

***Señora de la miel,
de Fanny
Buitrago:
carnavalización y
postmodernidad***

Teobaldo A.
Noriega, PhD
*Trent
University*



La narración en *Señora de la miel* (1993) de Fanny Buitrago¹ se abre con una elocuente imagen de feminidad («Fue como un delicioso antojo de mujer encinta» 9), que de inmediato proyecta al lector hacia un espacio donde prevalece el elemento sensual, dominado por la energía vital que parece emanar de la protagonista: «De pronto Teodora Vencejos deseó retornar a su pueblo, a su gente, a los brazos calenturientos del marido. Y en su memoria comenzaron a insinuarse aromas a sábanas almidonadas, cuerpos entrelazados, agua florida. Nísperos en sazón y ciruelas de Castilla. Los simples, conocidos aromas de su vida.» (9). Temporalmente alejada de su propio mundo, Teodora en efecto descubre en esos nostálgicos aromas ancestrales un aparente refugio a su resentida soledad, dedicada a su habilidoso trabajo de asistente-confitera, y sirviendo como abnegada fuente de inspiración al doctor Manuel Amiel, erotómano empedernido que ha tenido la habilidad de transformar el oficio de repostería en un nuevo arte.

Con evidente apertura *in medias res*, el relato está dividido en veintiséis breves capítulos cada uno de los cuales representa un punto específico de la diégesis. A lo largo de los primeros doce hay una alternancia entre el momento presente (Teodora en Madrid) y el pasado (Teodora en Real del Marqués) que le permite al lector conocer los detalles esenciales de la historia: doña Ramoncita Céspedes de Ucrós, experta en repostería y madrina de Teodora, muere dejándole a la ahijada la responsabilidad de cuidar a Galaor, hijo de la difunta. Venciendo toda una serie de obstáculos, y sobreponiéndose a las dificultades de su destino, Teodora termina casándose con Galaor sin llegar a disfrutar del tempestuoso placer que tal unión parecía anunciarle. A fin de pagar las incontables deudas acumuladas por su marido en el desorden de su vida disipada, la abnegada esposa acepta trabajar durante un tiempo en Europa para el doctor Amiel mientras Galaor prosigue sus aventuras del otro lado del Atlántico. Es la repentina decisión de Teresa de volver a su marido y a su pueblo lo que sirve como punto de partida al relato. El capítulo trece señala el momento de regreso de la protagonista a Colombia. Aunque en los doce capítulos siguientes el espacio ficticio es el mismo (Real del Marqués), se establece entre ellos una nueva alternancia temporal presente/pasado que le permite al lector conocer más detalles sobre los personajes y los principales acontecimientos de la historia, así como el lamentable accidente sufrido por la protagonista al volver a su pueblo y descubrir el engaño de que ha sido víctima. La milagrosa cura encontrada, en el capítulo final Teresa sale de su estado semicomatoso gracias al poder recuperativo del amor: no el sentimiento ingenuamente puro mantenido por ella todos esos años en relación a Galaor, su legítimo esposo, sino la pasión carnal que le anunciaba la imaginación erótica de Amiel, con quien cree descubrir el nuevo camino que la conducirá a su total liberación. Como se ve, no hay ninguna complejidad en tal esquema narrativo. La experiencia del lector resulta de esta

¹ Fanny Buitrago, *Señora de la miel* (Bogotá: Arango Editores, 1993), 230 pp. La variada obra de esta prolífica escritora colombiana (Barranquilla, 1943) comprende sus novelas: *El hostigante verano de los dioses* (1963), *Cola de zorro* (1970), y *Los pañamanes* (1979). Como cuentista o autora de relatos ha publicado: *La otra gente* (1973), *Bahía Sonora* (1975), *Los amores de Afrodita* (1983), *Los fusilados de ayer* (1987). Su incursión en la literatura infantil ha producido textos como *La princesa chibcha* (1974), *La casa del abuelo* (1979), *La casa del arco iris* (1986). Cabe destacar finalmente su labor teatral con títulos como *El hombre de paja* (1964), y *La garza sucia* (1965).

manera doblemente gratificante: a una estructura que mecánicamente no brinda ningún sobresalto se añade la anécdota contada a partir de una jocosa perspectiva irreverentemente posmoderna. Resumámoslo gráficamente:

- | | |
|----------------------------|--|
| C1: «Antojos» | Madrid: presente del relato (<i>in medias res</i>).
Teodora decide volver a su país. |
| C2: «La herencia» | Real del Marqués: retrospección narrativa.
Doña R. Céspedes muere dejándole a Teodora una obligación. |
| C3: «Tú y yo» | Madrid: presente del relato.
En contra de la opinión de su jefe, Teodora insiste en viajar. |
| C4: «Sí sí sí
¡Que sí!» | Real del Marqués: retrospección narrativa.
Galaor recibe la visita de Clavel Quintanilla. |
| C5: «El chico» | Madrid: presente del relato. Teodora se relaja con los masajes de Ingo Svenson. |
| C6: «Gallina ciega» | Real del Marqués: retrospección narrativa.
Mientras Galaor y C. Quintanilla se dan gusto, Teodora empieza a sufrir las consecuencias de su destino. |
| C7: «Madrid Madrid» | Madrid: presente del relato. En la calle, Teodora parece exhalar un poder afrodisíaco. |
| C8: «Maripipis» | Real del Marqués: retrospección narrativa.
La apoteósica orgía Galaor-Clavel Quintanilla llega a su fin; ésta queda embarazada. |
| C9: «Las Tigresas» | Madrid: presente del relato.
El Dr. Amiel y Teodora siguen discutiendo sobre el viaje. |
| C10: «La Negrita» | Real del Marqués: retrospección narrativa.
Mientras Teodora se afana por mantener a flote su negocio, Galaor despilfarra los beneficios con su conducta de holgazán. Aparece el testamento de doña Ramoncita. |
| C11: «La Miel» | Madrid: presente del relato.
Un claro ejemplo de los poderes especiales que posee el cuerpo de Teodora (su cabello). |

