo. Tal factor empresarial muestra modernas técnicas de mercadeo. Recordemos que todas las caricias de Amiel a Teodora estaban inscritas en un rígido contrato que llevaba cuenta de cada morbosidad y cada producto. Cerremos esta sección de la erotización del banquete con un balance o cierta medición del impacto del producto, que condensa las transformaciones logradas por el ingenio culinario de nuestra pareja:

El consuelo de tantos afanes llegaba en cartas y videos-testimonio. Secretarias que finalmente cazaron y con zeta mayúscula a un jefe por años esquivo; esposas que lograron retener al hincha obsesionado por el fútbol [...] novias eternas que lograron encender a un adicto a la televisión y la cerveza. Mujeres que se impusieron a rivales quince años más jóvenes [...] frías y consumidoras de aspirinas, siempre con jaqueca, censuradas por amantes y maridos, que repentinamente lograron entregarse sin fuerza o lavados mentales [...] ¡y las que escuchaban música, entre celestial y rock, mientras gritaban enloquecidas! (p. 67)

Afirmado este concepto, a continuación examinamos el personaje eje y fundamento de la obra, Teodora Vencejos.

2. Teodora: alimento, taumaturgia y principio fundante

El banquete erotizado, arquitectura narrativa¹⁴ alcanzada en el recorrido de Teodora y Amiel, continúa la línea de restauración de toda la dinámica de lo carnavalesco. A una afirmación de limitación, de enfer-

14. Empleamos aquí el concepto bajtiniano expuesto en *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1991.

medad, de cierta ley existencial que se traduce en tristeza, monotonía, distancia, en fin, infelicidad erótica, las artes de lo afrodisíaco opondrán una negación excéntrica, maravillosa, para alcanzar una renovada situación amorosa.

La excentricidad, de por sí esencial en todo lo erótico que se hace público, y en toda la tradición de las comidas y recursos afrodisíacos; esa excentricidad se personificará, se individualizará, se encarnará en el modo de ser, sentir y optar de nuestro personaje Teodora Vencejos. Como una figura mesiánica, como profetisa de lo amoroso, de lo inocente, de lo positivo, del crecimiento natural y sentimental, Teodora Vencejos será el principio axial de todas las restauraciones carnavalescas de los múltiples personajes que se describen en la obra. Teodora procura alimento sensual transformador porque ella misma, su presencia, cada parte de su cuerpo, sus curvas, sus genitales, son elementos de mágica influencia sobre todos aquellos que viven un padecimiento amoroso. Teodora es la *Señora de la Miel*, ese néctar natural que simboliza de forma transparente las sublimes apetencias del amor.

Teodora es magia que se origina en su pura inocencia y candidez. Dicha inocencia muchas veces cercana a la tontería, a la ceguera. Inocencia que, como ya referimos, al descubrirse la mentira y el engaño, la sumirán en la locura. Teodora alcanza en sí el carácter de ser el alimento principal de un banquete que se desenvuelve en una historia de infortunios amorosos. Teodora, manjar total, es excentricidad, positividad, inocencia, maravilla transformante.

Teodora, además, se alza por encima de las supersticiones comunes (pócimas, rezos, preparados, invocaciones, santería) y es regreso al principio natural benéfico de la mujer. Como una mítica mujer primigenia que no conoce de maldad, orgullo o arrogancia. Mujer que al darse no conoce límites porque el verdadero amor no los tiene. Mujer terrestre, carnal, común, que es maravilla y candidez, que es producción y es sufrir. Mujer que es banquete, en términos de Bajtín : “degustación victoriosa [...] el mundo toma un aspecto nuevo: cosecha copiosa, crecimiento generoso”. Bajtín (1989, p. 54)

Sin dejar de percibir que en la figura de Teodora existe una parodia a la niña pobre, sirvienta en casa de ricos que termina siendo la dueña

(como la mayoría de los argumentos que presentan los “novelones” televisivos, cuya matriz es el cuento de hadas de *La Cenicienta*); y también la sátira a las mujeres engañadas una y mil veces por sus maridos, esposas que se creen las más disparatadas excusas y pelean furiosas contra aquellos que dudan de la infinita fidelidad de sus señores, tenemos que reconocer el substrato simpático, benéfico, sublime, de su proceder existencial.

Un género de fuerte connotación moralizante, se parasita y cambia para ser una crítica. Nuestra obra sería un tipo de transtextualidad, la hipertextualidad, que en palabras de Genette, se entiende como “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un anterior A (al que llamaré *hipotexto*)¹⁵ en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” Genette (1989, p. 14). De cuento de hadas pasamos a novela erótica-humorística en donde la magia no son los puros afectos infantiles de una princesa y su galán que se reencuentran.

