



Señora de la miel:
Fanny Buitrago ante el melodrama festivo
y la celebración del cuerpo

Adalberto Bolaño Sandoval

[Localice en este documento](#)

Resumen: Este trabajo postula la doble ascendencia de *Señora de la miel*: una naturaleza rabelaisiana, entre cuyos aspectos se cuentan la cultura popular, la carnavalización y las habladurías, cruzados transversalmente por una trama y por personajes extraídos de una comedia bufa. Al mismo tiempo se conjugan motivos como la muerte, la vida, la resurrección y el cuerpo como elemento estructural que forja una cosmovisión ideológica. Y una de romance, prolongación de la novela de aventuras, construida a través de estrategias melodramáticas, pero superada mediante una urdimbre socarrona y levemente irónica, con resultados novedosos dentro de la literatura colombiana.

Palabras clave: Carnavalización, cronotopo, novela de la prueba, romance, melodrama.

Abstract: This article deals with the double ascendence of *Señora de la miel: the first*, a Rabelaisian nature, formed by aspects like popular culture, carnivalization and gossip. These are run through a plot and characters taken from a satiric comedy together with some topics like death, life, resurrection and the body which combine as structural elements to build and ideological worldview. And the second, one of romance, an extension of the adventure novel, build up upon melodramatic strategies but overcome by a satiric and softly ironic construction with novel results in Colombian literature.

Key words: Carnivalization, chronoscope, proof novel, romance, melodrama.

Señora de la miel, como fábula maravillosa, podría resumirse así: En un lugar del Caribe colombiano, en el principado de Real del Marqués, vivía una cenicienta llamada Teodora Vencejos, quien antes de morir su madrina, le prohíbe enamorarse de su hijo, Galaor Ucrós, para que éste opte por mejores mujeres. Galaor, pícaro y manirroto, gasta la fortuna dejada por su madre así como la herencia que el padre de Teodora, Diosdado Vencejos, le ha legado a ella, dejándola endeudada, razón que la obliga a viajar a España con Manuel Amiel para trabajar y pagar tales acreencias. Luego de cuatro años, ella decide regresar intempestivamente, entrando, luego de una decepción amorosa con Galaor, en un hechizo onírico -realmente una enfermedad- al romper un destino cifrado, para despertar finalmente con un beso de su príncipe Amiel.

La novela puede soportar un resumen esquemático como este, y no obstante esta presentación de aparente cuento infantil, esconde (y pertenece) a dos fuentes: escrita en clave rabelaisiana, surgen las situaciones excepcionales, la libertad temática y fantasiosa, el humor; y bajo una factura de aventura, la novela de la prueba de Bajtin (1989, 1990), con los motivos como el encuentro, la pérdida, el reencuentro, la vida y la muerte. Pareciera una apuesta en la que Fanny Buitrago hubiera deshuesado y narrado en tono de humorada mediante una enorme facundia narrativa y una desaprensiva apoteosis sobre el amor, el dolor y la idealización desinflada, derrotada, de su heroína, para resurgir de sus cenizas, como todo melodrama. Pero, detrás de ello, también, se encuentra una revisión del romance, entendido como un género que desarrolla lo romántico, lo erótico y lo “sensacional”, el deseo y lo popular, lo bajo y lo parentético, con el objetivo de prolongar la emoción en la trama (Frye: 1980:21-78). Desde la óptica de bajtiniana, la obra sugiere la continuidad histórica de lo festivo y de la celebración del cuerpo, y, asimismo, la transformación de un género acondicionado a las nuevas necesidades, pero burlándose de ellas mismas. De alguna manera, las teorías de Bajtin y Frye se cruzan, a pesar de las distancias ideológicas e interpretativas entre ambos estudiosos.

En sus cuentos y novelas anteriores, Fanny Buitrago había puesto en escena los dilemas amorosos, subterfugios y roces entre las diferentes clases sociales en su afán por mantenerse dentro de sus esquemas establecidos. Existía al mismo tiempo un cuestionamiento y un retrato de sus conductas, lo cual llevaba a mostrar críticamente a una sociedad supuestamente pacata, pero, en realidad, llena de grandes contradicciones que ocultan bajo máscaras y taras sociales. De un lado a otro, su pluma recorre los diversos rincones rurales y ciudadanos sin trazar líneas divisorias pues lo que importa es la dura cotidianidad y comportamientos cruzados en los que se despliegan las rupturas afectivas y dilemas humanos.

Para algunos de sus críticos, sus textos se pueblan de una técnica que emplea todas las estrategias hasta poner a prueba “la autoridad de los mecanismos de representación” (Montes, 1995: 323) a través de la violación de los niveles narrativos y exploración de las voces, sujetos y personajes, así como de la estructuración de la obra como archivo que “permite descifrar el impacto de los textos históricos y del contexto cultural”, específicamente, en *El hostigante verano de los dioses* y *Cola de zorro*, pero que se puede aplicar a otras obras. En *Los amores de Afrodita* y *¡Libranos de todo mal!* se censura -como supuestos libros de cuento- la novela como género y se emplea para ello la intertextualidad y la fragmentación como elementos de la historia. En esos mundos farsescos, y algunas veces esperpénticos, la carga social se muestra con tintas negras mediante cierto realismo grotesco.

En lo referente al tratamiento narrativo, en *Cola de zorro* Helena Araújo (1988: 445) encuentra una “picaresca deshilvanada, irónica, solo interrumpida por una que otra nostalgia ‘a lo García Márquez’”. Detrás de su naturaleza crítica, Fanny Buitrago practica la “desacralización de lo establecido en *El hostigante de los dioses* y en *Los amores de Afrodita*” (Jaramillo: 1991, 239). Incursiona, además, en una “Mitopoética de la cotidianidad femenina” (Bedoya: 1985, 183) en las que propone una taxonomía de los diferentes tipos y mitos acerca de las mujeres.