- C12: «El Testamento» Real del Marqués: retrospección narrativa. Aclarado el origen paterno de Teodora, ésta resulta ser la nueva heredera de muchos bienes. Galaor se siente traicionado
- C13: «Un Rey» De Madrid a Colombia: en el avión. Experiencia erótica de Teodora, y nuevo ejemplo de sus mágicas cualidades.
- C14: «Rubia rubia» Real del Marqués: retrospección narrativa. Historia de Amiel y su ex-esposa, la nórdica Ulla Ekland. Galaor y sus aventuras amorosas. Clavel Quintanilla y su descontento.
- C15: «La lluvia» Real del Marqués: presente del relato. Evitando ser reconocida, Teodora llega a su pueblo y su presencia física no tarda en transformar ese mundo.
- C16: «Azahares y volantes» Real del Marqués: retrospección narrativa. La boda Galaor/Copelia Arantxa no se lleva a cabo. Este es puesto en evidencia.
- C17: «Los pollitos» Real del Marqués: presente del relato. Teodora —de incógnito— visita su casa, ocupada ahora por Galaor y la familia de C. Quintanilla. Un cuadro vulgar al que no se sobrepone la sensibilidad de Teodora, víctima de una crisis.
- C18: «Mefisto» Real del Marqués: retrospección narrativa. Teodora trabaja para el Dr. Amiel cuya nueva industria le trae las críticas severas del pueblo, obligándolo a marcharse.
- C19: «Morir de amor» Real del Marqués: presente del relato. Un año después de perder el conocimiento, Teodora sigue sin despertar. Mientras se hacen vanos intentos por sacarla de su lamentable estado, la naturaleza prodigiosa de Teodora continúa transformando la vida del pueblo (el lodo milagroso y las aguas salútféras)
- C20: «Alegría y felicidad» Real del Marqués: retrospección narrativa. Galaor se le declara a Teodora y le promete matrimonio.

- C21: «Capuchones» Real del Marqués: retrospección narrativa. El secreto compartido por Teodora y Zulema; estratagema de carnaval que permitirá a ésta última ganar por fin los extraviados deseos de su marido, Alí Sufyan.
- C22: «¡Ten compasión!» Real del Marqués: retrospección narrativa. Teodora se desespera por casarse cuanto antes con Galaor.
- C23: «Mujer amada» Real del Marqués: presente del relato. Luminosa Palomino, tratando de sacar a Teodora de su lamentable estado, utiliza la virginidad de Perucho Cervera. Aunque inconsciente, Teodora conoce por fin el jugo del amor.
- C24: «La discípula» Real del Marqués: retrospección narrativa. Por fin casada con Galaor, la apasionada vida matrimonial que Teodora esperaba no llega a realizarse. A fin de cancelar las deudas Teodora firma un contrato para trabajar con Amiel en España, y pasará allí trece años y medio.
- C25: «Arrebatos» Real del Marqués: presente del relato. Convencida Luminosa Palomino que la única salvación de Teodora está en un milagroso beso de Amiel, Perucho —en agradecimiento a su propia transformación— viaja a Europa a buscarlo. Galaor y Clavel Quintanilla por su parte intentarán impedirlo. Se acerca el final.
- C26: «La dicha» Real del Marqués: presente del relato. Los numerosos contratiempos superados y algo maltrecho físicamente, Amiel es llevado finalmente al lecho de la Bella Durmiente. El beso de amor en efecto despierta a Teodora, para quien el inagotable éxtasis sexual apenas ha comenzado.

PANSENSUALIDAD Y EROTISMO

Hemos visto cómo desde el primer momento el lector/a de *Señora de la miel* se enfrenta a la visión de una realidad construida y aprehendida profundamente a través de los sentidos: olores, sabores, sensaciones táctiles, acústicas, y ópticas, definen para los diferentes personajes su relación con ese mundo.

El olfato —insinuado por el frasco de perfume que aparece en la portada hecha a la primera edición de la novela— es un regocijante medio de entrada en la voluptuosidad de ese universo. Ciertos olores parecen impregnarlo todo; desde los «aromas a sábanas almidonadas, cuerpos entrelazados, agua florida.» (9) cuyo recuerdo induce a Teodora a emprender el rápido viaje de Madrid a su pueblo, hasta «los almohadones y sábanas perfumadas con verbena» (15) que parecen aliviar por unos instantes el sufrimiento de doña Ramonita en su lecho de muerte. Muchas veces tales olores anuncian el ingrediente fuertemente sexual de ese mundo. Es el caso, por ejemplo, de lo que experimenta Teodora sentada en la tienda de Argenis y Rufino, ignorante hasta ese momento de lo que estaba ocurriendo en el interior de su propia casa entre Galaor y Clavel Quintanilla:

Sobre los olores que invadían sus fosas nasales, cerveza, salchichón, afrecho, café, reptaban extraños e imperceptibles efluvios procedentes de la misma calle... En la brisa nocturna los efluvios se entremezclaban, leves, empalagosos; perfume y almizcle de cuerpos excitados; aroma a sábanas revueltas, cabellos ácidos. (34)

El ciego a quien Teodora compra un billete de la Once la reconoce por su particular olor (53); si para éste el perfume que se desprende del cuerpo de ella es indicio de la suerte que a ella le espera en el amor, para el taxista que la recoge al volver a su pueblo se trata de un aroma percibido y expresado vulgarmente en su referencia sexual: «...el aire huele a gloria. ¡A lulos, a tamarindo, mango verde, guanábana...! ¡aayyyy! y un poquitico a cañandonga...» (109). Ningún elemento, sin embargo, parece tener la fuerza casi mágica contenida por ciertos olores como

la exquisita mixtura del amor creada por Amiel que, entre otros ingredientes, contenía esencia de nardo, geranio egipcio y jazmín del Cabo, ginseng, azúcar cande, alcanfor, miel de palma, aloe vera, extracto de opio, almizcle y cognac añejado quince años; más aceites y gelatinas derivados del petróleo y el carbón. (91)

«Arde», la singular invención del doctor Amiel, síntesis de sus afanosas búsquedas y emblema de sus éxitos, será la poción mágica que finalmente le permitirá a Teodora conocer el desenfrenado placer de su propio cuerpo.

Relacionado directamente con el sentido anterior está *el gusto*, representado por la constante referencia al motivo culinario. Las alusiones aparecen normalmente de manera explícita, como en el caso de los conocimientos que doña Ramonita transmite sabiamente a su ahijada, a quien «le había enseñado su arte. Pastelerías, heladerías y restaurantes de la ciudad compraban sus pudines con frutas, sus galletas de ajonjolí, los rollitos con queso, pasas y miel, los suspiros de crema batida.» (18), o en el de las habilidades de Visitación Palomino, «famosa por sus bistecs de cerdo con cebolla, el mondongo, los sancochos de sábalo y carne salada, experta en carabañolas, arroz con coco y fritangas...» (49). Incluso en algún momento en que la gente del pueblo trata de entender la transformación física de Teodora, los comentarios se hacen en relación a la dieta tan diferente que doña Ramonita mantenía para su ahijada y para su hijo:

Todo el pueblo sabía que doña Ramonita Céspedes Ucrós q.e.p.d. la alimentaba con arroz blanco, yuca cocida, ñame y café negro, sirviéndole carne mechada, costilla con el sancocho y pescado frito, únicamente los domingos y en fiestas de guardar. Mientras Galaor comía caldos de palomo, extracto de hígado, gallina y carne de ternera, huevos de tortuga e iguana, mariscos, quesos importados, ubres, sesos, chicharrones y corazón.» (47-48)

Si en la imaginación popular la alimentación básica de Teodora produce un resultado sorprendente —un atractivo cuerpo que nadie esperaba—, la dieta normal de Galaor contribuye a justificar sus famosas capacidades amoratorias. El verdadero maestro en afrodisíacos, sin embargo, es el doctor Amiel y su Cocina Sensorial; recordemos la hedonística imagen que utiliza el narrador/a para describir el plato fuerte que aquél prepara al comienzo del relato:

Los ingredientes, sabiamente distribuidos, formaban una ninfa voluptuosa y descarada cuyos senos eran dos tinajos rellenos de langostinos y ostras al vino que, a no dudarlo, serían devorados con las almejas del sexo y las axilas, y las papas al ajillo que formaban el cuerpo deseable y los medallones de ternera y caviar que aureolarían el magnífico rostro. (10)

En un proceso de asimilación poética, el cuerpo humano se ve algunas veces transformado en comida (antropofagia carnavalesca), adquiriendo de esta manera una connotación sexual bastante precisa. Es el caso de Salustio Grimaldo, el enfermo desahuciado, quien habiéndose recuperado milagrosamente: «De postre quiso probar los pezones de Teodora, averiguar si sabían a sal o dulce... si ella le permitiese explorar bajo la falda quizá él pudiese aspirar su olor a queso camembert o a mandarinas ¿y saber si los zumos de su cuerpo eran espesos o delgados?» (94). Son esos jugos los mismos que Manuel Amiel bebe entre las piernas de Teodora cuando se sumerge en tan placentero recinto buscando inspiración; y son los deseos de ella castamente controlados los que —según su propia confesión— le tienen «la almeja como pulpa de mamey frotada con ají pique y pimienta de olor» (136), imagen que claramente resalta su carnal apetito.²

² Son frecuentes las comparaciones o símiles de este tipo que relacionan diferentes elementos de la realidad con significantes culinarios/alimenticios semánticamente proyectando el mundo de la cocina: según su propia madre, Galaor «Es bueno como el flan dulce» (16); incrédula ante los gritos provenientes del encuentro carnal Clavel Quintanilla-Galaor, Teodora «se detuvo como una avispa atrapada en una artesa con melado» (36); las fuertes manos de Ingo masajeando el cuerpo de Teodora la hacen sentir «como si fuese una muñeca de arcilla o mantequilla fresca» (37). Eludiendo toda vulgaridad, Ingo le dice a Teodora que el doctor Amiel puede «hacerle pulpa el centro de azúcar cande» (39), y en el salón de Ari ella «Olfía a duraznos en almíbar» (79). Siendo la vulgaridad un mecanismo al servicio del proceso carnavalesco al que se ve sometida la historia narrada, es explicable que también la encontremos aquí. Como cuando Amiel le dice a Teodora que a su marido sólo le interesan las mujeres «para freír bananas maduras en mantequilla» (25); o como cuando regresando de un erótico sueño Teodora «despertó como si tuviese... un esponjado de crema entre el buche de su pajarita» (95). En fin, las alusiones pueden desplazarse en este sentido hasta crear una imagen de degradación total (como cuando después de ver a Galaor con la Quintanilla, Teodora concluye que su oríncope azul se ha convertido en «un cerdo recién escaldado, rapado y untado con bicarbonato y azafrán», 132), o sintetizar el futuro goce erótico de la protagonista al soñar plácidamente con los «amantes de pura miel» (227) que la esperan, punto final del texto novelístico.