Coincidimos en la apreciación que Bolaño hace de esta dinámica de transformación hipertextual bajo las claves de lo humorístico y desproporcionado: “Desde la óptica de bajtiniana, la obra sugiere la continuidad histórica de lo festivo y de la celebración del cuerpo, y, así mismo, la transformación de un género acondicionado a las nuevas necesidades, pero burlándose de ellas mismas”. Bolaño, (2005, p. 2)

Teodora representa un valor trascendentalmente crítico-transformador de la mujer. El ser mujer, desde esta única y originalísima Teodora-alimento, es ser transformación amorosa de todo lo limitado, monótono o entristecido, por causa de las leyes de un mundo oficial engañador.

Identifiquemos entonces el recorrido de la figura de Teodora, en sus relaciones intersubjetivas, revestida de poderes mágicos, dueña de una taumaturgia procuradora de felicidad amorosa:

- Es reconocida por unas gitanas como entidad erótica y curativa : “*Señora de la Miel* [...] eres el amor y la fertilidad misma. Permite que bese tus manos [...] ¡tócame a mí también! y ya no me dolerán tanto los huesos”. (p. 54)

15. Hipertexto e hipotexto están en cursiva en el original.

- Identificada como principio de curación, creyendo los demás en ella, por su pura presencia, en plena calle realiza la comunicación de su poder para obrar posteriormente el milagro deseado: “Teodora tocó el vientre de la gitana, la bragueta y miembro del madrileño, los huesos de la vieja y los ojos extraviados del muchacho que no había pedido nada”. (p. 53)

- Recupera la virilidad de un peluquero sometido a los caprichos de un “viejo verde”, suprimiendo su inauténtica homosexualidad:

[Aristarco León] al tocar los rizos mojados (de Teodora) sentía una extraña energía recorrer sus huesos y músculos [...] sentía llamaradas en el cerebro y azotes en el centro de las piernas [...] ¿quién era él realmente? Había cambiado bajo los fulgentes ojos de Teodora Vencejos [...] simplemente al tocarla [...] comenzaba a pensar en mujeres [...] se veía con argolla matrimonial, una mujer ardiente y varios críos [...] era hora de ir a ligar. (pp. 78-81)

- Cambia la inapetencia alimenticia y sexual de un pobre magnate disminuido por la insipidez de su ocupada vida de industrial, ofreciendo sin prejuicios su cuerpo como el mejor de los remedios, en el vuelo de regreso a Colombia:

[Salustio Grimaldo] metió el rostro entre los suaves pechos y mamó despacio, despacito [...] tenía su mano izquierda metida hasta muy hondo en la torcaza hambrienta [...] el tratamiento con células vivas sobraba... el rey del café y la caña de azúcar, cuyas energías desbordaban, resolvió que las caleñas eran las mujeres más bellas del globo y enfiló tras unas gemelas espectaculares... (p.94, p.107)

- Tras la llegada y erotización del ambiente de las Residencias Argénis, todos los que allí se hospedaban encontraron compañía y cariño: “Los huéspedes la saludaron con sonrisas cómplices, unidos en parejas. Agentes viajeros y telefonistas, agentes viajeros y vendedoras de cosméticos, enfermeras y funcionarios. Manos sobre manos, ojos chispeantes y piernas arrimadas” (p. 124)

- Enferma por el engaño de amor, sus emanaciones de calor corporal se asocian al lodo de la calle conformando una sustancia medicinal que atrae a nuevos visitantes hacia Real del Marqués. Aún postrada, obsequia beneficios a quienes la rodean:

Tendida en una cama de hierro, sobre un colchón inflable y sábanas mojadas, Teodora abrió los ojos y sonrió al vacío [...] El calor fluía desde las curvas y orificios del cuerpo desnudo, copaba el recinto, hervía bajo el piso, huía por las ventanas abiertas y colgaba invisible de las acacias y matarratones sitiadados por el lodo medicinal que invadía la Calle de las Camelias transformada en centro de atracción turística. (p. 145)

- Sus cabellos son utilizados para ayudar en el tratamiento de diversos padecimientos relacionados con las situaciones pasionales:

[Zulema] reunía manojos rizados que Luminosa Palomino obsequiaba a maridos impotentes y amantes agobiados por los celos, la desesperanza o 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. (p. 163)

- Cuando aún era muy joven, los chismes del pueblo le atribuían cualidades eróticas, como si ella transmitiera una enfermedad de pasión:

[...] enfermedad que quitaba el gusto por las comidas y vivaba el de las hembras; que si los hombres se volvían demasiado exigentes con sus mujeres y querían fifar mañana, tarde y noche; que si muchachas ingenuas salían a la calle levantándose las faldas por causa de las esencias y licores añadidos a sus tortas y pudines. (p. 183)