En *Señora de la miel* Buitrago retoma la picaresca, la ironía y la jocosidad, burlándose de su propia obra y de sus mecanismos de representación bajo una actitud de fabulación libérrima y de acendrada felicidad. Para la supuesta necesidad de señalar la identidad caribeña de la autora barranquillera, esta novela responde con una combinación de temas y variaciones sobre lo erótico, la oralidad y lo grotesco, el humor, el uso de lo popular y un lenguaje festivo manejado con gran maestría y conocimiento, con el que provoca y subvierte la conocida seriedad y adustez de la narrativa colombiana. En relación con la literatura del Caribe, ella prolonga la caracterización de Robledo, Osorio y Jaramillo (2000, 42-3) por su juego de lo erótico y el sentir del cuerpo, el chisme doméstico, la refundación y refundición del espacio, el desmonte de los esquemas sociales excluyentes y el ataque al patriarcado. En cierta forma, también, se observa lo que para Antonio Benítez Rojo (1998: 217-241), en el caso de *Los pañamanes*, ha de tenerse en cuenta la confrontación caribe de la piel y el desarrollo del mito a través de sus transformaciones históricas. Por otra parte, en lo atinente al erotismo, en *Cien años de soledad* y *La cándida Eréndira* y *su abuela desalmada* García Márquez logra un erotismo cósmico, mientras en Julio Olaciregui se mezcla un erotismo más terrenal y en el de Marvel Moreno se presenta como frustración o liberación. Fanny Buitrago rebasa las propuestas de muchas escritoras colombianas contemporáneas al exponer la sexualidad y el cuerpo como elementos estructurales sobre los que se desarrolla su propuesta, difuminando muchos de sus motivos preferidos.

LA NOVELA DE LA PRUEBA, EL ROMANCE Y EL CRONOTOPO

Señora de la miel se encuentra atravesada por una galería de personajes de diferentes niveles de importancia. Los secundarios entran y salen como elementos de una farsa, en una especie de cuentos intercalados. Ellos prolongan la estructura melodramática: brindan datos, cruzan información, conformando paréntesis narrativos que hacen hincapié en sus propias historias.

La novela presenta una estructuración dual del tiempo: presente-extranjero (Madrid, Alemania, Japón); pasado (Real del Marqués, Barranquilla, Costa Atlántica colombiana), que cambia a partir de la mitad del texto, con lo que se consigue, aún más, una narración de estilo folletín, para lograr una trama ágil e inteligente. En el presente, Teodora Vencejos trabaja en Madrid para el doctor Manuel Amiel, en la elaboración de comida internacional, especialmente de platillos y manjares exquisitos afrodisíacos, todo ello como parte del pago para saldar las deudas contraídas cuatro años atrás en Marqués del Real, una ciudad pequeña y todavía rural, por su esposo Galaor Ucrós, un pícaro fiestero y vividor. También dictan seminarios y participan en eventos culinarios invitados por personas pudientes o instituciones de renombre. Teodora piensa viajar a su ciudad de origen, Real del Marqués, intempestivamente. Manuel Amiel es un sibarita creativo enamorado de Teodora, a quien paga servicios extras por caricias consentidas, sin llegar a la penetración como única condición y para que ella se mantenga virgen para su marido. Ella se deja “hacer”, muchas veces disfrutándolo, pero su obsesión por Galaor no permite que Amiel la conquiste. El triángulo melodramático aquí es guiado por el concepto de castidad, a los que se agregan los de viaje (interno y externo), metamorfosis (interiores y exteriores), errores humanos y la casualidad, como manifestación de la necesidad, en el caso de Teodora y su deuda con Amiel.

Amiel es un personaje organizado, amante del orden y respetuoso del destino. Por eso, cuando Teodora le comunica sobre su viaje a Colombia, este le responde: “Trastocar lo establecido siempre es peligroso. Te lo anticipo... ¡vas al desastre!” (1993: 25), las que resultan palabras premonitorias pues al regresar Real del Marqués se sumerge en un peligroso abismo onírico. A lo que ella responde: “Ese es mi destino”. En la novela se presenta un cruce elíptico del *fatum* griego, pero ante todo de la *novela griega de la prueba* (Bajtín: 1990, 203-8), llena de aventuras, melodrama, la castidad y la fidelidad, la predestinación, la separación y el reencuentro, la tentación y el sufrimiento. Romper lo estatuido conlleva la tragedia. El sino de hierro es roto varias veces y Amiel actúa como una especie de Tiresias respecto a la suerte de Teodora. Resultado de su respeto por las costumbres, inicialmente Teodora no rompe su promesa de no tener relaciones con Galaor, por respeto a su madrastra, Doña Ramonita Céspedes de Ucrós. Por su parte, Teodora, por su comportamiento sumiso, es calificada como “Tonta como ella sola” (1993: 11). Bajtín denomina a ese tipo de personajes como la “figura del tonto”, “auténtico simplón” (1989: 216), quien asume la realidad seria y convencionalmente, pero vive aislado de ella, no la entiende, dando pie a su propio engaño por su consuetudinaria simplicidad (219). Ella es mojigata y conservadora, si se juzgan sus críticas al doctor Amiel hasta tildarlo de pornógrafo. Llega inclusive a no aprobar algunos de los platillos por considerarlos frutos de un demonio corrompido. El engaño lo encarna Galaor Ucrós, especie de Juan Tenorio tropical.

En el otro plano temporal, el del pasado, se desarrolla la vida de Teodora, su relación con Ramonita de Ucrós y de cómo ésta usurpó los bienes legados por el padre de Teodora, Diosdado Vencejos, antes de su muerte, de cómo explotó tal herencia y la relación de los otros personajes en Real del Marqués. Ellos dan colorido a la historia y sus relaciones giran alrededor de los juegos de azar, especialmente en apuestas acerca del número de relaciones sexuales entre Galaor Ucrós y Clavel Quintanilla. Muchos de ellos representan una tipología de actantes que coadyuvan o se oponen a Teodora, para prefijarle su destino.

Señora de la miel, ante la idealización amorosa de Teodora por Galaor, y de Amiel por Teodora, se corresponde en muchos aspectos, con la prueba romano-helenística de la crisis y el renacimiento, y, además, subraya la fidelidad y la castidad de los enamorados y separados y el amor que se realiza tras muchas crisis (Bajtín: 1989, 202). Teodora intenta pasar todas las barreras, un “banco de pruebas” como el martirio, el sufrimiento y la tentación. De alguna manera, la predestinación es un elemento que se cumple inicialmente con Teodora, al creerse destinada para Galaor. Ese es un martirio, que, al igual que la lejanía, surge, tras conocer sus engaños, la decepción y la locura, y, de allí, el aprendizaje, y, consecuentemente, la metamorfosis.

Este tipo de novelas, o romances, según Frye (1980), conllevan la madurez y el castigo como marco ejemplarizante. Esta obra exhibe, además, un “patetismo sentimental” (Bajtín: 219), en la que se encuentran motivos como separación-búsqueda y reencuentro. El regreso de Teodora a Real del Marqués marca un reencuentro con su pasado y su “caída” al enfermar luego de encontrar a Galaor “fifando” (haciendo el amor) con Clavel Quintanilla, eterna enemiga sexual y madre de seis hijos con Galaor.