El *tacto* juega también un papel importante en el carácter extremadamente sensual de diferentes personajes. Para mantener viva su inspiración Amiel debe tocar de vez en cuando el cuerpo desnudo de Teodora; es una práctica laboral a la que ella está obligada por contrato. El contacto físico con el cuerpo de Teodora adquiere algunas veces cualidades mágicas, como ocurre en el episodio de la calle madrileña en que dos gitanas y un hombre desesperadamente buscan aliviarse con el roce de sus manos (54); si sus aflicciones son remediadas o no es algo de lo cual no nos informa el texto. Más evidente es la transformación inesperada que sufre Ari, el peluquero homosexual, quien al tocar el cabello de Teodora «sentía una extraña energía recorrer sus huesos y músculos, articulaciones, yemas de los dedos. Sentía llamaradas en el cerebro y azotes en el centro de sus piernas» (78-79). Ante su asombro, con la proximidad física de Teodora no sólo desaparece su calvicie sino todas las sensaciones internas asociadas con su homosexualidad. Teodora, por su parte, en diferentes ocasiones se reconcilia con su mundo gracias a las virtudes curativas que le comunica el contacto con otras personas o cosas; esto ocurre, por ejemplo, con el *chico* de Ingo, masajista cuyo pene de tamaño anormal no sólo le sirve a Teodora como modelo para adornar tortas y bizcochos, sino que tomándolo como instrumento fisioterapéutico «a veces aceptaba que el objeto recorriera todo su cuerpo del talón al occipucio porque su calor borraba neuralgias y dolores de espalda» (39).

Muchas ondas sonoras son *auditivamente* percibidas en el aire de Real del Marqués: canciones de juegos infantiles, como la que canta Peruchito frente a su casa (32, 35), contrapunto del grito atarzanado que años después emitirá (212) como público anuncio de su virilidad conquistada; canciones de satisfacción amorosa, como la de Clavel Quintanilla (64); canciones que salen de la radio (112); canciones picarescas cantadas por voces anónimas como la de «la cama de Catalina» (123), o como la «Seño seño tengo un palito» (183) cantadas por los bogas pensando en Teodora. Los gritos y ayes de pasión también son abundantes (20, 35, 36, 131, 132, 162, 211); y no hay duda que en el discurso-ensalmo inicialmente expresado por Amiel (27-28), y posteriormente apropiado por Teodora (226), se revela la cualidad mágica del sonido como elemento orgánicamente integrado a la realidad en la historia narrada.

Queda finalmente esa singular sensación que experimenta el lector/a de esta novela al dejarse llevar por una textualidad que en ocasiones transforma su condición como tal en la del espectador que se deleita ante los sugerentes detalles de un lienzo. Se trata de un proceso que convierte lo *verbal* en *visual* y, en el caso de *Señora de la miel*, el resultado con frecuencia es una lámina que toca las enigmáticas fronteras entre lo erótico y lo pornográfico. Este es el caso del sugerente cuadro que el texto pinta al describir la visión que un testigo tiene de Galaor en una de sus excursiones a la casa de Leocadia Payares:

Otro cliente madrugador, el turco Alí Sufyan, se lo encontró una vez completamente biringo, dormido entre los brazos de la mamasanta, con el rostro hundido entre sus senos descomunales y las manos artísticas rodeando y perdidas entre los tómulos mantequilludos de aquellas inmensas nalgas que los colegiales del pueblo codiciaban tanto como la cuca de Clavel Quintanilla. Una de las pupilas, dormida también, guardaba su botón de oro encogida entre la boca. (73)

La escena corresponde a la imagen explícitamente erotizada del carnal guerrero en reposo: Galaor, después de una agotadora noche de placer en el burdel local, yace apaciblemente entregado a un sueño reparador. Nada hay aquí que no corresponda a una iconografía convencionalmente relacionada con la voluptuosidad del acto que el texto representa. La carnavalización en este caso es consecuencia de algunos significantes que al aludir a ciertos detalles de la lámina vulgarizan o rebajan su posible sensualidad. Expresiones tales como *biringo*, *mamasanta*, *túmulos mantequilludos*, o *cuca*, no sólo contaminan la escena con sus pedestres connotaciones sino que inevitablemente conducen al lector a cierto estado de hilaridad. El metafórico pincelazo del *botón de oro* de Galaor en la boca de la prostituta, momentáneamente rescata la textura poética del cuadro, pero su profanación ya ha tenido lugar. El elemento visual enriquece considerablemente la materialidad del mundo que proyecta esta novela, desplazándose con facilidad de lo jocoso a lo grotesco —el *strip-tease* callejero de Ulla Ekland (103), o la precaria imagen de Galaor y Clavel Quintanilla intentando hacer el amor con sus cuerpos físicamente degradados (132)—, permitiéndole al lector deleitarse libremente con las estrategias narrativas que sirven de base a la escritura.