- Frena su carrera al punto de no retorno, al yacer con Perucho Cervera, joven virgen que sufría por su timidez y voz en extremo delicada, quien renacerá para la conquista: “[Perucho:] Estoy feliz y con ganas de

llorar y mear [...] su voz resonó en la habitación. Masculina, cálida, profunda [...] era como si el genio de la apostura y la virilidad le concediera súbitamente sus dones...”. (p. 212)

Teodora es, pues, figura que encarna reminiscencias primigenias de la creación como evocación del principio femenino que en todas las culturas significa fertilidad, vitalidad, productividad. Teodora es taumaturga, irrumpe su fuerza vivificante trastornando esas leyes naturales en aparente sociedad con una ley oficial de infelicidad, distancia o tristeza sentimental. Teodora va más allá del ser una cocinera poderosa, ella misma es alimento, es poder de erotización, de curación, de producción. Como lo revelaron las gitanas, comparte cierta sacralidad con su título de “Señora” y su advocación es fundamentalmente afrodisíaca, “de la miel”. Su nombre se acerca a esos valores arcanos de los mitos creacionales, presencia de lo misterioso y lo mágico-benéfico en el cuerpo y el hacer de esta mujer.

3. Charla de mesa: sabiduría de amiel y narrador chismoso

Banquete es cuerpo que se supera a sí, que significa crecimiento; que es sujeto colectivo encargado de semantizar naturaleza, hombre y sociedad con los énfasis del humor y el amor. Banquete es, en *Señora de la Miel*, producción de restauraciones por la figura de una mujer, inocente, natural, taumaturga y plena. Avancemos hacia una categoría más del banquete, la categoría de charla de mesa, de conversación festiva.

Con Bajtín, sabemos que el carnaval citado como evento de fiesta, comida y orgía, posee una dimensión de conocimiento, de develación de significados profundos, novedosos, críticos. Esta dimensión establece su actividad en las circunstancias de las charlas de mesa: “Las charlas de mesa son las charlas libres y burlonas: el derecho a reír y a entregarse a las bufonías” (1989, p. 256)

En el banquete de la fiesta popular se aprovecha el momento para ironizar, satirizar, burlarse de la realidad total, o de la realidad particular de los comensales. En orden a este humor alrededor de la comida, el doctor Amiel opinará descarnadamente sobre la realidad matrimonial de Teodora, enjuiciando sin tregua a Galaor, impotente sexual al enfrentarse

a Teodora: “[Amiel] No me explico cómo te hiciste cargo de semejante elefante blanco. Apuesto a que ese tonto hermoso de Galaor Ucrós no da la talla a una real hembra como tú” Buitrago (1993, pp. 12-13)

Amiel califica a Galaor de elefante blanco, tonto hermoso. Y continúa con sus burlas: lo llama también “zoquete con la verga loca” (p. 40), “pasmarote”,(p. 27) y hombre al que sólo “le interesan las mujeres de la cintura para abajo y los hornillos para freír bananas maduras en mantequilla” (p. 24), y que “tiene menos sentimientos que una cornisa o una estatua de sal” . (p. 117)

El carácter vulgar y jocoso de Amiel no desdibuja una segunda característica de la charla de mesa, el acento sobre la crítica a lo ideológico, a lo aparente, por la afirmación de verdades contundentes que se enuncian en el ajeteo de lo cotidiano : “El banquete y las imágenes del banquete era el medio más favorable para una verdad absolutamente intrépida y alegre”. Bajtín (1989, p. 257)

Vemos como el doctor Amiel acompaña en el pre-consciente, toda actividad de Teodora, quien a pesar de rechazarlo no puede dejar de recordarlo, no puede dejar de evocar sus perlas de sabiduría cotidiana. Mencionemos algunas:

- En el avión, Teodora al lado de Grimaldo recuerda la opinión de Amiel respecto al Sida : “Los enemigos del placer, del amor y la libertad, han creado una enfermedad de laboratorio para frenar (según ellos) el libertinaje” . (p. 93)

- Al reconocer a Galaor con Clavel, en la escena patética del desengaño confirma el juicio del doctor: “Un cuerpo en balde como había dicho el doctor Amiel” (p. 132)

La charla de mesa tiene un tercer matiz, el tratamiento de conceptos complejos que se explicitan con asombrosa sencillez, vertiendo jocosidad en la agudeza de la sentencia filosófica, mezclando profundidad con inmediatez, en palabras de Bajtín: “altas materias y ciencias profundas, pero, de una forma u otra, son destronadas y renovadas en el plano material” (1989, p. 256). Amiel sentenciará:

- Respecto al tabaco y las rutinas de prohibición social: “Los gringos, después de imponer masivamente el cigarrillo, están arrepentidos...

pronto se linchará a los fumadores... esperemos que el acto del amor no siga el mismo camino”. Buitrago (1993, p.92)

- Acerca de la mujer: “Dios evitó crear a la mujer de los pies del hombre, para no pisotearla; del cerebro masculino, para que no fuese superado por ella; la creó de una costilla para igualarlos” . (p. 163)