A este respecto, Real del Marqués, y específicamente Residencias Argenis, se constituye en el símbolo cronotópico de *Señora de la miel*. Cronotopo sublime, allí el tiempo se condensa e intensifica conjuntamente con el espacio, como en el caso del patriarca de *Cien años de soledad* José Arcadio Buendía, quien antes de su muerte, en esa pérdida de sí mismo, empieza a morir y a quedarse cada vez más rezagado en su sueño-casa. Teodora, confinada en su cuarto, a través de unas pesadillas que se tornan en “grietas del infierno” (Borges: 1982, 54) de las que despierta esporádicamente de los “confines del recuerdo” (Buitrago: 90), sobrevive a una combinación de enfermedades sicosomáticas, especialmente la locura del amor y el desengaño.

“El acelerado vagabundeo de Teodora por el desfiladero que separa el olvido de la sinrazón” (211), obra como un cronotopo de la conciencia y del ser, de la identidad consigo misma y del deseo, del destino y del reconocimiento. Residencias Argenis es una reducción epifánica del tiempo y el lugar, el centro de la simultaneidad, del pasado y el presente, de la cercanía y la lejanía. Intersección sustancial, allí Teodora llega al final del camino, de sus contradicciones, a un umbral en el que se manifiesta su crisis entre el deseo y la realidad, “viajando indefinidamente por el sendero de un sueño circular en donde no era sencillo encontrar una brecha que facilitara el retorno” (186). Somáticamente, este es el lugar de la enfermedad y es, al mismo tiempo, el de la expiación de su obsesión amorosa. El sueño, su extrañamiento, es el momento de la purificación. Su viaje onírico por las etapas de la vida, en especial el de su anhelo por Galaor, conlleva la exaltación del tiempo y de su encrucijada, entre el pasado adorado, un presente conflictivo y un futuro por rehacer. Ese interregno conlleva, también, una muerte ficticia, un descenso a los infiernos y, dialécticamente, la metamorfosis y la resurrección. Teodora sufre, como en un santoral, sus “pecados”, pero, mediante su desvirginización, por otro personaje virgen, Peruchito, empieza a salir de esa crisis.

Pero ese descendimiento, ese salir de la realidad completamente, significa una búsqueda de la verdad y de sí misma, lo que conlleva una superación de su pasado, de su amor por Galaor y aceptar a Miguel Amiel. En el caso de la metamorfosis de Teodora, revela que su subjetividad, que comienza a liberarse, muestra una superación hasta alcanzar su equilibrio. Es el momento de recorrer las máscaras. Ahora, Galaor, especie de rey del sexo (“pipí de oro”, “flauta de oro”), es desentronizado, pues, descubierto *in fraganti* con su querida, Clavel Quintanilla, por Teodora, dejando a la vista un órgano reducido, la idealización se viene abajo, y su esposo de papel, Don Juan tropical, se convierte en “un cerdo recién escaldado, raspado y untado con bicarbonato y azafrán”, “montón de gordana”, “atado de

manteca y menudillo” (132-133), conformándose así la bajtiniana *destrucción del idilio*. Galaor es descubierto como mentiroso, dando inicio a su martirio, compelido a ingerir toda clase de supuestos afrodisíacos para levantar su “niño”. Para Teodora, tras superar la crisis y entrar en un renacimiento pasa por el momento del aprendizaje y la revelación la lleva a una transformación para pensar de “manera más realista” (Bajtín: 206-208), con sentido, abandonando su natural aislamiento del mundo e ingenuidad.

Muchos de los personajes (Lourdes Olea, Roseta, Rufino Cervera, Durango Berrío) se transforman en ricos comerciantes, señalando una metamorfosis económica concomitante con la conversión de Marqués de Real (metáfora del municipio real de Soledad) en un centro medicinal y de juego. El peso de lo oral y de relaciones comunitarias contribuyen a destacar la importancia de lo popular, una vez más, en la novelística de Fanny Buitrago, y este se desarrolla en un medio entre lo rural y lo ciudadano, en un medio precapitalista; sin embargo, lo que interesa es el espacio íntimo, en el que los individuos son transformados en su otra esencia, mostrando su otra cara.

MÁSCARAS SOCIALES

La novela, en sí, es un ejercicio de desenmascaramiento total. De la pusilanimidad, de la mentira y la hipocresía. La estadía de Teodora en Real del Marqués, antes de su viaje a España, y su posterior regreso, a diferencias de las otras obras de Fanny Buitrago, en la que sus narradores y protagonistas muestran con acerbia una sociedad envilecida y sus respectivos choques, en estas son retratados de manera festiva y caricaturesca. La novela sirve para descubrir una sociedad metaforizada en una especie de reino rural, donde Teodora es denominada como la princesa (tonta), acompañada del sinvergüenza consorte Galaor Ucrós, de cortesanas aprovechadas como Clavel Quintanilla, y de serviciales amigas cortesanas como Argenis Cervera, Zulema Sufyan, Roseta, y de prostitutas como Leocadia Payares y su séquito.

La “otra existencia”, sin embargo, que revela *Señora de la miel* es la puesta en escena de las formas públicas no oficiales y prohibidas, en especial, de la esfera sexual y vital (coito, comida, vino), series que destapan los símbolos con que se ocultaban las corrientes, rituales y oficial-religiosos y dan pie al contacto libre y familiar. En Marqués del Real se extrapola de manera hiperbólica la vida privada como parte de una escenificación magnificada de lo particular. No existen jerarquías sociales, o no importan. Las vidas de Galaor y Teodora son el acicate para que el pueblo interconecte y difumine las barreras ideológicas y sociales. La novela abre la ventana cerrada de lo popular, como espejo en el que se refleja lo escondido. En esta ocasión, Fanny Buitrago sustituye el mítico asno de oro de Apuleyo, célebre testigo del devenir humano, por Teodora, criada de doña Ramonita de Ucrós y del doctor Amiel, para dar otra dimensión de la vida privada. En Real del Marqués las convenciones problemáticas de otros textos de Buitrago: sus vicios, el juego, la apuesta, el chisme, son desenmascarados y caricaturizados bajo una factura más humanizada, como una alegoría del personaje de Teodora, de simpleza e incompreensión, de aceptación. Mundo celebratorio y sano, mundo privado convertido en dominio público en el que destaca la alegría y el desprejuicio. En este sentido, *Señora de la miel* es una crítica a la misma narrativa de su autora, despojándola de su contenido crítico, instalándola en una vida excepcional, pues carnavaliza, relativiza, cuestiona, busca la verdad, reinventa.