Carnavalización de la realidad

Como bien lo ilustra el lienzo verbal del carnal guerrero en reposo antes anotado (73), una característica definidora del mundo narrado en esta novela de Fanny Buitrago es el constante proceso carnavalizador³ al que se ven sometidos importantes elementos de la realidad que el texto intenta conformar. El carnaval, en efecto, es utilizado como materia del relato en diferentes momentos del mismo (141-143, 168-172); más importante, sin embargo, resulta la transposición poética de cierta visión de mundo orgánicamente conformada por la escritura mediante la aplicación de algunas estrategias narrativas de naturaleza explícitamente carnalesca. Un buen ejemplo lo constituye el tratamiento que recibe el tema amoroso enmarcado por la fábula. Supuestamente enamorado de Teodora, Amiel señala enfáticamente la sinceridad de sus sentimientos relacionándolos metafóricamente con una serie de nombres codificadores literarios o paraliterarios de la larga historia amorosa de la humanidad:

—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 Eloisa, Hernán y Marina, Rafael y Soledad... un día viviremos la incontenible

³ Utilizo aquí el concepto de carnavalización o sentido carnalesco del mundo aportado acertadamente por Mikhail Bakhtin en su cuidadoso estudio de la obra rabelaisiana. Véase, M. Bakhtin, *Rabelais and His World*, traducción de H. Iswolsky (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1968).

pasión de Scarlet y Rhet, Juan Domingo y Evita, Alfred y Mileva, Richard y Liz, Goyo y Valentina, Arturo y Alicia, Papageno y Papagena. Yo te lo garantizo. (27-28)

La excentricidad característica del temperamento de Amiel, cualidad clave en su conducta personal y en su oficio, le permite hacer uso de una total libertad expresiva para registrar su pasión por Teodora en relación a un código reconocible y respetado en su historicidad, donde se dan mezclados referentes de muy distintos tipos y niveles (literarios, históricos, bíblicos, políticos, legendarios, el mundo de la ópera, el espectáculo popular, etc.), lo que por sí solo constituye un acto carnavalizador al que se ve sometida la cultura. La profanación de ese código por parte de Amiel mismo ocurre de manera más clara pocas líneas antes cuando recordándole sus sentimientos a su amada le dice vulgarmente: «-Un día te voy a florear la pepita. Y vas a sentir mi pala hasta la garganta.» (27). El acto carnavalizador ha tenido lugar, lo poético ha sido rebajado, y el lector/a reacciona de manera complaciente ante la hilaridad generada por la escritura. En el proceso de transformación al que constantemente se ve sometida esta realidad, la irreverencia es sin duda un mecanismo eficaz; puesto que se trata de un procedimiento clave a nivel de *textualidad*, es decir de *escritura*, conviene precisarlo con algunos ejemplos:

a. *Profanación de un acontecimiento normalmente respetado*: el novenario de doña Ramonita, en el que parte del pueblo se entrega a una plácida orgía, contagiados todos por el ambiente sexual que rodea al hijo de la difunta:

Los suspiros, carreritas, meneos de caderas y senos, caldeaban de tal manera el ambiente que el velorio no llegaba más allá de la media noche. Las parejas se miraban maliciosas, suspendían la chismografía, los cuentos en voz baja, el enumerar las virtudes de la finada Ramonita, y salían sin despedirse. En el aire perfumado por los tamarindos y matarratones flotaban ayes y ronroneos... Al amanecer —según decían el cura, el sacristán, los agentes viajeros y las viejas desveladas— el pueblo era sacudido por insólitos temblores... (20)

b. *Rebajamiento por salto referencial a significantes que vulgarizan el sujeto*: mientras en una calle madrileña una gitana cree ver en Teodora cualidades sobrenaturales que conducirán al milagro, un hombre —testigo de la situación— está más preocupado por resolver el problema de su libido:

—Señora de la miel...-la vieja se inclinaba con el respeto debido a una reina- Eres el amor y la fertilidad misma. Permite que bese tus manos y te diga...¡tócame a mí también! y ya no me dolerán tanto los huesos.
—¡Aquí! ¡aquí! Coloca las manos sobre mi polla, señora de la miel...-rogaba arrebatado el hombre fornido. (54)

c. *Participación colectiva en las exageradas consecuencias de un acto que perdiendo su privacidad contribuye a la diversión general, al regocijo característico de la plaza pública*: las apuestas que se hacen en el pueblo siguiendo el desenlace del carnal encuentro Galaor-Clavel Quintanilla:

Real del Marqués era un pueblo aficionado con locura a los juegos de azar y el encierro se había capitalizado enseguida. Chanceros, vendedores de lotería y simples aficionados realizaban buenos negocios. Todos apostaban a cuántos maripipis diarios echaban el joven Galaor y la tal Clavel Quintanilla. Y en el American Bar colgaba una planilla de hule donde se anotaban los tantos diarios. Los estudiantes colocaban chinchetas rojas sobre los almanques e inventaron un juego con frijoles y garbanzos. No era ningún secreto que el pescado y el cerdo subían o bajaban de precio según las noticias surgidas de la Calle de las Camelias y la casa de la difunta Ramonita de Ucrós. Pues, tanto en los árboles de matarratón como en los quicios de las puertas, había mandaderos y apostadores anotando la calidad y cuantía de las fifadas: si con gritos, risotadas o únicamente jadeos, no daba lo mismo. (62-63)

d. *Travestismo con el que se enmascara la realidad creándose una caótica imagen de mundus inversus*: en oposición a la escandalosa industria del doctor Amiel entra en acción el comité de Amor a la Ciudad («damas principales, monjas, amas de casa, profesionales y una que otra intelectual de avanzada.», 141), que organiza una manifestación pública en señal de protesta. Por su parte los defensores del doctor Amiel («todas las locas y féminas de dudosa ortografía... las reinas de los gays y las doñas de la acera izquierda», 141), deciden también dejar en claro su opinión y se lanzan a la calle:

Al encontrarse las dos manifestaciones, en pleno Paseo Colón, damas, locas, putas, monjas, exhibicionistas, y muchas aves de distintos plumajes, se trenzaron en una batalla monumental, sin que cesara de circular el ron, el whisky, el gordoíobo y el maniculiteteo, con lo cual el asunto se complicó. La esposa del alcalde y su amiga Bedelia fueron emborrachadas por el ácido ambiente y las vieron tangonearse con las tetas al aire... Inclusive, la Madre Consolata de las Hijas del Señor, doña Digna Grueso, esposa del gobernador y doña Angeles Natera, esposa del alcalde, intervinieron en la furrusca. Ni siquiera se salvó doña Bedelia Afanador, íntima amiga de la alcaldesa... ¡No! confundida entre la multitud, terminó apercollada con el dueño del bar *Suavecito* liada en un manoseo primero y un coge coge desaforado después... Se fue a vivir con él, a pesar de sus hijos, su posición y sus pergaminos... ¡qué vida! (142-143)

Sobra anotar que como condición esencial a este proceso de carnavalización transportado poéticamente de una práctica o rito social a la escritura está la participación activa del lector/a, cuya jocosidad se ve constantemente estimulada.

Ambigüedad postmoderna

Partiendo del concepto de elemento «dominante» en la evolución de toda forma poética propuesto inicialmente por Roman Jakobson, Brian McHale sugiere que si el dominante de la ficción modernista es epistemológico, el de la ficción postmodernista es

ontológico.⁴ Con esto quiere decir que en el primer caso predomina la inquietud por/sobre el conocimiento relativo al mundo ficticio —la novela detectivesca sería el caso paradigmático—, mientras en el segundo las estrategias narrativas resaltan el cuestionamiento implícito en la ficción en relación a la naturaleza del mundo que proyecta. Una ontología, señala McHale haciéndose eco de una definición propuesta por Thomas Pavel, es «una descripción teórica de un universo».⁵

A la hilaridad carnavalizadora, señalada anteriormente como claro indicio de irreverencia postmodernista en *Señora de la miel*, se une también esa sensación que experimenta el lector al no lograr definir claramente ciertos elementos claves en la conformación orgánica del universo descrito por el texto; en otras palabras, el quedar sometido constantemente a cierto grado de ambigüedad ontológica. Teodora, por ejemplo, es presentada como una casta joven cuya apariencia física estaría normalmente lejos de convertirla en objeto sexual. No obstante, es evidente que si por una parte las mujeres del pueblo la perciben como un ser extremadamente humilde, digna de compasión («¡...pobrecita...! ¡cítica...!-murmuraban las vecinas al verla pasar -Tan simplona.», 46), llegando —como en el caso de Lourdes Olea— a burlarse públicamente de su condición («-Seda natural, ¿Teodora Vencejos? ¿nailon? ¡Ni por ahí! La pobre tiene nalgas tamboreras. Usa talla grande y jamás se ha cantoneado entre letines. ¡Gas! ¡Fooo! El nene Ucrós no se atrevería a tocar semejante pedazo de tocino.», 46), los hombres la convierten en un fetiche sexual, estimulante de sus más íntimos sueños:

No hacían comentarios al respecto. No. La mayoría eran personas sin mayor ilustración. Albañiles, pescadores, campesinos, zapateros. Y a ninguno se le ocurría dar un mal paso. ¡ni por asomo! Echaban mano de sus mujeres y las llevaban en volandas a la cama. Después, por si o por no, el tema obligado se enredaba entre las sábanas. Y las preguntas las iniciaban ellos. Por ejemplo, ¿cómo había logrado Teodora, niña langaruta, ojerosa y lombricienta, convertirse en una muchacha tan hermosota? ¿cómo? (47)

La imaginación popular contribuye eficazmente con los elementos necesarios para crear la leyenda de «la seño Teodora»:

Y corrían historias truculentas: que si ella transmitía una enfermedad que quitaba el gusto por la comida y avivaba 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; que si tiernos muchachos se pasaban el día entero pellizcando nalgas después de verla. (183)

⁴ Véase Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (London: Methuen, 1987), en particular el capítulo «From Modernist to Postmodernist Fiction: Change of Dominant». El mismo concepto es retomado posteriormente por este crítico en *Constructing Postmodernism* (London: Routledge, 1992).

⁵ B. McHale, *Postmodernist Fiction* (London: Methuen, 1987), 27.