- Decepcionado ante la renuncia de Teodora, expresa el balance de su situación existencial de forma plástica: “Cerró[...] pero exhibió[...] una estrafalaria mercancía[...] una colección de nalgatorios, cerrados y abiertos, con hoyitos marcados y hasta con pipas y tabacos reales como adornos, y con una única leyenda que anunciaba al mundo *La vida me importa un Culo*”¹⁶. (p. 140)

Así como Teodora es el principio vital esencial, el alimento y la magia, Amiel es el principio administrativo, racional, calculador, anticipatorio. Teodora desarrolla el fundamento erótico-mágico, Amiel el erótico-práctico. La sabiduría de Amiel es un chiste que se burla del machismo, un chiste que re-define la realidad y un chiste que materializa los más intrincados fenómenos. En Amiel comprobamos la dimensión cognoscitiva del banquete de la fiesta popular, banquete erotizado en una novela que desnuda la realidad con sabor, humor y erotismo, banquete donde resuena una voz que señala la verdad sin dar concesiones a la diplomacia, el formalismo o la modestia.

Pero en *Señora de la Miel* esa voz que tiene personalidad delimitada por el personaje de Amiel, tiene más sujetos parlantes. La voz que conoce y enuncia su verdad jocosamente es también el pueblo, son los vecinos, son también esos que participan sin tener nombre y apellido, o recorrido como figuras narrativas. La charla de mesa pertenece a una dinámica colectiva que genera sentencias jocosas, ambiguas, verosímiles y de dominio público. Hablamos del chisme, de lo que dicen, de los rumores, que se constituye en vehículo transmisor de la sabiduría popular, burlándose, señalando críticamente la verdad, materializando los discursos morales del contexto social.

16. En cursiva en la obra .

El narrador de la novela sigue la acción, el pensar y el sentir de los personajes que focaliza, pero definiendo la comprensión de la situación con informaciones pícaras seleccionadas de los comentarios de la gente (Bal, 1990). Pareciera que el narrador fuera un gran chismoso que conoce la vida y milagros de todos los habitantes de Real del Marqués, y tal vez por ello sus descripciones, anécdotas y lenguaje son de carácter vulgar, morboso, amarillista. Porque el pueblo es un pueblo de chismosos y nuestro narrador es una conciencia colectiva que investiga y enjuicia, que valora lo real desde el punto de vista de lo mórbido, lo fascinante, lo oculto, que selecciona para un narratorio -también interesado en el chisme-, las afirmaciones más picantes de los posibles testigos de primera mano.

Ubiquemos algunos indicadores de este sujeto enunciador, chismoso, jocoso y sabio:

- Evalúa una circunstancia colectiva, particularmente la ola de erotismo causada por la actividad de Galaor y Clavel, junto a la expectativa de Teodora: “Al amanecer *según decían el cura, el sacristán, los agentes viajeros y las viejas desveladas*¹⁷ el pueblo era sacudido por insólitos temblores. Gemidos, respiraciones acezantes, chasquidos, ¡ay auxilio!, besos, carcajadas, mordiscos” . (p. 20)

- Asume el juicio burlón de una mujer envidiosa al criticar a Teodora, rival de toda mujer que aspirara al amor de Galaor: “La pobre tiene nalgas tamboreras. Usa talla grande y jamás se ha contoneado entre letines. ¡Gas! ¡Fooo! El nene Ucrós no se atrevería a tocar semejante pedazo de tocino” . (p. 46)

- Penetra en el pasado de las familias y reseña intimidades de carácter sexual: “[Diosdado Ucrós] fue a solicitar posada en casa de las señoritas Laffaurie [...] en sus borracheras solía rodar de una cama a otra, pero sin malicia o malos pensamientos, sin comentar nada al día siguiente. Eran todas para él y él para todas...”. (p. 60, p. 61)

17. Este subrayado es nuestro: el narrador condensa datos de testigos de primera mano.

- Comprende la falsedad en el actuar de Galaor, afirma la enfermiza relación con Clavel Quintanilla, ironizando sobre la potencia sexual del fallido donjuán:

Lloroso, atribulado, Galaor reforzaba la frase que los perdularios y nocheriegos acomodaban a la insatisfacción de Teodora. “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[...] El susodicho objeto no izaba la testa; según decían los malintencionados, encogido por la voracidad de Clavel (p. 193).

Señora de la Miel, obra desarrollada alrededor de la pareja de cocineros Teodora-Manuel, más particularmente sobre la perspectiva mágica, taumatúrgica de Teodora-principio primordial, alimento erótico; podemos entenderla como un gran banquete celebrado sobre la historia del pueblo de Real del Marqués. Banquete que horada el muro moral constituido por la historia clasista del lugar, por el tradicionalismo representado en el programa de vida de los Ucrós, fundamentalmente, de doña Ramona Céspedes.

