



Análisis. Revista Colombiana de Humanidades
ISSN: 0120-8454
ISSN: 2145-9169
revistaanalisis@usantotomas.edu.co
Universidad Santo Tomás
Colombia

Autobiografismo y sensorialidad en Fanny Buitrago

Muñoz Guirales, Diana; Reyes Calderón, Jaime Ricardo
Autobiografismo y sensorialidad en Fanny Buitrago
Análisis. Revista Colombiana de Humanidades, vol. 52, núm. 97, 2020
Universidad Santo Tomás, Colombia
Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=515568005008>
DOI: <https://doi.org/10.15332/21459169/5518>

Autobiografismo y sensorialidad en Fanny Buitrago

Autobiography and Sensory in Fanny Buitrago

Autobiographisme et sensorialité chez Fanny Buitrago

Diana Muñoz Guirales

Colegio inem de Pereira., Colombia

dimugui28@hotmail.com.

DOI: <https://doi.org/10.15332/21459169/5518>

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=515568005008>

Jaime Ricardo Reyes Calderón

Institución Educativa Santo Ángel de Cúcuta, Colombia

keraj1964@hotmail.com.

Recepción: 26 Marzo 2020

Aprobación: 09 Abril 2020

RESUMEN:

En el presente artículo de reflexión se realiza un ejercicio de interpretación de la novelística de Fanny Buitrago partiendo de dos procesos caracterizadores de la producción escritural femenina, a saber, lo autobiográfico y la sensorialidad. Estos dos conceptos, además, obligan la comprensión de otros allí implicados de forma correlativa, como lo son la fantasía, la dialogicidad y la polifonía. Para el desarrollo de este análisis nos hemos servido principalmente de la obra La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona, de Biruté Cipliauskaité (1994), a partir de la cual, tras enunciar suavemente las posibles relaciones autobiográficas de la autora que nos interesa, se propone un recorrido por la sensorialidad patente en los libros Los pañamanes y Señora de la miel, corpus de nuestra interpretación.

PALABRAS CLAVE: Fanny Buitrago, Los pañamanes, Señora de la miel, escritura femenina, Bajtín.

ABSTRACT:

This reflection article carries out an interpreting exercise of Fanny Buitrago's novel based on two processes that characterize women's literary production: autobiography and sensory. These concepts require the understanding of others that are also involved there in a correlative way: fantasy, dialogicity, and polyphony. For the development of this analysis, we have mainly used the work La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona, by Biruté Cipliauskaité (1994), from which, after succinctly enunciating the possible autobiographical relationships, we propose a tour through the sensory evident in Los pañamanes and Señora de la miel, the corpus of our interpretation.

KEYWORDS: Fanny Buitrago, Los pañamanes, Señora de la miel, female writing, Bajtín.

ABSTRACT:

Cet article réalise un exercice d'interprétation de l'œuvre romanesque de Fanny Buitrago à partir de deux traits déterminants de l'écriture féminine, à savoir l'autobiographique et le sensoriel. D'ailleurs, ces concepts obligent à s'intéresser à d'autres sujets, tels que la fantaisie, le dialogique et la polyphonie. Pour mener à bien ce projet d'analyse nous avons pris notamment l'ouvrage La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona, de Biruté Cipliauskaité (1994). Une fois énoncés les possibles relations autobiographiques de l'auteure en question, on revient sur la sensorialité patente dans les livres Los pañamanes et Señora de la miel, corpus de notre interprétation.

KEYWORDS: Fanny Buitrago, Los pañamanes, Señora de la miel, female writing, Bajtín.

MOTS CLÉS: Fanny Buitrago, Los pañamanes, Señora de la miel, écriture féminine, Bajtín

INTRODUCCIÓN

En la narrativa de Fanny Buitrago, particularmente en Los pañamanes (1979) y en Señora de la miel (1993), se testimonian procedimientos narrativos que, fundados en la parodia y los elementos del banquete popular, significan una ruptura con la tradición escritural en la novela. Los indicios ya corroborados de literatura

carnavalizada (Bolaño, 2005; Muñoz y Reyes, 2003; Noriega, 1995; Reyes, 2013) ponen de presente el cuestionamiento a los cánones de orden, linealidad, logocentría y solemnidad, para optar por otra serie de procedimientos caracterizados bajo el emblema de la fantasía, la transgresión, el lenguaje popular y el humor.

Este artículo, fundado en la consideración bajtiniana de la novelística de Fanny Buitrago, se fijará en dos grandes dimensiones caracterizadoras de los procedimientos narrativos femeninos: la escritura autobiográfica y la escritura sensorial. Con tal fin, en una primera sección se establecerán algunas relaciones entre las obras y la autora, valiéndose de testimonios de la novelista y los criterios pertinentes emanados de la crítica de género; y, posteriormente, respecto a la sensorialidad, en la segunda sección se hará un recorrido con énfasis en dos grandes dimensiones: lo visual y lo auditivo verbal, en donde la materia correspondiente a lo auditivo es la que constata aquellas presencias más sobresalientes en cuanto a la oralidad popular, los géneros entremezclados, los recursos a lo fantástico y la apropiación de un lenguaje sexual particular.

Cabe mencionar que se ha querido acceder a lo femenino sin distanciarse del tono carnabalizado que orienta la globalidad de este trabajo, y que, por otra parte, a los autores de este documento nos ha parecido importante particularizar los testimonios textuales que representan el concepto bajtinianofemenino de la corporalidad, la dialogicidad y la polifonía.

AUTOBIOGRAFISMO: TRES VERSIONES DE UN MISMO YO

Fanny Buitrago se autodefine como una cazadora de historias, una narradora de profesión, una transcriptora estética de la realidad (Bibliowicz y Parra, 1983). Es curioso constatar que los límites entre la vida real —referida a su infancia, sus viajes, sus relaciones amistosas— y la ficción literaria son límites sinuosos, ambiguos. Sin querer realizar una literatura autobiográfica, sus narraciones siempre parten de una circunstancia puntual clave en su existencia. Veamos esto último.