Con su permanencia en Madrid tal ambigüedad cambia: Teodora pierde quince kilos de peso y su cuerpo se transforma en objeto de atracción carnal tanto para hombres como mujeres. Pero es precisamente entonces cuando el texto genera otro tipo de imagen imprecisa, esta vez relacionada con la castidad inicialmente propuesta por la anécdota en torno a la protagonista: la abnegada y fiel esposa combina su sentido de lealtad con su sacrificio por el trabajo. Sus sentimientos más puros la mantienen unida a su distante esposo, pero esto no impide que por obligación laboral desnude su cuerpo y abra las piernas ante los deseos de su patrón quien se inspira «bebiéndole los jugos de la vida» (13). Teodora, en efecto, se transforma de aquella inocente y púdica jovenzuela en una mujer en celo que aprehende sensualmente la realidad circundante: disfruta plenamente los masajes sensuales que le proporciona Ingo con su «chico»; un repentino poder parece dotarla de la capacidad necesaria para aliviar vientres y braguetas; está claro que su propio deseo sexual insatisfecho la acosa constantemente, y es éste el motivo por el que decide volver al lado de su marido: «era preciso tranquilizar a su paloma, una torcaza negra y rosa, según descripción del doctor.» (55) Recordemos que la transformación de Teodora no acaba allí pues su presencia alterará el mundo que la rodea: plantas y árboles florecerán; un homosexual hallará cura a su incipiente calvicie y descubrirá su desconocida pasión por las mujeres; un enfermo desahuciado se recuperará; el pueblo entero conocerá una bonanza económica con su regreso; en una comunidad que apenas alcanzaba a sobrevivir el tedio de una existencia rutinaria ella será fuente repentina de energía, amor, y fertilidad. Finalmente la humilde Cenicienta se convertirá en la Bella Durmiente, víctima del desencanto amoroso que habrá de ser mágicamente rescatada por un beso apasionado. Luminosa Palomino oficiará de hada madrina, Perucho Cervera ayudará en la prueba iniciática, y el doctor Amiel será el príncipe portador del ósculo amoroso capaz de romper el hechizo. Fiel al principio carnavalizador que determina el diseño poético del texto, la duda ontológica queda contaminada por un evidente tono de hilaridad:

Teodora emergió sonriente del nebuloso letargo. ¿Dónde estaba? ¿Quién era? ¿Qué hacía allí?... Pero su gozo huyó ante la facha de Amiel, quien tenía la camisa rota, los labios hinchados, un ojo tumefacto y había perdido los lentes.

—Doctor, doctor Amiel..., mi querido amor...-enternecida comenzó a besar los pies desnudos, uña por uña, dedo por dedo.

Con temor rasgó su túnica blanca para vendar las heridas y raspones. Al contacto de sus manos y caricias delicadas, tejidos, músculos y piel, sanaban... (225)

Como puede observarse, el anti-príncipe a su vez tendrá que ser rescatado, y el elemento fantástico cede así paso al milagro. Vale la pena recordar nuevamente lo que dice Brian McHale a este respecto:

The fantastic genre (in a broad sense, not in Todorov's narrower sense) involves a confrontation between two worlds whose basic physical norms are mutually incompatible. A miracle is «Another world's intrusion into this

one»..., and it is precisely the miraculous in this sense of the term that constitutes the ontological structure of the fantastic genre.⁶

Si la intrusión de un mundo en otro conduce necesariamente al cuestionamiento ontológico, se entienden las preguntas del lector ante la ambigüedad generada por el texto: ¿qué clase de universo es éste en el que nadie es lo que aparenta ser? ¿qué imagen de feminidad representa Teodora lanzada de la inocencia al desenfreno sexual? ¿cómo explicar las habilidades sobrenaturales que posee para alterar el mundo que la rodea llegando incluso a producir milagros? ¿es Ari un protomacho enmascarado cómodamente en su homosexualidad, o un homosexual que repentinamente se ve tirado por diferentes impulsos? («¿Quién era él, realmente?», 81) ¿cómo entender la virilidad de Galaor preocupado por su estuche de uñas en el momento de abandonar la casa, e incapaz de satisfacer sexualmente a Teodora después de casados? ¿es éste el mismo hombre que hace gritar de placer a Clavel Quintanilla, el Pipí-de-oro tan celebrado en la casa de Leocadia Payares? ¿qué relación hay entre la imagen del príncipe azul —mantenida nostálgicamente por Teodora— y «Ese atado de manteca y menudillo» (133) que ella descubre grotescamente al regresar a su pueblo? No se trata, como se ve, de caer en el retoricismo; son preguntas que guardan estrecha relación con la semántica del texto. Es precisamente tal ambigüedad lo que determina en esta novela de Fanny Buitrago un enfoque característicamente postmodernista.

En el deslinde que Hal Foster hace de dos tipos diferentes de postmodernismo⁷ presentes en el actual discurso político-cultural de Occidente creemos encontrar una clave para apreciar mejor la estrategia narrativa que el lector descubre en *Señora de la miel*. Como sabemos, Foster habla de un postmodernismo de resistencia («postmodernism of resistance») cuyo propósito es desconstruir la cultura oficial del modernismo mediante el cuestionamiento de los diferentes códigos culturales heredados, rebelándose ante los modelos de representación generados por la tradición humanística. Opuesto a éste se encuentra lo que él llama un postmodernismo de reacción («postmodernism of reaction») que desde una posición neoconservadora repudia la llamada cultura de la modernidad y celebra el status quo. Es la actitud nostálgica ante el humanismo tradicional que rinde honor a ciertos postulados o valores eternos (familia, religión, etc.) puestos en duda enfáticamente por los alineados en la posición de resistencia. No se trata de discutir aquí

⁶ «El género fantástico (en un sentido amplio, no en el más reducido de Todorov) implica una confrontación entre dos mundos cuyas normas físicas básicas son mutuamente incompatibles. Un milagro es 'La intrusión de otro mundo en éste'..., y es precisamente lo milagroso en este sentido del término lo que constituye la estructura ontológica del género fantástico». B. McHale, *Postmodernist Fiction* (London: Methuen, 1987), 16. Mi traducción.