Ese banquete erótico manifiesta su carácter epistémico, cognoscitivo, revelador de verdades, en las intervenciones de una voz risueña, maliciosa, morbosa, crítica y burlona, presente en dos grandes mecanismos narrativos: el personaje Amiel, y el narrador de los capítulos pares (el encargado de traer al presente la historia pasada de Teodora en el Real del Marqués). Se desarrolla a continuación una última dimensión del banquete en la fiesta popular, lo temporal.

4. Temporalidad: banquete de la historia y del amor

El tiempo de la fiesta, tiempo del banquete, es el tiempo que se crea superando los límites cronológicos. El tiempo festivo se abre a una dimensión de hechos que amalgama actualidad y memoria, presencia y anhelo, tradición pasada y afirmación excéntrica presente. Roto el dominio de la lógica histórica siempre lineal, siempre en los cánones de lo normal,

siempre previsible, la temporalidad del carnaval significa irrupción de lo imposible, de lo caótico, de lo contrastante, de lo des-ordenado.

El tiempo del banquete trajo del pasado la autoridad sexual y familiar del donjuán para ser degradado en Galaor Ucrós, caricatura del donjuán y retrato irónico del macho costeño¹⁸. Podemos afirmar que en la gran cena preparada por la *Señora de la Miel*, se da vuelta al mundo del donjuán y éste, en Galaor Ucrós, no es señor sino servidor: su depreciación como conquistador exaltará la figura de Teodora-Amiel como oferentes de amor y liberación.

La estructura misma de la narración es señal de la fusión temporal, con ese contrapunteo entre el pasado y el presente; entre el ayer de Real del Marqués tras la muerte de Ramonita, y el hoy de Real del Marqués con el trance psíquico de Teodora, también cercana a la muerte. Se da vida a un tiempo de enajenación amorosa para, en Teodora, darle merecida muerte en la degradación del donjuán e iniciar otra vida. Dos muertes (Ramonita y Teodora-esposa) marcan dos desarrollos vitales: donjuanismo y unidad erótica, respectivamente.

Adelantemos nuevas inflexiones de este tiempo de banquete erótico, Bajtín nos dice : “Vejez y juventud, belleza y deformidad, muerte y nacimiento se fusionan muy a menudo en una figura de doble rostro”. Bajtín (1989, p. 257)

Vemos que en el tiempo se integran, bajo esa imagen dramática de la máscara de doble rostro, originada en la más clásica tradición teatral, tres dimensiones bipolares de lo temporal. Una primera dimensión cronológico-evolutiva (vejez/juventud). Una dimensión estética de la armonía y la forma corporal (belleza/deformidad). Y una dimensión esencialmente vital-biológica (muerte y nacimiento), cercana a lo cósmico.

El doble rostro, o en otros términos, la función paródica que crea en la ficción un doble destronador, lo vemos presente en la oposición de

18. Remitimos a nuestro análisis del donjuán degradado en “Parodia de la figura del donjuán en *Los Pañamanes* y *Señora de la miel* de Fanny Buitrago”. *Revista de Ciencias Humanas*, No. 23, Pereira, Universidad Tecnológica de Pereira, 2003.

las parejas antagónicas principales de la novela: Galaor y Clavel, rostro egocéntrico y pequeño burgués, contra Teodora y Amiel, rostro festivo y restaurador.

La obra retrata con precisión el efecto del tiempo cronológico en ambas parejas. Así, Galaor se degrada de bello donjuán a viejo verde, a cuerpo animalizado; y Clavel pasa de atractiva doliente a matrona regordeta, vulgar y cargada de hijos. Por el contrario, Teodora avanza de ser una muchachita sin mayor encanto, a ser prácticamente una diosa de belleza no “canónica”, es decir, no asociada con los principios estéticos socialmente aceptados.

Aún más, Teodora sigue virgen hasta su encuentro con Perucho Cervera. En Teodora pareciera que el tiempo, factor desencadenante de la vejez, no opera. El deseo vuelve a ser señal de esto. La descripción de las reacciones de excitación sexual en Teodora tienen el contenido de la inocencia, de la naturalidad, de la frescura propias no de una mujer madura y experta sino de una adolescente recién despertada para lo erótico.

Rescatemos esa especie de comparación, de eufemismo descriptivo, de Teodora, mujer adulta pero con sensibilidad erótica de adolescente: “¡No aguantaba el antojo! y la gana de marido alborotaba los hombres a su paso. Además, era preciso tranquilizar a su paloma, una torcaza negra y rosa[...] que chillaba y pedía auxilio, y, total, estaba en su derecho de ser consentida y mimada”. Buitrago (1993, p. 55)

La segunda dimensión, más particularmente concerniente a la belleza, aparecerá señalada con claridad. Ya citamos en la degradación del cuerpo donjuanesco la patética imagen de Galaor. Contrastemos ahora los retratos de Clavel y Teodora, respectivamente.