La vida de Teodora como personaje se cruza entre la dualidad heroísmo y antiheroísmo. Ella conjuga virtudes y defectos como soporte de la composición

narrativa a través de su biografía que incluye, a su vez, su trabajo, sus éxitos y sus fracasos. Lo que se advierte es una humanización de su construcción ficcional, mediante signos bondadosos y optimistas así como la de otros personajes, observándose una apertura cálida y humana. En la perspectiva de análisis de Harold Bloom (1999) en *El canon occidental* acerca del crecimiento de los personajes como muestra de su transformación y madurez, Teodora es la única que logra ese cambio, así sea a través de la locura, conjugada intempestivamente con la anagnórisis.

Los personajes se mueven entre una focalización externa y acercamientos a su interioridad, deconstruyendo la posible construcción picaresca, caracterizada por personajes en primera persona que narran desde una inocencia aparentemente desinteresada, pero que en su discurso muestran un escarpelo sarcástico y desmitificador de la sociedad. De alguna forma, el narrador-testigo heterodiegético contribuye a dar una visión generosa, sin rigideces, colocándose del lado de los diferentes personajes, acompañándoles en sus venturas y desventuras con una sorna inocente. Por contraste, desde *El hostigante verano de los dioses* hasta *Los amores de Afrodita*, esos narradores, revelados algunas veces indirectamente, mantienen una crítica despiadada. En *Señora de la miel* se presenta otra cosmovisión. El narrador es ahora híbrido, que, entre pseudo-objetivo (falsa tercera persona, como en *Madame Bovary*) y con propia opinión, como los narradores de finales del siglo XIX, refracta a su autora, bivocalmente, para mostrar que la otra ideología, la otra fiesta, es la del cuerpo.

EL CUERPO COMO IDEOLOGÍA

Señora de la miel plantea una doble vida y la dualidad del mundo. Por un lado, las vicisitudes de Teodora Vencejos como criada de su suegra fallecida-afortunadamente para ella-, de su hijo Galaor, y por culpa ellos, de Manuel Amiel. Por otra, dejando atrás una narrativa de los conflictos y crisis particulares y de grupos familiares, en la interrelación entre las diferentes esferas sociales, donde el sexo suele ser un tabú y el erotismo es reconcentrado. Es, por ello, la novela de la explosión y el humor, de la catarsis erótica y del cuerpo en su rito sexual. Entre lo sublime y lo bajo, entre lo cósmico y lo terrenal, esta obra crea un amplio espectro que puede culminar en un estilo grotesco optimista, sin monstruos ni muestras de lo gótico o barroco. Sus personajes se mueven en una constante celebración en una ceremonia por lo material, coherente con su sentido terrenal.

Por este texto cruzan transversalmente las series que enumera Bajtin (1989: 317-330) para señalar los símbolos que ocultan las corrientes rituales prohibidas por las sociedades burguesas posteriores al Renacimiento: el cuerpo humano anatómico y fisiológico, la muerte y la renovación, los excrementos la vestimenta, la comida, la bebida y la borrachera, pero especialmente el coito. Todos ellos concluyen su papel de celebración en el cuerpo. En *Señora de la miel* el cuerpo desarrolla una ideología como exaltación de la vida contra la muerte, en una ebriedad prosaica, sin las ataduras sociales. En esta novela es pertinente atribuir lo mismo que Erich Auerbach (1996: 256-7) encuentra en *Gargantúa y Pantagruel*, de Rabelais: una “concepción ‘criatural’ del cuerpo, la falta de pudor y reserva en lo sexual, la mezcla de un realismo semejante con una sustancia satírica y didáctica”, propuesta que marca un sentido nuevo el del realismo “criatural”, del “triunfo vitalista y dinámico de la corporalidad y de sus funciones”.

Para acompañar esta ‘heroización de las funciones de la vida corporal’, Fanny Buitrago ha deshabilitado la estratificación social para mostrar que la superación de las divisiones se logra a través de una unión comunal mediatizada por una

contigüidad sexual y una vecindad de la palabra explosiva, el rumor y el chisme, el juego y al amor, afirmándose así lo que denomina Bajtin la “teatralización social de lo cotidiano-privado”. Las relaciones humanas se funden, así, en una totalidad viviente, “posibilidad de ficcionalización desde la recuperación del cuerpo y del deseo femeninos” (Gliemmo: 2005, 31).

Desde el primer capítulo, que da la dimensión sexual de la novela (“Tan absorta estaba [Teodora] en sus recuerdos que ni siquiera sentía las manos y labios de Manuel Amiel bebiéndole los jugos de la vida”, p. 13), y la del segundo, acerca de las limitaciones morales de Teodora para seguir una relación con Galaor, el erotismo, sin embargo, se torna en subversión de los interdictos sociales y morales. La muerte de doña Ramonita de Ucrós desencadena en Real del Marqués una oleada sexual desde el novenario de la difunta, que salpica a todo el pueblo. Este revela una estructura precapitalista, la cual puede advertirse en la distribución de los asistentes a los oficios funerarios en la iglesia, pero que es rebasada por el posterior clima libidinoso: “el pueblo era sacudido por insólitos temblores. Gemidos, respiraciones acezantes, chasquidos ¡ay, auxilio!, besos, carcajadas, mordiscos” (1993: 20). El espacio y el tiempo contribuyen al despliegue de la carga sexual: rotos los límites sociales, se intensifican el espacio y el tiempo, impregnándose de lo vital-sexual tanto en el pasado cercano como en el presente.

Así, en Madrid, la relación laboral entre Teodora y Manuel Amiel se desarrolla entre la pasión sofrenada y amor insatisfecho del hombre por su empleada. Esta se revela como dos relaciones frustradas entre la idealización amorosa de Teodora por Galaor, y la de Amiel por ella. En los 26 capítulos alternados, 24 se suceden entre el pasado y el presente, manteniéndose una intriga folletinescamente absorbente, para terminar en un final de éxtasis con patetismo sentimental-sexual superado.