Su primera novela, *El hostigante verano de los dioses* (1984), publicada en 1963, por mucho tiempo ha sido tomada como un examen crítico del círculo intelectual al cual pertenecía: el nadaísmo. En ella, sus personajes desarrollan líneas actitudinales de los nadaístas, tal como lo plantea M. M. Jaramillo (1991): “[e]l hostigante verano de los dioses, novela que recrea el mundo barranquillero con sus conflictos raciales y sociales y cuyos protagonistas reflejan la filosofía del nadaísmo: el hastío existencial, el escepticismo de la generación que siguió a la época de La Violencia, el irrespeto a las instituciones, la burla a las convenciones sociales” (p. 247).

De igual forma, la novela *Cola de zorro* (1970), ambientada entre Bogotá y una zona rural costera, también tiene su deuda concreta con la realidad. De hecho, la misma autora lo señala en el epígrafe que abre la novela: “[e]ntre infinidad de seres, los vivos y los muertos, productos de la sinrazón y del absurdo, escogí a un puñado de ellos [...] su parecido con la realidad no es ninguna coincidencia [...] la ciudad es real y gris desde mi ventana” (1970, s. p.).

Asimismo, la novela *Los pañamanes* (1979), cuyo espacio es una isla turística invadida por los marginados provenientes del continente, refleja la experiencia de dos años de vida de la autora en la isla de San Andrés. Buitrago, en entrevista sostenida con nosotros el 13 de octubre de 1995, repetirá —tras muchas alusiones a escenas clave del relato— la frase “es que eso yo lo viví” (Muñoz y Reyes, 1995).

Y, finalmente, la novela *Señora de la miel* (1993), situada entre una población costeña y Madrid, también cuenta con clarísimas motivaciones personales. De hecho, la autora identifica el origen de la producción en un momento crucial de su vida personal:

[Señora de la miel] fue un proyecto que salió después de escribir dos novelas muy fuertes sobre un tema doloroso para mí porque enfrentarse a la violencia en nuestro país es muy duro [...] el primer capítulo lo escribí en Grecia, en circunstancias en que la vida personal se me estaba derrumbando y lo escribí en tragedia y de pronto, me di cuenta que eso no funcionaba en tragedia y empecé a pensarlo mentalmente en comedia. (Muñoz y Reyes, 1995, p. 13)

Narrar es cazar historias. Resulta ligero pensar que esa cacería es un acto desprovisto de intencionalidad personal, neutral, no comprometedor ni comprometido. Cazar las historias que Fanny Buitrago ha cazado sugieren, más que el objetivismo de quien saca un evento de lo real y lo incrusta en una corriente ficcional, el trabajo intrépido de seleccionar, depurar, organizar y elaborar una visión de la realidad sustentada desde el propio caminar, el propio sentir, el propio juzgar.

Ahora bien, se conoce la aversión que nuestra autora tiene a los rótulos, a las etiquetas literarias. Concretamente, sabemos de su oposición a una percepción de la literatura que divida a unos y a otros, que exclusivice el género como lo determinante del quehacer literario. De hecho, se han constatado en Los pañamanes y Señora de la miel sendas ironías contra el feminismo o la literatura feminista (Muñoz y Reyes, 2003), pero toda esa reacción es, paradójicamente, consecuencia del ejercicio de su libre, autónomo e independiente criterio de creación. Sí, paradójicamente rechaza lo feminista como apropiación de algo bien característico de los procesos de producción escritural femenina: la subjetividad. Al respecto, Giraldo (1994) afirma:

A pesar de su condición de mujer escritora en una época en que se señala con inquietud e insistencia el desarrollo de los temas y las estructuras femeninas, Fanny Buitrago no se erige en representante de la mujer en la literatura, sino que subraya al autor consagrado al oficio, con profesión de escritor [...] y apunta a la convicción de la existencia de buena o mala creación, por encima de los factores de género o sexo. (p. 207)

Con este ligero paneo se quiere dar apertura a un primer carácter de la escritura femenina de Fanny Buitrago, el carácter autobiográfico. De este modo, se hace necesario aclarar a qué se refiere cuando se habla de lo autobiográfico, pues a simple vista observamos que nuestra autora, en las dos novelas examinadas, no utiliza el recurso de la narración en primera persona, fundamento del estilo autobiográfico femenino (Cipljauskaité, 1994, pp. 1330).

Cuando se narra en primera persona se sugiere la presencia de lo vivencial en lo narrado, sin embargo, nuestra narradora en el plano de la ficción realiza un traslado de lo elaborado por ella misma en su ámbito personal e íntimo; así, crea el espacio de la ambigüedad entre la materia real vivida y la materia literaria creada. Esta ambigüedad es lo conceptuado como el dilema de lo autobiográfico. Según Cipljauskaité (1994):

Trata de descubrir o crear un nuevo modo de expresión que revele lo más hondo del “yo” individual y a la vez representativo de la mujer en general. El dilema de si debe ser juzgada con enfoque autobiográfico o ficcional se intensifica como consecuencia del hecho de que muchas de estas novelas femeninas contienen elementos claramente autobiográficos. (p. 18)

En este sentido, el concepto de la escritura autobiográfica femenina acepta ese acercamiento a lo genérico, exterior y objetivo, en diálogo y contrapunto con lo íntimo, particular y subjetivo. Así, lo autobiográfico no se restringe a una suerte de catarsis de la autora, que presumiblemente controlaría los demonios interiores con la puesta por escrito de la toma de conciencia de ellos. Lo autobiográfico es creación, es crítica, es corrección, es propuesta para una colectividad. Lo autobiográfico no se limita a un ejercicio solipsista, pues aspira a ofrecer una nueva dimensión de sentido cuyo horizonte no es el “yo” de una “ella”, sino el “yo” genérico de “la” mujer, y no solo de una mujer. En lo autobiográfico la autora es voz de sí y es la voz de su clase, de la historia de muchas mujeres.