Clavel Quintanilla: “[...] a su rotundo embarazo no le cabía ninguna talla de bragas... en ella eran várices y piel estriada y muelles flojos”. (p. 132)

La descripción de Clavel forma un grotesco cuadro en la ya citada escena de amor con Galaor. En aquella imagen se halla sumado al matriarcalismo, una caricaturización del coito entre adultos maduros como auto-parodización del programa sexual de esta pareja, al comienzo retratada como poseedora de pasión y vitalidades extraordinarias.

Continuemos con Teodora Vencejos:

Tú, casi la mujer perfecta. Tú, la bella. (p. 45)

Era una mujer de mediana estatura, de hombros anchos y manos largas. Las caderas apenas insinuándose bajo un traje color azafrán [...] el cabello, trenzado y enredado en la nuca, formaba una mariposa endrina olorosa a verbena y limonaria. No era espectacularmente bella, pero tenía ojos llenos de luz. Y lo más importante: en su forma de hablar, de moverse, desplazar el aire respirado, había un especial contacto con el mundo, con la vida, con la gente a su alrededor. (p. 78)

El criterio de belleza nos remite al cuerpo carnavalesco. Mientras que la efímera belleza de Clavel sirvió para atraer a Galaor y amarrarlo con una serie de embarazos presumiblemente comprometedores, el cuerpo de Teodora se ofrece como medio de contacto entre la gente que la rodeaba y los beneficios del amor que ella significa en sí. Belleza definida por la función restauradora, más que por la coincidencia con patrones estéticos comerciales o faranduleros. Distante de esta belleza, la deformidad, la presencia en Clavel del cuerpo cerrado en sí, el cuerpo como instrumento de dominio, de enajenación del otro. Cuerpo que, a pesar del embarazo, más que comunicación, representa el estancamiento existencial, la imposibilidad de acercarse gratuita y benefactoramente al otro.

La tercera dimensión, la polaridad vital del morir y el nacer la podemos encontrar en el evento de la enfermedad de Teodora al descubrir la verdad. Su vida, hasta ese entonces, era sostenida por una falsa verdad, por el programa oficial de la Señora de Ucrós, bajo la ley de un matrimonio sólo comparable burocráticamente, sólo enunciable en los formales términos que definen a una mujer tradicional: “[...] era una mujer sensata. Siempre en su lugar. Esposa. Madre. Jamás osaría traicionar a su esposo [...] don Galaor es un hotelero serio [...] sólo mira por mis ojos y vive para mis cartas...”. (p. 40, p. 25)

Esa falsa vida, conocida la realidad de infidelidad descarada de Galaor, devendrá como camino a la muerte. El falso vivir de su ilusa vida “oficial”, vacía de amor real, la sumergen en ese estado de regresión de

la memoria, estado de regreso a la nada, a la muerte: “El veneno se lo ha administrado ella misma... ella se muere de amor. Se muere lentamente”. (p. 148)

Y bien, ya sabemos que con el beso de Amiel, ambos encontrarían la vida, una nueva vida por fin junta. Con la muerte de la Teodora unida solemnemente a Galaor, nacerá la Teodora realmente asociada por el vínculo de amor sacrificial a Manuel Amiel. Muere la preponderancia del cuerpo oficial Galaor/Clavelahora degradado para que viva el cuerpo carnavalizado, el cuerpo fértil, alegre, benéfico de Teodora/Manuel Amiel.

Desarrollada esta argumentación sobre lo temporal-paródico, el doble rostro manifestado bipolarmente, seguimos a una segunda instancia analítica. El tiempo del banquete festivo sitúa la realidad humana en una tensión presente-futuro. El hoy festivo niega la instantaneidad y es capaz de gestar futuro. La fiesta renovadora acelera la evolución de las situaciones, en su verdad, en su alegría, en su excentricidad y exhuberancia, ofrece imagen y acción perfecta, acabada, de lo hasta entonces solamente sospechado o deseado. Cuestionada la dominancia de un hoy anclado en la mismidad heredada del ayer, el hoy festivo surge como victoria-pronóstico, victoria-esperanza, predeterminación de una nueva situación. Asumiendo el criterio bajtiniano, afirmamos también: “Durante la fiesta, la voz del tiempo habla ante todo del porvenir. El triunfo del banquete toma la forma de anticipación con respecto a un porvenir mejor”. Bajtín (1989, p. 57)

La historia central de *Señora de la Miel* se resume en el deseo de Amiel, por enamorar y poseer a una Teodora falsamente comprometida con Galaor. El tiempo oscilará entre el deseo inicialmente vano de Amiel, y la efectiva unión con Teodora.