La regularidad compositiva de cercanía-lejos, pasado - presente, condensado en el tiempo del melodrama, no hace sino afirmar lo que denomina Bajtin el tiempo de la simultaneidad y la non simultaneidad, la apertura de la significación cronotópica en el que los elementos como encuentro, separación, conflicto, fuga, adquieren un nuevo sentido. La novela de la prueba es también la del espacio concreto saturado de tiempo, haciendo más sustancial la trama. La reducción epifánica del tiempo y del lugar en Real del Marqués, y del cuarto donde yace Teodora es el cronotopo condensado y su metamorfización. Este representa, entonces, otro tiempo y otro espacio, prueba final de la peregrinación y el comienzo de otro camino. Como el cuarto de Melquíades en *Cien años de soledad*, allí se configura otra escritura, una naturaleza otra, la del cambio y la purificación, la verdad - y el placer futuro.

Real del Marqués simboliza una metáfora del lugar donde se encarna lo procaz mediante el cuerpo y el lenguaje desnudo, que nombra sin embelecocos. El cuerpo es el lugar del rito individual y de la celebración social. Representa una búsqueda de la identidad. Frye (73) habla de de que en el “romance secuestrado” se sostiene el esfuerzo por empujar con la sexualidad “el control del status quo”, poniendo en juego la otra cara de la antítesis. El sexo, reto y epifanía, se transforma en una acción de *religare* cuyo movimiento cíclico retorna a un mundo idílico, una nueva perspectiva, liberada, liberadora. Lugar de lo genésico y del mito, nombrarlo es, de hecho, desnudar, desdramatizar la convención. La develación del cuerpo y su ideología hedonista conllevan libertad y verdad y, de acuerdo con Bajtin (1989:326) la construcción de la imagen del mundo en torno al hombre corporal.

Con su retorno a Real del Marqués, Teodora provoca la calentura de los gatos, palomas, Rufino Cervera sobijea a su mujer y le entran “ganas de movimiento” (112), los viajeros del Hotel Argenis entran en pasión, se revive “la caña mustia” de Rufino Cervera El sexo y la nominación de los órganos sexuales, como se ha indicado antes, se transforman en una metáfora de la fiesta. Cuerpo-carne-comida se constituyen en

un espejo hiperbólico de la carnavalización: se descubren aguas termales y lodo medicinal que mejora enfermedades y dolencias: la naturaleza es penetrada por los efluvios, y ésta los devuelve en salud y riqueza material pues los negocios se amplían, el comercio adquiere dinamismo, en fin, entra al capitalismo.

Pero si Teodora genera transformaciones en la vida, en el destino de la gente, el doctor Amiel, en el plano sexual, y especialmente, en el plano afrodisíaco, hace grandes aportes: “Su arte reforzaba las uniones, atraía la pasión, vencía los muelles de camas y colchones. Izaba los palos. ¡Atención fir” (68).

De esta manera, puede indicarse que *SM* es una novela de las simetrías o de las repeticiones. Amiel tiene facultades como las de Teodora. De igual modo, ella repite la historia de su Tía, Leda Esquivel, quien fue esposa de Beltrán, un pícaro que tuvo una amante (Bertha Peluffo), y con quien tuvo una relación larga e intensa de hombre vividor, como Galaor con Isabel Quintanilla; Teodora sufre una metamorfosis positiva, pues renace, mientras Galaor, una negativa, al hundirse en su decadencia física y sexual. Por último, como Teodora, Amiel es engañado por su esposa, Ulla Ekland, mito nórdico que desea ser poseída por los mestizos tercermundistas.

La transformación corporal de Teodora en Madrid conlleva su primer reencuentro consigo misma como mujer deseable, y, con ello, reafirmar que por testamento debía ser una Princesa incógnita. Teodora es la diosa de la abundancia y la voluptuosidad. Su llegada sorpresiva a Real del Marqués dispara el renacimiento del pueblo.

La proliferación de lo popular concurre reiteradamente mediante dichos, refranes, juegos y sobrenombres: quedó como “las novias de Barranca”, “pueblo chiquito igual a infierno grande” (193); los juegos infantiles (“Oa,/ sin moverme, / sin reírme, sin hablar, / media vuelta” (31), canciones populares de Escalona y boleros (64 y 112), adivinanzas (“Mi comadre la negrita/ que cuando la aprietan grita” (71), expresión de la falta de recato de Clavel Quintanilla, quien provoca a los estudiantes con su exhibicionismo. Estas muestras representan ironía, burlas, pero tres de los cantos cobran especial importancia: el primero, porque tiene un carácter premonitorio respecto a la enfermedad de Teodora y porque podría representar lo que Peruchito le hace para sacarla de su limbo onírico. El segundo es una voz masculina en el capítulo “Los pollitos”, que canturrea:

...	yo	estaba	en	la	cama
de		Catalina			...
ella	en	su		cama	y
yo	en	la	cama	de	ella
ella		lloraba			(...)
porque		era			doncella
yo		también			lloraba
pero encima de ella... (123),					

y el otro, cuando un hijo de Clavel Quintanilla canta “Los pollitos dicen cuño culo/ culo culo” (128), lo cual señala la desentronización de la canción original y la asunción de lo soez como representación vulgar del descuido familiar.

Se trata de resemantizar. El discurso de la sensualidad representa un contradiscurso y un cuestionamiento contra el lenguaje de la anterior narrativa de Fanny Buitrago. La crítica suele destacar “Mamy deja el oficio”, en *La otra gente*, como un relato que rebasa -hasta ese momento- lingüísticamente sus otros textos y porque despliega humor -tal vez acre-, sin embargo, a pesar de sus logros, estéticamente no alcanza a ser un antecedente de *Señora de la miel*. En esta novela el lenguaje se entrelaza entre el deseo y la pasión. Buitrago introduce el lenguaje de la plaza pública y del contacto

familiar. El tuteo, los diminutivos, los sobrenombres, especialmente a Galaor y su aparato sexual (pipí de oro, flauta de oro, Valentino, el dardo y la flecha, p.101), (135). Igualmente se toman viejos términos, se inventan o son reformados: corrompiciñas, viaraza (¿por mala suerte?), fifar, fifos, rilas, forforros, maripipis, culispipicio, maniculiteteo (142), “bulle bulle de los felinos”, condumbio (202), aunque pudiera parecer un error con condumio, o “sobijeó el nalgatorio de su mujer” (neologismo por sobar).

La ideología del cuerpo, celebración cuestionadora del ser en el mundo, forma festiva de “difamar”, censurar y cuestionar lo establecido, de darle lugar normal en el mundo, restalla con las diferentes imágenes del cuerpo y del lenguaje que lo nombra con provocación. La *palabra ajena* se introduce mediante el relato oral o el diálogo de los personajes. La palabra que la designa, como Teodora, antes seria, adusta, conservadora, también se metamorfosea y se revela, carnaliza, satiriza y exagera; atenta contra “las buenas conciencias”.