Al respecto, Cipljauskaité (1994) identifica un tipo de narración en primera persona que, paradójicamente, juega ficcionalmente con una narradora en tercera persona. Citando a Jean Rousset: “El ‘yo’ actúa extradiegéticamente: es el autor o narrador el que toma la palabra [...] el relato suele desarrollarse en el pasado” (p. 19).

Llegamos entonces a una doble comprobación. Por una parte, se ha constatado la raíz personal de la producción de Fanny Buitrago en las múltiples relaciones que se han señalado entre obra literaria y motivaciones personales de la escritora; también, en ese orden de ideas, reconocemos su actividad de “cazar historias” como un ejercicio literario dependiente de su subjetividad, pues sin un punto de vista íntimo la materia narrativa no tendría tal cantidad de nexos con la realidad —históricosocial y personal—. Y, por otra,

la segunda comprobación es respecto a la técnica narrativa, pues en ella la tercera persona, aparentemente objetivista, resulta un mecanismo de ficción que pretende encubrir o desviar esos nexos de la narración con la realidad “cazada”.

De esta manera, podemos constatar que en Fanny Buitrago se ha llevado a cabo una variación técnica y temática que implica también un cambio en el rasgo autobiográfico de su escritura. Es más, en su primera novela, *El hostigante verano de los dioses* (1984), la crítica actual reconoce la presencia del yo narrativo de la autora como un yo fictivizado, en una evidente muestra de escritura femenina. Según Pineda (1995):

El sujeto que enuncia en los tres paratextos es esta autora fictivizada responsable de la organización del mundo novelado [...] la primera consecuencia a nivel de sentido es que la novela se abre y se cierra con textos que poseen voz y mirada femenina. Es la autora quien evalúa la experiencia de la amistad y del amor como una experiencia de aburrimiento que la condujo a la escritura creadora cuyo material fluctúa entre la realidad y la fantasía. (p. 7)

Cuando examinamos *Los pañamanes y Señora de la miel*, ya lo autobiográfico no se encuentra representado por la autora fictivizada, directamente propuesta en lo ficcional con el nombre propio y los procesos compositivos análogos de lo real. Los pañamanes centra la ficción en un proceso histórico y afectivo de una isla concreta, donde el yo de la narradora se enmascara tras un descendiente del patriarca tinieblo Goyo Saldaña. Sin embargo, es indiscutible la vivencia por parte de la autora de realidades tan concretas y particulares como son las creencias mágicomíticas de los isleños, la composición de las clases sociales, las relaciones de poder y las rutinas afectivas, sexuales y donjuanescas de los isleños. De hecho, Fanny Buitrago desarrolló paradójicamente la evolución de una clase política desde su talante crítico, mágico, humorístico y trágico, sirviéndose de la riquísima experiencia que representan los años de vida en San Andrés y Providencia, pero ficcionalizada como San Gregorio y Fortuna. Indicios de esta voz femenina y personalísima son las múltiples descripciones poéticas que salpican la narración, tema del que nos ocuparemos más adelante.

Así pues, en *Los pañamanes* la presencia de lo autobiográfico se encuentra mimetizada o mediatizada por el carácter sociohistórico y socioafectivo que predomina en la narración. Ya no tenemos narradores que ofrecen su punto de vista para armar —de la mano de una gran autora fictivizada— la corriente tumultuosa de las historias referidas; como es el caso particular de *El hostigante verano de los dioses*. Sin opacar la raíz vivencial y sin renunciar al cúmulo de historias experimentadas en la isla, la narración atiende mucho más a lo colectivo, lo social, lo comunitario, desde la ya mencionada reconstrucción por parte de una pariente joven. De allí el relieve que adquiere la presencia de los grupos analizados: los tinieblos en su función histórica, la pareja Nick-Boy y Celmira en su función gastronómica y sensual, los varones infieles —donjuanes— transformados por las mujeres amorosas y de carácter.

Ahora avancemos hasta *Señora de la miel*. Esta última novela la consideramos un gran banquete erótico sugerido por amantes consumados para aquellos que también deseen superar la mojigatería, el formalismo, la solemnidad y, en fin, todo el carácter falso que proyecta una cultura oficial que propugna al macho “donjuán” como ideal de actividad amatoria. El centro de la novela es la mezcla entre amor y alimento que produce un discurso narrativo de claras resonancias medievales y renacentistas alrededor del cuerpo, lo degradado, la risa y el banquete festivo.

Correlativamente, el origen biográfico de la novela nos revela similares características con lo narrado. En otras palabras, la experiencia de la autora en ese momento de su vida se focalizaba hacia dos grandes eventos: la investigación de las esencias —lo alimenticio— y el dolor por una crisis relacional —lo amoroso—. ¿Cuál sería el pivote para articular dichas realidades?, genialmente, la clave para esos dos temas será el humor que ironiza al donjuán costeño, Galaor, también extraído del recuerdo auténtico de la autora (Lloreda, 1994, p. 13).

En *Señora de la miel* lo autobiográfico es la catapulta que lanza a la imaginación en búsqueda de respuestas para el dolor. Lo autobiográfico no se testimonia directamente. No hay la transparencia total entre el ámbito de lo íntimo y de lo ficticio. El humor, el amor, lo afrodisíaco alimenticio, que nosotros conjugamos bajo los conceptos bajtinianos del banquete festivo y la parodia, serán la mediación escritural posibilitadora de

esa conversión. Aquí, el yo narrativo se polariza, y el narrador no es el ser íntimo víctima del dolor, sino que aparece como el chismoso, el recopilador de morbosidades, el seleccionador de decires, refranes, chismes y chistes que gana con la magia de la ficción el derecho a la unión plena y a la alegría. En este sentido, se constata un nivel autobiográfico polarizador: lo autobiográfico como extremo vivencial que crea realidades antagónicas opuestas, contradictorias de todo aquello que es destructivo para la mujer, para el ser humano.