En una frase que se vuelve el lema o la consigna de lucha de Amiel, ese deseo se expresa, erótica y humorísticamente así: “Un día tú y yo haremos realmente el amor [...] un día te voy a florear la pepita. Y vas a sentir mi pala hasta la garganta”. Buitrago (1993, p. 27)

Esta afirmación, en el tercer capítulo del libro, se cristalizará en el epílogo, al efectuarse la relación íntima que cierra la secuencia de la enfermedad de Teodora; Amiel, en medio del acto recordará: “Te lo dije Amiel

estalló en carcajadas triunfales ¡Te dije que un día te la iba a enfundar hasta la pepita!”. (p. 227)

Por su parte, Teodora afirma “oficialmente”, su amor por Galaor. Pero el deseo, lo natural, lo instintual, pertenece a la memoria de Amiel. La mujer verdadera escondida tras el deber-ser matrimonial, anhela al hombre criticado por morboso e indecente. Esta línea de actuación se constata en los sueños de Teodora, espacios en los que domina la mujer real, el deseo real:

Ella se vio desnuda flotando sobre un espejo de agua. Un hombre fuerte y musculoso [...] la penetraba al galope [...] Es él ¡Él! exclamó en una gloriosa revelación. Era el único y último hombre de su vida. El joven Galaor [...] aquel atleta de músculos maravillosos retiró lentamente el antifaz [...] Teodora se encontró, trémula y asombrada, con ojos burlones. El doctor Amiel susurraba aviesamente, Un día te la voy a meter más allá de la pepita. (p. 94, p. 95)

De esta manera vemos el tiempo de los sueños como instancias premonitorias de la verdad, la realidad y la felicidad sexual. Los sueños de Teodora horadan el presente sometido al programa vacío de su matrimonio-farsa, y en ellos germina un futuro de signo moral y afectivo antagónico, pero más benéfico.

Reconocemos también un fenómeno de supresión de los límites temporales. La unidad y la multiplicidad son conceptos excluyentes cuando se juzgan desde la sucesividad cronológica que no permite paradojas espacio-temporales, o acontece cronológicamente un hecho tras otro hecho, de forma lineal; o acontecen simultáneamente varios hechos dependientes de sujetos distintos en un mismo cuadrante temporal.

En *Señora de la Miel* descubrimos que un sujeto Teodora y un sujeto Manuel Amiel, en la ficción de lo erótico y el deseo, son, más que sujetos lineales y particulares, sujetos colectivos, sociales y dialógicos. No porque se defina una identidad eidética abstracta que subsume las diferencias, sino porque son manifestación de la pluriformidad y originalidad histórica que deviene en las creaciones y recreaciones de la dialogicidad de lo carnalesco. “Al sujeto se le concibe más allá del eje egocéntrico, para

ubicarlo en la red de relaciones dialógicas que establece consigo mismo y con la alteridad (en realidad, con una multiplicidad de otros)” García (2006, p. 49).

Como sujetos sociales, se expresan en su originalidad en clara relación dialógica con los otros, rompiéndose el monologismo egótico de las literaturas idealistas de héroes pretendidamente superiores al mundo y a los demás, representantes intachables de las lógicas del establecimiento. Teodora y Manuel son en la medida en que conectan al mundo intersubjetivo que van erotizando y transformando con sus prácticas gastronómicas.

Constatemos esto con ocasión de la declaración de Amiel a Teodora, recién fallecida doña Ramonita, declaración entre romántica, naturalista y desvergonzadamente carnavalesca: “Veíase a sí mismo como un príapo desmesurado y triunfalmente erecto acariciado por las hembras de cinco continentes. Hembras que súbitamente, se transformaban en su única y deseada amante, Teodora Vencejos”. (p. 88)

Idénticamente sucede con Teodora, en el último párrafo de la novela su éxtasis le revelará la fantasía de unirse con Amiel quien es también todos los tipos de hombre: “Delicados japoneses, hermosos griegos, exóticos muchachos de Filipinas [...] eres un tipo sensacional-dijo, inundada por la cercanía del máximo placer- ¡Como tú no hay dos!” (p. 227).

Así, el amor de Amiel y Teodora es co-extensivo con la historia del amor humano; el deseo, el pasado, el engaño, la solidaridad, la magia, la bondad, entrarán en concurso para superar la tiranía de una historia incommovible, estática, solemnizada. Y no por ello se simplifica la historia y las enunciaciones de cada historia. Y así el ahora egoísta anclado en el pasado, cae para que se eleve el ahora festivo, alegre y fantasioso que augura la plenitud del futuro.