⁷ «In cultural politics today, a basic opposition exists between a postmodernism which seeks to deconstruct modernism and resist the status quo and a postmodernism which repudiates the former to celebrate the latter: a postmodernism of resistance and a postmodernism of reaction» («En política cultural existe hoy una oposición básica entre un postmodernismo que busca desconstruir el modernismo y resistir al status quo, y un postmodernismo que repudia lo primero para celebrar lo segundo: un postmodernismo de resistencia y un postmodernismo de reacción»). Mi traducción. Véase H. Foster, Ed., *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture* (Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983), ix-xvi.

hasta dónde tal deslinde puede resolver adecuadamente o no el problemático enfrentamiento modernidad/postmodernidad que seguirá animando nuestra experiencia académica,⁸ pero es evidente que el aporte de Foster de alguna manera nos ayuda a desplazarnos por un terreno crítico sumamente complejo. *Señora de la miel* nos sugiere la presencia de un acto de escritura alineado en una práctica postmodernista de resistencia que en este caso ataca directamente el concepto tradicional de *mimesis* heredado del canon; en su lugar el texto entrega una imagen de mundo distorsionado por su propia ambigüedad, proyectado a partir de un enfoque carnavalizador que desestabiliza las jerarquías existentes, hace ameno el acto de lectura, y anula toda pretensión de grandilocuencia.

Añadiré que detrás de esa risa carnavalesca tan cara a Bakhtin e implícito en la renuncia del texto a la *mimesis* tradicional, *Señora de la miel* rechaza la imagen de la mujer como objeto pasivo consagrada por el discurso cultural heredado. La feminidad de Teodora insinuada por ese «antojo de mujer encinta» (9) —referente de apertura de la narración— da paso a una configuración distinta del personaje en la cual se comporta finalmente como sujeto activo, responsable de su propio destino. Recordemos la reacción del doctor Amiel ante la decisión tomada por ella de regresar a su pueblo:

—Lo que está en orden, está en orden —dijo él— No hay que mover la rutina de su engranaje. Son los maridos que llegan un día antes de lo acordado los que descubren a la mujer en la cama con el frutero o el flaco empleado del bar. Pero, si se sigue un orden... (11)

Amiel, como se ve, alude al código masculino del cual es partícipe; en el rechazo que Teodora hace del sagrado «orden» se advierte una actitud subversivamente feminista que le permitirá transformarse de objeto en sujeto, cuestionando y desestabilizando la visión de mundo heredada. Podrá argumentarse que el posible planteamiento feminista se ve debilitado por la alegoría de la anécdota: la Bella Durmiente rescatada por el Príncipe es una alusión directa al discurso machista tradicional, codificador de la superioridad de un género e inferioridad del otro. Es entonces cuando mejor se aprecian las consecuencias del proceso de carnavalización al que se ve sometido el acto de rescate: una estrategia que aplicada al texto en su totalidad resiste al status quo, desmantela el sistema de autoridad existente, libera a todos los participantes de la camisa de fuerza que les impone la tradición heredada, y hace posible el establecimiento de una nueva versión de realidad. Es el descubrimiento de su propio deseo lo que hace posible para Teodora liberarse del peso de la tradición, y crear su propia imagen de subjetividad. En un toque final ilustrativo de ese reconquistado poder, Teodora convierte a Amiel en objeto, despojándolo de todo indicio de superioridad genérica, apropiándose por último de su discurso falocéntrico: «Un día... —comenzó a murmurar—, tú y yo seremos como Romeo y Julieta, Pablo y Virginia, Abelardo y Eloísa,...» (226); en su actitud subversiva esta nueva mujer no solamente obtiene el control de la palabra, con ello parece haber alcanzado

⁸ La bibliografía crítica sobre el tema sigue aumentando. Un importantísimo aporte a esta discusión en el contexto latinoamericano es el trabajo de John Beverley y José Oviedo, Eds., *The Postmodernism Debate in Latin America*. Número especial de la revista *boundary 2* (Fall 1993).

también su liberación.⁹ No olvidemos sin embargo, que se trata de una liberación sometida a las necesidades del cuerpo, que celebra el momentáneo placer y se ampara en la mentira: mientras Teresa le dice a Amiel «¡Como tú no hay dos!» (227), está imaginando lo que experimentará con sus futuros amantes. Una vez más sobresale el engaño, la ambigüedad, el enmascaramiento, confirmándose la postmodernidad de esta novela a través de sus estrategias narrativas.

⁹ Que tanto el proceso carnavalizador de la realidad como la apropiación del discurso masculino por parte de Teodora sean estrategias narrativas al servicio de la «liberación» de la protagonista es algo que merece la más seria consideración. Para un interesante enfoque crítico en ese sentido, si bien aplicado a un texto y una autora diferentes, véase el trabajo de Magali Cornier Michael, *Angela Carter's Nights at the Circus: An Engaged Feminism via Subversive Postmodern Strategies*, *Contemporary Literature* XXXV, 3 (1994), 492-521.