Se puede decir que el rasgo autobiográfico en Fanny Buitrago ha evolucionado en cada una de sus novelas: fue autora fictivizada a partir de la experiencia nadaísta que revisó y criticó; luego, participó en un corte más sociológico del examen de los procesos políticos y afectivos de la clase política de la isla; y, por último, es elemento transformador, polarizador, del sufrir, del dolor, por la mediación de lo festivo, lo humorístico. Así, el yo de Buitrago ha aparecido en las dimensiones vitales que toda escritora debe experimentar: la grupal-artística, la sociopolítica y la afectivahumorística.

SENSORIALIDAD: SENTIR HISTORIAS PARA SENTIR FICCIONES

La escritura femenina rompe linealidades, frialdades, objetividades, solemnidades. Así la subjetividad, explicitada o mediatizada, como ya lo comprobamos en nuestra autora, caracteriza un nuevo desarrollo escritural, dado que se fundamenta en lo sensible, en lo corporal. A continuación nos proponemos comprobar, entonces, este rasgo esencial, que en palabras de Ciplijauskaité (1994) se comprende así: "Por lo menos en teoría, la mujer insiste en la necesidad de escribir con el cuerpo y las emociones. La nota personal, afirman, se consigue a través de los sentidos, no del intelecto" (pp. 205206).

En nuestra historia actual se han vuelto tristemente habituales las noticias de violencia de género, de feminicidios, de secuestro, tortura, violación y asesinato de niñas y mujeres. El cuerpo de la niña y de la mujer se volvieron espacios de conquista para el enfermo y el canalla. Sin embargo, la experiencia del cuerpo indica una primera demanda contextual, la conexión con lo regional. En este sentido, escribir con el cuerpo resulta un carácter propio de la literatura regional que señala otros derroteros, otras posibilidades, otras rebeliones.

Así, desde la óptica de los estudios coloniales, según Celis (2017), se puede afirmar que "[l]a literatura de la región ha intentado materializar esta corporalidad, haciendo del cuerpo el eje de comunicación de las distintas modalidades de marginación que han marcado a los sujetos caribeños, y traduciendo los lenguajes y saberes que han producido sus cuerpos" (p. 86).

La escritura femenina no es un discurso ni una simple construcción ideológica que se sirve del relato. Escribir con el cuerpo es generar sentido situándose en un espacio preciso, en un punto de vista definido por la concreción social e íntima; es servir a la realidad dolorosa, cambiante, abigarrada, tumultuosa, que se intuye alocada, fragmentada debido a los alcances del yo, al desplazamiento de la percepción que fija detalles y desecha globalidades.

Nuestra autora ha hecho explícita esa decisión de escribir de la vida con sus gentes, costumbres y sucesos, en toda la caótica consistencia que ellos procuran. Ha sido fiel a su punto de vista, ofreciendo la complejidad de lo real sin simplificaciones, y acogiendo desde sí al Otro, que es la multiplicidad de los otros, haciendo su historia desde las historias: "Mi tarea de escritora es poder pensar y sentir como piensa y siente la gente para contar sus historias, historias que me gusten o me horroricen" (Bibliowicz & Parra, 1983, p. 12).

Así, la sensibilidad está puesta al servicio de la realidad y no de un manifiesto teórico, impulsa rasgos escriturales precisos, y la narración es entonces un gran conjunto de apreciaciones sensibles. En ese sentido, la expresión narrativa, el texto mismo, se encuentra armado por el uso de los diferentes sentidos —el olfato, el gusto, el oído, el tacto y la visión— a través de insinuaciones, referencias y descripciones generadas desde las percepciones pertenecientes a dichos sentidos.

Ver como retrato, descripción-acción, caricatura y cinematografismo

Cuando reconocemos el sentido de lo visual en el texto de nuestra autora no podemos ignorar el recurso a lo excéntrico, lo carnavalesco, lo humorístico. Los cuadros armados por la escritora dan la risueña sensación de estar contemplando una simpática obra de Botero o una excelente caricatura para adultos.

En *Los pañamanes*, por ejemplo, resulta imposible olvidar el evento de Pinky Robinson con la prostituta Nereida Comas en el prostíbulo “*Los Arrecifes*”. Traigamos el retrato de ella y, nuevamente, el estado en el que quedó él:

Nereida Comas: Esa paña de ojos miosotis, blanquísimas entre los pliegues de un baby-doll azul índigo, meciéndose rítmicamente sobre el caballito de madera. No era difícil imaginar que había agotado a más hombres que ninguna otra mujer en la isla y que su oficio en el mundo era agotar a muchos más si se le presentaba la ocasión. (Buitrago, 1979, p. 233)

Pinky Robinson: Estaba boca arriba en un catre de spring. Lívido, cadáverico, los ojos hundidos en los párpados como hojas de té, el cabello húmedo pegado al cráneo. En cueros de la cintura para abajo. Tenía el fusil en alto. El doble de su tamaño, con las venas hinchadas y a punto de estallar. Como si lo hubiese picado un gigantesco mosquito de pozo séptico con mandíbulas de acero. (Buitrago, 1979, p. 233)

De hecho, el uso de lo visual se aplica también a las descripciones de situaciones dinámicas. Además de ofrecer risueñas prosopografías, compone escenas emparentadas con los divertimentos del teatro cómico. Con esto lo visual se asimila a técnicas cinematográficas, en un buen ejemplo de modernidad escritural.