La materialidad, el contacto físico del mundo, permiten darle al cuerpo y las palabras que lo significan elevación y desentronización al mismo tiempo, vertiéndola a su *naturalismo de bajos fondos*. Así, muchísimas frases clavan un petardo al tradicional erotismo para darle otro cariz, que recuerda más el desparpajo lingüístico del Caribe:

—Leocadia Payares, era “una mamasanta célebre por sus nalgas monumentales” (19).

—Las muchachas soñaban con la “escopeta del mismísimo diablo o se frotaban con hielo las entrepiernas o si la pepita central exigía imposibles, estallaban en llantos” (20).

—A Galaor le interesan “las hornillas para freír bananas maduras en mantequilla” (25).

En el colmo de la desesperación, Manuel Amiel le dice a Teodora: “Un día te voy a florear la pepita. Y vas a sentir mi pala hasta la garganta” (46).

—Teodora, en un comienzo, cuando aún vivía en Marqués del Real, y era una doncella ordinaria, tenía “nalgas tamboreras” (46).

La novela contiene imágenes sexuales que alegorizan la naturaleza, sus animales. El erotismo se conjuga en tanto estado primitivo, intuitivo. Teodora experimenta una constante y febril excitación que se desboca, por eso ella quería tranquilizar “a su paloma, una torcaza negra y rosa” (55). Y continúa el narrador su metáfora: “Su torcaza negra y rosácea piaba bajo la falda teñida” (56). Para concluir, luego de que el doctor Amiel pronostique que su relación con Galaor está próxima a extinguirse: “-Pío pío- chilló la condenada pajarita” (57).

La elaboración de platillos y comidas eróticas por parte de Amiel contamina sinecdóquicamente *Señora de la miel*. No es sólo la preparación, pues el mundo sexual se relaciona con la digestión: en el avión que conduce a Teodora a Marqués del Real se encuentra con una industrial, Salustio Grimaldo, dejándole tocar su “torcaza hambrienta”: si ella “le permitiese explorar bajo la falda quizá él pudiese aspirar su olor a queso camembert o a mandarina ¿y saber si los zumos de su cuerpo eran espesos o delgados?” (94).

Los olores y sabores, la tierra, las hierbas, las medicinas homeopáticas, los perfumes, en fin, una materialidad sensual, complementa un mundo sensorializado,

de piel. La decoración de los alimentos que prepara Amiel con Teodora ponen de manifiesto la combinación de series: “Venus descaradas, mariposos nalgonos, cucas gigantes, tetas decoradas con rombos. Y pitos de variados estilos”. Su propio mundo de cocina se lo trasvasa el narrador: “Su amor secreto [por Galaor] se deshela y sus deseos (no expresados, ni soñados) le tenían la almeja como pulpa de mamey frotada con ají pique y pimienta de olor” (136). O cuando siente su “plumón rizado”, “Abajo, los pétalos de su oloroso crisantemo se abrían y mojaban temblorosos, ofreciéndose con apasionado ardor” (162). El cuerpo alcanza matices diferentes. Teodora, en su papel de mujer enmascarada que ayuda a Zulema a atrapar a Alí Sufyan, se ha transformado en una mujer de estilo: “Blanca, fresca, suave como la mantequilla [...] le abrió las piernas para que lamiese su flor, pétalo a pétalo, su pistilo, corola y néctar. Aunque sin permitirle entrar en ella” (169). El deseo y la máscara se combinan para mostrar, una vez más, que en el carnaval los límites no existen.

Inclusive, los sueños significan el lugar del deseo sexual no cumplido, reflejado en la época de la enfermedad de Teodora: “Ella se vio desnuda flotando sobre un espejo de agua. Un hombre fuerte y musculoso, con la piel tostada por sol y el rostro oculto por un antifaz de oro la penetraba al galope. Una y otra vez, ¡una y otra vez ¡ con un arpón de carne imantada y cresta de amatista. Ella ardía desintegrándose e intacta en una eclosión llameante que no parecía tener principio ni fin” (95).

La ensoñación proléptica de la mujer, su constante idealización, coincide, en un espíritu simétrico, con Amiel, “un iluso”, que entre lo sublime mitificado y lo bajo, soñaba convertirse, como Zeus, “en un toro que raptaba a Europa y la penetraba bramando en las playas de la noche. Otras veces era el cisne entre las piernas de Leda. También un colibrí que descendía por los pabellones del viento para poseer una Teodora alada. Veíase a sí mismo como un priapo desmesurado y triunfalmente erecto acariciado por las hembras de cinco continentes. Hembras que súbitamente se transformaban en Teodora Vencejos” (88). Por su parte, más adelante, aceptado el amor de Amiel, ve “las maravillas del porvenir. ¡Y el mundo era tan grande¡ ¡Y había en él tantos y tantos hombres¡[...] Se prometía un mundo con sábanas de seda, incandescencias, amantes de pura miel” (227). La idealización y la imaginación desafortunadas han terminado. El presente, material y placentero, deparará mejores frutos.

Los personajes que desfilan, cada uno a su manera, expresan la recuperación del cuerpo como lugar del placer y de su propia identidad. Teodora y Peruchita Cervera, tras su desvirginización mutua, encuentran su “verdad” sexual deseada, y, con ella, su normalidad física e interior.

Todas estas circunstancias que proyectan ese mundo de la materialidad, a esa hiperbolización de las funciones corporales sexuales, como un realismo celebratorio, de alcoba. Teodora es la *summa* y el símbolo de la abundancia. El mismo texto marca una especie de mitificación: “Es la Señora de la Miel. Más que una reina” (76). Y antes, dice una gitana en Madrid, cuando lee en las manos de Teodora: “Señora de la miel (...) Eres el amor y la fertilidad misma” (54). Sus manos no sólo producen milagros culinarios sino que revitaliza fijos, plantas, quita enfermedades, devuelve poderes sexuales perdidos y cura calvicies y decide la sexualidad de Ari, el peluquero, hace ganar loterías. Ella es una reina Midas que lo que toca lo revitaliza, en una especie de alumbramiento (Moncada: 117-120) que se vierte al exterior, como, tal vez, la prórroga o la frustración de su amor.