Aún más, rota la unidad del individuo y establecida una lógica de actuación de la comunidad humana, en *Señora de la Miel* nos sumergimos en la gran historia del amor, por la crónica de los grandes amores. Teodora y Manuel hacen parte del conjunto de las parejas esenciales de la acción del amor humano. Con esto se cristaliza una última característica de la temporalidad carnavalesca del banquete: “El banquete reúne a personajes de las épocas más diversas; asistimos a una especie de reunión de toda la

historia, en la persona de sus representantes; en torno a la mesa festiva”. Bajtín (1989, p. 260)

Esa historia de amor la ubicamos al comienzo de la obra y, realizada la unión final, como una especie de letanía para un ritual erótico, en el cierre de la novela. Esta oración de los amantes integra personajes literarios, bíblicos, musicales, cinematográficos, legendarios, filosóficos y políticos:

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 Balkys, Chirín y Cosroes. Arderemos como David y Bethsabé, Orlando y Angélica, Abelardo y Eloísa, Hernán y Marina, Rafael y Soledad... un día viviremos la incontenible pasión de Scarlett y Rhet, Alfred y Mileva, Richard y Liz, Goyo y Valentina, Arturo y Alicia, Papageno y Papagena. Yo te lo garantizo. (28)

La amalgama de representantes del amor fusiona ficción, historia real e historia legendaria, unificando todos los niveles posibles del amor, significando una vez más que lo erótico es lo esencialmente humano, la materia que le da consistencia a toda la realidad. En la segunda invocación de esta letanía, ya dijimos que en el acto mismo del encuentro de Teodora y Amiel, se añadirán cuatro parejas más: Efraín y María (romanticismo colombiano), don Quijote y Dulcinea (renacentismo y cumbre de la lengua española), Salvador y Gala (pintura) y Ginebra y Lanzarote (legendaria-literaria), David y Bethsabé (historia sagrada), Hernán y Marina (historia de la conquista), Rafael y Soledad (historia política colombiana). Y como última pareja, Amiel y Teodora. (p. 226)

Conclusión

El banquete en *Señora de la Miel* es banquete de amor para solucionar los males engendrados por lo solemne. Amor hecho comida, amor que viaja en platos afrodisíacos, amor-alimento personificado en una mu-

jer imagen del principio femenino generatriz de la creación. Con esta arquitectura narrativa la autora nos ofrece otros elementos festivos: la charla de mesa, risueña, franca y sabia, de un doctor Amiel burlón y un narrador chismoso.

También identificamos el factor temporal, supeditado a la realidad tangible del deseo erótico, que se desarrollará en la búsqueda de la unión de Teodora y Amiel, unión que primero suprime la validez formal del matrimonio de Teodora para alcanzar la categoría universal al incorporarse novedosamente en la historia de los grandes amores, letanía invocada para los buenos oficios del placer sexual. La pareja Teodora y Amiel son los dispensadores de la magia del amor, Teodora es el alimento y Amiel el cocinero, Teodora es la fuerza mágica vital y Amiel el orden racional. Ambos preparan su vida para ofrecerse como el mejor platillo, remedio de la tristeza y la soledad.

Notamos, además, que en *Señora de la Miel*, el banquete no es solamente evento puntual, la ficción globaliza toda la materia alrededor de lo afrodisíaco, con un tono permanente de risa, ligereza, desparpajo y sutil ironía. Trastocando los cánones del buen gusto, de la urbanidad, de los ritos socialmente legitimados en la etiqueta, el pudor, la modestia y el bien decir, nuestra novela crea un código amoroso centrado en lo carnavalesco, entendiendo que para hablar del amor se tiene que recurrir a lo popular, lo excéntrico, lo vulgar, lo mágico e inesperado, lo exagerado, lo burlón, lo pícaro. Decir amor es decir carne, risa y banquete en los diálogos de la fiesta. Decir amor es producir las jocosas maravillas que únicamente se gestan en un caribe colombiano exultante de fertilidad y anhelante de los buenos tiempos del placer sensual.

Referencias

- Bajtín, M.(1989). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Trad. Julio Forcat y C. Conroy. Madrid: Alianza Editorial.
- _____.(1993). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubvona. Bogotá: F.C.E.

- _____. (1991). *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena Kriúkova y V. Cazcarra. Madrid: Taurus.
- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa*. Trad. Javier Franco. Madrid: Cátedra.
- Bolaño, A. (2005). “Señora de la miel: Fanny Buitrago ante el melodrama festivo y la celebración del cuerpo”. *Cuadernos del literatura del Caribe e Hispanoamérica*. No. 2, Barranquilla, Universidad del Atlántico.
- Buitrago, F. (1993). *Señora de la miel*. Bogotá: Arango editores.
- García, J. (2006). “Identidad y alteridad en Bajtín”. *Revista Acta poética*, No. 27, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández de Prieto. Madrid: Taurus.
- Guirales, D. y Reyes, J. (2003). “Parodia de la figura del donjuán en *Los Pañamanes* y *Señora de la miel* de Fanny Buitrago”. *Revista de Ciencias Humanas*, No. 32, Pereira, Universidad Tecnológica de Pereira