Por otra parte, en *Señora de la miel* se nos sugiere, según Noriega (1995), “un proceso que convierte lo verbal en visual [...] el resultado con frecuencia es una lámina que toca las enigmáticas fronteras entre lo erótico y lo pornográfico” (p. 10). La obra trae muchos ejemplos al respecto. Citemos, por ejemplo, la descripción del “tratamiento” que el masajista y modelo para platos eróticos Ingo Svenson da a Teodora en las vísperas de su viaje hacia Colombia, tratamiento dado por una parte del cuerpo bastante particular:

El “chico” era un cono apretado y con venitas azules, que latía a ritmo propio y enseñaba, en la cúspide, una manzana de tono coral [...] Teodora, pues, conocía muy bien al “chico” por haberlo amasado muchísimas veces [...] aceptaba que el objeto recorriera todo su cuerpo del talón al occipucio porque su calor borraba neuralgias y dolores de espalda. Y, total, ¿no era un instrumento de trabajo? Sentirlo le comunicaba un intenso bienestar. (Buitrago, 1993, pp. 38-39)

De igual forma, se resalta el pasaje que tal vez representa, en *Señora de la miel*, el mayor y más significativo recurso carnavalesco: la manifestación moralista contra el doctor Amiel que degeneró en trifulca y después en orgía; ejemplo de descripción dinámica y también de excentricidad, fiesta, fusión y transformación social:

Una nutrida multitud invadió las calles el día de la manifestación, con orquestas y papayeras, en un carnaval improvisado. Todas las locas y féminas de dudosa ortografía se hicieron presentes enarbolando pantaletas y sujetadores y calzoncillos de colorines. Iban a pie y en carrozas, pues a toda carrera habían convocado a las reinas de los gays y las doñas de la acera de la izquierda, y nombrando princesas de los moteles, casas de citas y espectáculos de travestis y desnudistas. Bailaban samba, mapalé, lambada y danzas del ombligo y la popa. La multitud, además de rendir tributo al rey Momo, llevaba en andas a una pareja feliz [...] el emperador Priapo y la reina Cuca, a punto de fusionarse alegremente. [...] 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 gordolobo y el maniculiteteo, con lo cual el asunto se complicó [...] el alcalde tuvo que solicitar la intervención de la policía. [...] Todas, todas consideraron que los uniformados se metían donde nadie los necesitaba y la empren-dieron contra ellos [...] la Madre Consolata de las Hijas del Señor, doña Digna Gruesa, esposa del gobernador y doña Ángeles Natera, esposa del alcalde intervinieron en la furrusca. Las tres terminaron en la cárcel municipal, confundidas con las muchachas que vivían en casas como “Las Mironas”, “El Pirulo”, “La Chicle” y “Juanita Banana”. (Buitrago, 1993, pp. 141-142)

Lo transcrita corresponde a la descripcióncaricatura, descripciónescena como recurso escritural que imprime a lo carnavalesco la dinámica de lo cinematográfico y logra la afirmación de una particular plasticidad, picardía, excentricidad y ruptura de cánones que ya podemos sentenciar identifican la escritura de Fanny Buitrago. Es más, siguiendo esta línea de apreciación, Silvia Galvis (1995), quien recogió la opinión

de Margaret Peden, traductora al inglés de Señora de la miel, asocia la escritura de Fanny Buitrago con la producción de un reconocido cineasta al afirmar: “con este último libro, Almodóvar haría una película deliciosa” (p. 3A).

Escribir recurriendo al sentido de lo visual no es proponer retratos objetivos, fríos, calculados, de la realidad. Fanny Buitrago utiliza la prosopografía, la descripciónacción, la caricatura y la narración asociada a las técnicas cinematográficas como recursos fundados en una perspectiva particular, personalísima, que rompe con las normas del buen gusto y se fundamenta en la dimensión comprensiva del carnaval, con todo lo que este implica de humor, desproporción, subversión y crítica. La autora ha visto y nos hace ver un abigarrado “collage” que encuentra unidad en los criterios de la rebelión temática y técnica.

La textura auditiva-verbal: oralidad popular en lo dialógico

El recurso de lo sonoroauditivo se encuentra desarrollado por una gran cantidad de elementos. El texto que nos ofrece Fanny Buitrago recoge primeramente expresiones de muy variados orígenes, pero con un horizonte común: el rescate de la oralidad y de la cultura comunicativa espontánea y popular. Identificar lo auditivo es precisar la cultura oral que sirve al propósito literario, y con esta acepción intertextual de la literatura se trasciende el posible logocentrismo o racionalismo escritural que sería la dimensión escritural antagónica a lo sensible y más propia de la escritura masculina. ¿Qué caracteriza esa cultura oral res- catada por la autora? De Jong (1994), recuperando el planteamiento de Walter Ong, nos dice: “[...] uso de refranes y proverbios, identificación agregativa, repetición, descripciones concretas basadas en el mundo vital [...] desconfianza ante la palabra escrita, especialmente cuando se presenta en forma abstracta, es decir, divorciada del hablante” (pp. 4849).

A continuación se ofrece un recorrido por momentos significativos en el uso de lo oral en Los pañamanes, iniciando por la personificación de tipo legendaria y universal, para continuar con géneros populares propios de la región.

Tal vez el elemento sonoro de mayor intensidad lo constituye la personificación de la guitarra de Epaminondas Jay Long. Muy cercano a la leyendacuento de hadas del flautista de Hamelin o La flauta mágica mozartiana, pero en clarísima tonalidad festiva y caribe, “Flower on Sunday” simboliza la subversión carnavalesca que irrumpie en medio de las formalidades propias de la cultura oficial. Esta guitarra es música y magia, es música y amor —el único amor conocido por “el divino Heleno”—; pasa de ser un objeto más de la escenografía narrativa a representar una auténtica personalidad, digna de historia particular. Mostremos algunos efectos de su actuar transgresor, en las manos de Epaminondas:

El día era un hermoso 20 de julio [...] ¡Cómo vibraba y subyuga- ba la voz indestructible de Flower on Sunday...! Inyectando en Epaminondas Jay Long la absurda idea de que ese día se encontraba por encima de los mortales. Investido de dones extraterrenales. Divinizado. Dios de la danza, ebrio de aplausos y admiración, cuya presencia era aclamada por ese pueblo al que donaba su fantástica alegría. (Buitrago, 1979, pp. 70-71)

Luego de la irrupción bastante irrespetuosa del canto de estos musicales amantes, sucede lo risible, lo caribe, lo paradójicamente carnavalesco. Para detener el desorden aparece un policía con toda la intención de reprimir salvajemente al cantante, pero viéndose amenazado por el hostil silencio de la gente, procede de forma singular:

Con el último ímpetu de un animal acorralado se abalanzó sobre Epaminondas Jay Long.
—¡Está detenida! —gritó—. ¡Detenida! ¡Detenida!
—¿Quién? —preguntó Epaminondas mirando alternativamente a las hermosas muchachas Jay—. ¿Cuál de las dos?
—¿Quién? ¿Quién? —preguntaban numerosas voces desde la enfurecida multitud—. ¿Por qué? ¿Qué ha hecho?
[...] —No... —gimió el oficial—. ¡La guitarra! (Buitrago, 1979, p. 73)

Posteriormente, la guitarra sería rescatada por Epaminondas, quien escaparía con ella para solo volver convertido en el personaje de farándula, Heleno. En un repaso de los presos más famosos, “Flower on Sunday” será calificada por el director de la cárcel de La Loma “como máxima estrella [...] una guitarra de dudosa reputación, prendida por escándalo público, desacato a la autoridad, irrespeto al pabellón nacional” (Buitrago, 1979, p. 184).

Hay en la narración un préstamo a la cultura popular oral, más concretamente a la religiosidad popular sincrética. En la curación mágica de NickBoy, Celmira Galende pronuncia una novena maravillosa de José Gregorio Hernández, mientras Pepe El Tranquilo reza, en contrapunto, la oración del Justo Juez:

Celmira Galende decía...

—Vos habéis elegido a vuestro siervo José GreGorio para enseñar a los hombres a amaros sobre todas las cosas.

Y Pepe El Tranquilo respondía:

—Naciste en paz y tuviste defensa entre palo y peña y piedra ella seguía...

—Serviros fielmente y amar al prójimo en santa caridad... Y Pepe cerraba con más fuerza los ojos y continuaba:

—Si vinieran aquellos ministros de Justicia con ellos sea mi cuerpo y mi alma defendidos.

Y ella:

—Animado yo con esa consoladora doctrina del Evangelio os adoro y bendigo por las virtudes y prerrogativas que habéis concedido...

Y él:

—Si pido una, me den cincuenta...

Los muchachos estaban jadeantes y empapados cuando de lo im- posible fluyó lentamente el milagro (Buitrago, 1979, p. 69).

En esta misma línea de religiosidad se caricaturiza una vez más el rezanderismo, el puritanismo, la mojigatería, al describir los actos piadosos de las hijas de Miss Marsita Ellis en su confrontación con la malvada Sabina. Notemos cómo la autora se apropió del vocabulario religioso con los giros estereotipados típicos de algunas prédicas devocionales, y, además, con la ruptura morfosintáctica que la verbalización atropellada de la oración produce en el oyente:

Tenían consigo una de las armas más poderosas existentes entre cielo y tierra. El poder de la oración. Arma que sabían utilizar tan mortíferamente como su difunta madre. Jesús Jesús Jesús Sus Esus Ejesus Usesus Usesus Esujesus Jesús Suesus Ejesus Jesús Jesús Jesús Jesús Esus Sus. [...] Poder con el cual hubiesen podido derrotar a esa descastada. Hembra sin entrañas. Bestial engendro del Maléfico. Advenediza que respondía al nombre de Saba, Saba, Sabina Galende. (Buitrago, 1979, p. 368)

La ridiculización de lo devocional es el rebajamiento de la pretendida incontrovertibilidad de lo religioso. El absoluto divino interpretado en la estrecha óptica de lo ritual, de lo verbalista, es cuestionado, y en esa desacralización se ataca una órbita del poder oficial representado en el poder religioso de carácter tradicional, conservador.

En múltiples ocasiones hemos reseñado lo humorístico, siempre como factor común o ambientación básica de la dinámica del carnaval. Aquí, la risa adquiere personalidad, tiene recorrido, historia, importancia en toda la obra. La risa se ve, se siente, se experimenta en cada situación absurda, ridícula, irónica y paródica. Y en lo sensible, la risa se vehicula sonoramente. La risa recorre el espacio del ser social, ella es, ella vive en la fiesta, en la parranda. En el evento carnavalesco central, el de la inauguración del parque infantil, aparecerá así:

La risa era el auténtico invitado de la tarde. Un sonido feliz que se escurría como luces de bengala. Una esencia de vida y alegría imprimiendo un halo especial a los culpables de aquella zaragata. Sonido picante. Vivo. A la vez disperso. Ceñido a cada piel, a cada timbre de voz, al chisporroteante tintineo de collares y zarcillos y pulseras de oro falso. (Buitrago, 1979, p. 344, la cursiva es nuestra)

Por otra parte, en Señora de la miel se identifica la función de un narrador chismoso recolector de las intimidades del lugar (Reyes, 2013). Creemos que el antecedente a este narrador ya aparece en Los pañamanes, cuando nos describen a Miss Lorenza Saldaña. Este personaje, otra vez recurriendo a lo

esperpéntico, a cierto “boterismo” literario, representará la figura de la matriarca poseedora del poder y el prestigio que le daba su posición económica y social y, sobre todo, su manejo irrestricto del acontecer íntimo de la familia. Como un símbolo de la cultura del chisme, también del matriarcalismo tradicional de la costa, Miss Lorenza ofrece el aspecto “amarillista” de la oralidad:

Por sus visitantes conocía —sin moverse de la casa— las murmuraciones, consejos y chismes de la isla [...] con el café de la medianoche, el último tabaco, el laxante y la novena de las ánimas, Miss Lorenza había repetido tres o cuatro versiones del chisme del día. Lo que decía la gente. Lo que había pasado en verdad. Lo que ocultaba. Lo que tardaría en salir a la luz pública. (Buitrago, 1979, pp. 145-146)

Los sentimientos también son interpretados en clave de sarcasmo, de humor negro. Aifa Malek, esposa rebajada y humillada hasta lo indecible por Omar Masmuth, funcionario público corrupto, podrá, por fin, cantar con cierta alegría al conocer la muerte de su aborrecido cónyuge: “Apenas quedaba rebeldía en su voz de cascabel, independiente de ella no atormentada por la cercanía violenta de la muerte. Voz chispeante y encantadora. Tarareando el viejo estribillo de una ronda infantil: ‘Me voy a vestir de negro y a comer mucha verdura, para que la gente diga... ¡Ay qué hermosa quedó la viuda!’” (Buitrago, 1979, p. 385, cursivas en el original).