DE LA CENICIENTA A LAS MIL Y UNA NOCHES

Luz Mary Giraldo observa en *Señora de la miel* la “revitalización de lo real-maravilloso reelaborado paródicamente” (2000:43). En un mundo tan comprimido de maravillas como el de Real del Marqués y con la abundancia que genera Teodora con su sola presencia, el mundo caribeño de lo mágico y lo maravilloso no puede adjudicársele monopólicamente a García Márquez el manejo de ciertos tratamientos literarios, imágenes y tropos. No obstante, no dejan de haber ciertos entrecruzamientos como cuando a Teodora el pelo le aumenta “suntuosamente” un palmo por semana durante su enfermedad, mientras que a Sierva María de Todos los Angeles, en *De amor y otros demonios* le crece el cabello tras su muerte. De igual manera, como en *Cien años de soledad*, donde el patriarca José Arcadio Buendía, durante los preámbulos a su muerte, se pierde entre cuartos soñados en una duermevela, Teodora también llega a un plano irreal onírico en el que cruza diferentes niveles que rozan con la muerte.

Las otras relaciones intertextuales son evidentes si se trata de subrayarlos como un acervo de lecturas infantiles o juveniles. Desde la designación de Teodora como Princesa o Reina de la miel, se manifiesta la ascendencia con el cuento folclórico. Asimismo, se ha señalado su relación con la “novela de la prueba” del medioevo, además de que cada capítulo se encuentra escrito con las tensiones e intrigas del folletín.

Teodora pasa por diversas vicisitudes como personaje de cuento infantil: Cenicienta, cuya antagonista, bruja encarnada en Doña Ramonita de Ucrós, aparece con un comportamiento controlador y despótico. Se acerca más a la de la suegra en el cuento de Fanny Buitrago “¡Anhelante, oh anhelante!”, incluido en *Los amores de Afrodita*, sólo que en este último, mostrada desde dentro, adquiere dimensiones más humanas. Quizá la siguiente frase del narrador, entremezclándose entusiasmadamente, resume una intertextualidad fehaciente: “Princesa incógnita, cenicienta arrancada del fogón, bella durmiente despertada sin ósculo” (86). Pero no sólo se sabrá más adelante que Teodora es despertada por Peruchito Cervera sino que, tal vez, como en la vida real, este la desvirginiza seguidamente, para sacarla de su marasmo soporífero. El doctor Amiel se constituye en el príncipe azul que culmina la labor. Pero, para burlar burlando el destino prefijado y quebrar la historia tradicional, Teodora es quien revive a Amiel -luego de salir golpeado por los maleantes contratados por Clavel Quintanilla-, mediante el perfume “Arde”, un milagroso afrodisíaco, una prolongación o gemelo tropical de *El perfume*, de Patrick Süskind.

Igualmente, el doctor Amiel emula a personajes clásicos de ascendencia filosófica, histórica y literaria, al invocarlos, en dos accesos patéticos de inspiración byroniana o wertheriana. Dice: “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”, y muchas parejas más, destacándose Romeo y Julieta, Rafael y Soledad, Juan Domingo y Evita. Amiel, se ha indicado antes, es capaz de mezclar lo alto y lo bajo, con sus palabras que declaran su amor por Teodora. Sus comparaciones adquieren un giro autoconsciente y autorreflexivo: como ser en la “historia” y como prolongación de los personajes ficticios, superando las fronteras entre la carnadura y lo fictivo.

Pero lo que distingue a la novela no es sólo lo evidente, sino su recreación de cuento dentro del cuento, de cuentos intercalados, como en *Las mil y una noches*, mediante el juego de la reconstrucción de la vida de personajes secundarios, aplazando y jugando con la trama principal. Entre ellos, la historia de Ingo Svenson (una especie de José Arcadio Buendía hijo) y su “niño” descomunal y terapéutico. La de Aristarco León, el peluquero en Madrid, la del propio Manuel Amiel, la de Zulema Essad, y después Sufyan, la de Peruchito Cervera, entre otras. Lo que Bajtin denomina “géneros intercalados” o novela digresiva, Frye ((90-4), para el caso de la novela melodramática, llama “táctica del retardo”, que no sólo hace referencia al primer acto sexual “completo” de Teodora, sino a la concepción general de la obra,

sinuosa, la de una heroína esquivada y de su secreto (amor) escondido, y con ello, de su propia identidad. El narrador de la novela podría, como Sherezada, prolongar la trama, agregando las historias de otros personajes, pero en aras de condensar y hacer interesante la intriga la termina con la unión de los dos principales.

Teodora, dentro de esa tipología que cita Frye (103 y ss.), se enmarcaría a la de la heroína de *Mansfield Park*, de Jane Austen (una “joven humilde, sumisa, incluso pasiva”). Más que personajes de comedia, son, psicológicamente, “madres vírgenes” y mujeres virtuosas. Como la Rebeca, de *Ivanhoe*, Teodora posee “poderes curativos milagrosos”, con cualidades redentoras, quien, gracias a su inocencia y bondad, sufrimiento y paciencia, se constituye en verdadera heroína al superar pruebas, descender a sus propios infiernos órficos o culpables (herencia griega y/o cristiana) y a la ruptura de su conciencia.

Como el joven Cosme, en la novela homónima de José Félix Fuenmayor, que espera hacer el amor con una prostituta y emanciparse como “hombre”, el muchacho sufre los artilugios de las hetairas, quienes lo encierran y obligan a limpiar excrementos y orines de niños y de un anciano, Teodora, en su noche de bodas y días subsiguientes, limpia a sus hijastras Demetria y Esmaracola “orines, cacas, leche derramada, comida a medio mascar”, lo cual se convierte, además, en un excusa para que Galaor se escape con Isabel Quintanilla y frustré deliciosamente su propia luna de miel.

Fanny Buitrago retoma constantemente el lenguaje popular y traslada a su narrador las frases coloquiales, y jugando, en una falsa tercera persona, acercándose a los personajes, como cuando dice de Alí Sufyan (“el turco, que en realidad era árabe” [45, 105, 125, 155 y 168]), y también con Doña Ramonita de Ucrós, “nacida De Céspedes”, casos que como el primero, remite a la confusión de cambiarle la nacionalidad a los extranjeros, y en el segundo, de jerarquizar a los usurpadores de fortuna. En otros lugares, el narrador se asume como un contador de cuentos (“La verdad verdad, don Galaor ya tenía una pila de vales en la fonda”, p. 62). En algún momento, este narrador pareciera practicar un *pastiche*, asumiéndose como un narrador decimonónico, con sus formas aclaratorias y sus circunloquios contrastantes: “Así como las mujeres tienen destellos intuitivos y presienten en las ropas del amado la silueta de los posibles amantes y mueren de celos por sentimientos que no han surgido siquiera, Teodora Vencejos sufría de ceguera” (162).