Ahora, para ver lo intertextual tomado de la cultura oral popular en Señora de la miel, nos permitimos citar a Noriega (1995), quien realiza una completa y sintética lista de dichos recursos: muchas ondas sonoras son auditivamente percibidas en el aire de Real de Marqués: canciones de juegos infantiles, como la que canta Peruchito frente a su casa (pp. 32, 35); [...] canciones de satisfacción amorosa como la de Clavel Quintanilla (p. 64); canciones que salen de la radio (p. 112); canciones picarescas cantadas por voces anónimas como la de “la cama de Catalina” (p. 123), o como la “Seño señito tengo un palito” (p. 183), cantadas por los bogas pensando en Teodora; los gritos y ayes de pasión también son abundantes (pp. 20, 35, 36, 131, 132, 162, 211); y no hay duda de que en el discursoensalmo inicialmente expresado por Amiel (pp. 2728), y posteriormente apropiado por Teodora (p. 226), se revela la cualidad mágica del sonido como elemento orgánicamente integrado a la realidad en la historia narrada (p. 9).

Esta profusión de canciones populares, pero ya nucleadas bajo la luz de la picardía sexual, no excluye la apropiación de otros elementos de oralidad popular. A continuación precisamos lo propuesto por Noriega, y enriquecemos esta línea de interpretación:

- Canto-juego, en la inocente infancia de Perucho Cervera, como contrapunto moral al juego sensual de Galaor y Clavel: “Sin moverme,/sin reirme,/ sin hablar/media vuelta... Así cantaba Peruchito, el hijo de Argenis, la tendera, mientras lanzaba su pelota contra una paredilla” (Buitrago, 1993, p. 32).
- Canción romántica, esta vez una clásica de la musicología colombiana, la famosa Llamarada de Jorge Villamil, como marcador semántico del ambiente experimentado en las “Residencias Argenis”: “De pronto uno de los agentes viajeros sintonizó Radio Melodía. Una voz untuosa cantaba, En una llamarada/se quemaron nuestras vidas/haciendo mil pavesas/de nuestro inmenso amor/[...] con mucho sentimiento” (Buitrago, 1993, p. 112).
- Sentencia religiosa pronunciada por Amiel para sustentar la idea de igualdad de géneros frente al turco Alí Sufyan —quien en realidad era árabe—: “Deseaba tratar a su mujer de igual a igual. Y al respecto tenía a flor de labios una frase escuchada al doctor Amiel y que nunca supo provenía del Talmud y no del Korán: ‘Dios evitó crear a la mujer de los pies del hombre, para no pisotearla; del cerebro masculino, para que no fuese superado por ella; la creó de una costilla para igualarlos’ y Alí agregaba que en el costado del ser humano latía el corazón” (Buitrago, 1993, p. 165).
- Refrán popular aplicado al caso de infidelidad e inapetencia sexual de Alí hacia su esposa Zulema, como ilustrativo de lo que el propio Alí puede provocar en Zulema: “Lo que se han de comer los gusanos, mejor que lo disfruten los cristianos. Mi marido prefiere a otras, no quiere tocarme, ni tiene antojo de mí, ¿qué otra cosa puedo hacer?” (Buitrago, 1993, p. 171).

- Palabras y expresiones coloquiales pertenecientes a la esfera de los enamorados, con toda su risible cursilería, en contraste con la incapacidad física de satisfacer a la presunta amada: “Al oído le decía mi gugú, amor y pimpollito azucarado, mi gordis gordanita, tesoro y lindo corazón [...] Y mejor no iba más, porque así quisiera entrar a Roma el cañón invasor iba a negarse tozudo a disparar. La noche anterior Clavel Quintanilla había quemado toda su pólvora” (Buitrago, 1993, p. 182).
- Deformación fonética propia del español mal pronunciado por extranjeros, aquí por Alí Sufyan: “Un cofecito para bu. Con ban caliente. Usted una mochachona bella y berfecta. Como no hay tres” (Buitrago, 1993, p. 44).

Así, Señora de la miel continúa la dinámica escritural iniciada en Los pañamanes en lo pertinente a la cultura oral popular. El aprovechamiento de refranes, dichos, chistes y canciones nuevamente ha sido identificado, y podemos establecer con seguridad que hace parte de los recursos narrativos característicos de Fanny Buitrago.

Además de lo ya anotado, hemos de mencionar que el préstamo a la tradición legendaria —representado en Los pañamanes por la leyenda de la muerte del alcatraz y por la personificación mágica del instrumento musical “Flower on Sunday”—, en Señora de la miel corresponde a dos grandes secuencias narrativas. La primera secuencia que narra el pasado de Teodora alrededor de sus servicios a Doña Manuelita, donde retoma el cuento de hadas de La cenicienta, significándose así el carácter casi eterno del dominio de la mujer por los oficios domésticos —y de paso ironizando sobre el eterno esquema televisivo de los novelones, que nunca escapan de este cuento—: “Ante el asombro general, aquella Teodora Vencejos a quien Ramona Ucrós crió como una arrimada y metida en la cocina era una heredera. Princesa incógnita, cenicienta arrancada del fogón, bella durmiente despertada sin ósculos” (Buitrago, 1993, p. 86).

La segunda referencia a lo legендario es el otro cuento de hadas ya insinuado en la anterior cita. La segunda secuencia narrativa perteneciente al presente de la narración gira alrededor del esquema significativo de La bella durmiente. Tras el shock destructor de la revelación de la verdad a Teodora se dirá —nuevamente citamos este fragmento—:

—Ella se muere de amor. Se muere lentamente.