Señora de la miel no es una novela que juega a la estilización del lenguaje. Es, de alguna forma, la burla temática y visceral de algunos cuentos de *Los amores de Afrodita*, especialmente, de “Legado de Corín Tellado”, su parodia y sátira, pero también su prolongación temática en lo atinente a utilizar los formatos melodramáticos.

En la narrativa de Fanny Buitrago, *Señora de la miel* es la novela de la aventura y sus peripecias, de lo popular, lo romántico y lo heroico, de la liberación y de la risa, de la entronización melodramática y de sus estrategias de motivos folletinescos mediante una elegía amorosa idealizada, de la esperanza, de las máscaras y de lo grotesco, pero también de un solazamiento y superación de ese romance al parodiarlo, mediante una ironía socarrona, mediante una escritura que desautoriza su propia representación, acercándonos a una poética de lo farsesco, lo festivo, lo esperpéntico y lo especular. En tanto acercamiento a lo humano, a su desafuero a través del cuerpo, la bebida y la comida, expresa un ansioso vitalismo del hombre y la mujer en la búsqueda constante de sus pasiones y sensaciones, mediante una sonrisa cósmica, para finalizar, con justicia poética, en una “historia del triunfo de la ley” (Frye:157) y de la construcción del cuerpo como *otro* centro regulador del contacto con el mundo. Materialidad y palabra en juego para renombrar un universo de modo

más lúdico, más flexible, mostrando cuán creativa y divertida también puede ser la literatura.

Bibliografía

ARAÚJO, H. (1988). Siete novelistas colombianas. En *Manual de literatura colombiana*. Tomo II. Bogotá D. E. (pp. 409-462).

AUERBACH, E. (1996). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México. FCE. Sexta reimpresión.

BAJTIN, M. (1989). La palabra en la novela. En *Teoría y estética de la novela*. Madrid. Taurus -Alfaguara. (pp. 77-236).

——— (Ibid.). La forma del tiempo y del cronotopo en la novela. (pp. 237-409).

——— (1990). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid. Alianza Universidad (Tercera reimpresión)

——— (1993). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Santafé de Bogotá. D. C. Fondo de Cultura Económica. Primera reimpresión.

BEDOYA, L. I. (1985). Mitopoética de la cotidianidad femenina en los cuentos de Fanny Buitrago. En *Ensayos de literatura colombiana*. Quirama, 1994. (Comp. Williams, Raymond). Bogotá. Plaza y Janés. (pp. 183-190).

BENÍTEZ ROJO, A. (199). *La isla que se repite*. Universidad de Hanover.

BORGES, J. L. (1982). *Siete noches*. México D. F. Fondo de Cultura Económica

BUITRAGO, F. (1983). *Los amores de Afrodita*. Bogotá: Plaza y Janés.

——— (1989). *¡Líbranos de todo mal!* Bogotá: Carlos Valencia Editores.

——— (1973). *La otra gente*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

——— (1993). *Señora de la miel*. Bogotá: Arango Editores.

GIRALDO, L. M. (1994). Fanny Buitrago: retratos y relatos. En *La novela colombiana ante la crítica 1975-1990*. Coord. y comp. Giraldo, Luz Mery)-Santafé de Bogotá- Santiago de Cali. Universidad del Valle- Universidad Javeriana. (pp. 203-216).

GLIEMMO, G. La temporalidad del deseo en algunos relatos de escritoras colombianas. En Cuadernos hispanoamericanos. Madrid. No. 659. 2005 pp. 31-36.

JARAMILLO, M. M. (1995). Fanny Buitrago: la desacralización de lo establecido: *El hostigante verano de los dioses, El hombre de paja y Los*

amores de Afrodita. Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del siglo XX. (Comp. Jaramillo M.M., Osorio de Negret, Betty y Robledo, Angela Inés. Medellín. Ediciones Uniantioquia- Ediciones Uniandes. (pp. 239-281).

JARAMILLO, M. M., OSORIO, Betty; ROBLEDOS, Angela Inés. (2000). Estudio preliminar. En *Literatura y cultura. Nueva narrativa del siglo XX La nación moderna. Identidad.* Vol. I. Santafé de Bogotá. Ministerio de Cultura.

MONCADA, F. (2001). *Señora de la miel* de Fanny Buitrago. En *Imaginario simbólico femenino en las literaturas cubana y colombiana contemporáneas.* Bogotá D.C. Universidad Distrital Francisco José de Caldas- Universidad Central Marta Abreu de Las Villas- Cuba. (pp. 113-120).

MONTES, E. (1995). El cuestionamiento de la autoridad de los mecanismos de representación en la novelísticas de Fanny Buitrago. En *Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del siglo XX.* (Comp. Jaramillo M.M., Osorio de Negret, Betty y Robledo, Angela Inés). Medellín. Ediciones Uniantioquia- Ediciones Uniandes. (pp. 322-341).

TRUJILLO MEJÍA, L. (2000). Advertencias, prólogos y noticias: desplazamiento de lo liminal en la obra de Fanny Buitrago. En *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX.* Vol. II. Diseminación, cambios, desplazamientos. Santafé de Bogotá. Ministerio de Cultura. (pp. 71-97).

Notas:

- [1] También Laura Mejía Trujillo (2000: 71-97) en “Advertencias, prólogos y noticias: desplazamiento de lo liminal en la obra de Fanny Buitrago” realiza una análisis desde el marco narrativo. En *Señora de la miel* el marco es sobrepasado por una burla intertextual.
- [2] Cfr. Pp 184-187. Para lo que nos compete, Teodora Vencejos representa la mujer-espera, que aguarda a su hombre hasta su “primera” muerte. Sobre ese tema se ampliará páginas adelante.
- [3] “El criado es la representación especial de un punto de vista acerca del universo de la vida privada, sin el cual no subsistiría la literatura de la vida privada” (Bajtín: 276).
- [4] Para Frye (39-40), en este tipo de novelas en que se reflejan más profundamente los valores sociales al presentar “un estatus curiosamente proletario”, se les denomina “romance secuestrado”. Se caracterizan por “una historia de amor y aventuras excitantes que culminan en una unión sexual”. Por supuesto, Fanny demuestra que, necesariamente, se quiere superar la tipología a través de un romance “desplazado”, con giros nuevos.

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es <http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/semiel.html>

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