—¿Y el remedio?

Luminosa, que había sido elegida por la diosa del amor en sus años maduros y aprendió a leer trabajosamente en cartillas e historias sencillas, para servir mejor a María Lionza, habló en su léxico de romance infantil,

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

El recurso al cuento de hadas en la dinámica carnavalesca se convierte en una transformación de la definición ingenua e infantil de la mujer. Lo maravilloso es en esta obra una manifestación de otro tipo de mujer, cuyo cuerpo se rebela. Teodora es víctima del macho costeño tradicional, y también del macho contemporáneo, Amiel, que ha vuelto la sexualidad una lucrativa mercancía que genera infinitas riquezas en un mundo sexualizado. Solo al pasar la prueba del verdadero amor, el beso de pasión, Amiel es admitido. Así, Buitrago proyecta entonces una nueva imagen de las mujeres: “son y siempre han sido mucho más que princesas que reflejan un ideal de belleza, un atractivo erótico o un territorio que está a la espera de un colonizador” (De la Cruz, González y Ventura, 2015, pp. 101--102).

Con esta apropiación de la cultura oral popular de rasgo legendario y fantástico, nuestra autora recurre a otra dinámica escritural caracterizadora de la escritura femenina. Nos referimos al recurso de lo mítico-fantástico reinterpretado por un punto de vista femenino, que actualiza y revalúa las raíces antropológicas de la ficción. Esta recuperación del texto legendario debemos sumarla a lo que ya hemos examinado desde lo carnavalesco, la parodia del donjuán, la magia, la exageración, la transformación del cosmos, las cosas y las personas, los poderes curativos de Celmira y, más concretamente, de Teodora. De esta manera, en Fanny Buitrago lo femenino alza su nota maravillosista y alegre, tornando en fiesta costeña y caribe los orígenes

fundamentales del acontecer humano. Así, afirmamos la identificación de nuestra autora con lo propuesto por Cipljauskaité (1994):

Para cambiar de raíz las actitudes prevalecientes, muchas autoras retroceden hasta el mito, [...] se está creando toda una mitología nueva desde el punto de vista de la mujer: sea reinterpretando los mitos viejos (Brückner, Wolf, Zilinskaité), sea transformando a los personajes míticos (Wittig, Cixous), sea adaptándolos al mundo moderno (Soriano, Alós). Se está intentando crear una nueva base mítica para poder apoyar en ella la narrativa específicamente femenina. (pp. 217-218)

Creemos que las tres formas de reinterpretación se encuentran presentes: los mitos viejos, como la leyenda del alcatraz y el del instrumento mágico; la transformación paródica del mito del donjuán; la adaptación moderna de La cenicienta y La bella durmiente, en las que “de cuento de hadas pasamos a novela erótica humorística en donde la magia no son los puros afectos infantiles de una princesa y su galán que se reencuentran” (Reyes, 2013, p. 77); y, en general, la actualización fundamental del ambiente del carnaval medioeval y el banquete renacentista con su humor y su fiesta. Fanny Buitrago se sumerge en la inocente infancia, en la ficción universal primigenia, y produce un relato adulto, pícaro, rebosante de frescura, criticidad, humor y particular ambiente caribe colombiano. Nos narra la realidad fundamental —mítica en lo ficcional y sociológica en lo objetivo— en clave de humor para adultos, reviviendo de manera chispeante nuestros escondidos orígenes fantasiosos.

Podemos cerrar esta primera gran sección de lo auditivo verbal en la que hemos identificado intertextualidades legendarias, mágicas, dichos, refranes, chistes, rezos, radionovelas, chismes, canciones, rondas infantiles e insultos, afirmando que la captación sensible de esos mensajes sonoros, la apropiación de esas voces culturales y sociales, constituyen una poderosa confirmación del quehacer narrativo femenino de nuestra autora.

En otros procedimientos narrativos y escriturales, reconocemos la construcción del “texto social”, como bien lo identifica la autora, hacemos nuestras las afirmaciones sobre esta reconocida crítica y, consecuentemente, asumimos que Fanny Buitrago ha construido un universo verbal que corresponde a la más auténtica oralidad popular en el horizonte de una voz femenina enunciadora y dialógica. Al respecto, Díaz Diocaretz y Zavala (1993) precisan:

El texto social es uno de los más importantes elementos intertextuales en la producción de las mujeres, [...] el texto social en la escritura de mujeres ha consistido en canciones, la tradición oral, las consejas, las oraciones, los encantamientos, mitologías que convergen para crear los efectos estéticos del ritmo, de los elementos de entonación, e incluso la polifonía y la heteroglosia. La escritora extrae el tesoro verbal mediante este constructo dialógico; interactúa así con la palabra ajena. [...] Igualmente importantes son los textos que vienen de las esferas de la comunicación (mass media): anuncios de televisión y de radio, textos de periódicos. (pp. 92-93)

Fanny Buitrago ha entrado en diálogo con un horizonte social no logocéntrico, o discursivo, sino ambiental, oral, popular. Su tono genérico de espontaneidad, concreción y realismo se debe a esa fusión que realiza entre intencionalidad narrativa y texto social. De hecho, su voz es voz femenina tejida con los hilos más auténticos de muchas voces populares: vocespalabras, vocesrefranes, voces canciones, voceschistes, voceschismes, vocesideologías; voz una y abierta en una red de relaciones que confirma el carácter polifónico de su escritura, en diálogo con épocas, culturas, clases sociales y géneros narrativos, para que la historia sea universal y actual, genérica e individual, sea de una cazadora de narraciones para unos comensales ansiosos de juego, magia y alegría. Diálogo, en fin, con todos aquellos textos que en la existencia saben al buen sabor del placer, textos de lo humano fundidos en la forja de la imaginación y la fantasía.²

La textura auditiva-oral: lenguaje sexual como poesía y obscenidad transgresora

Realizado este recorrido por la intertextualidad concerniente a la cultura oral popular, en claro asocio con mecanismos de producción escritural de carácter míticolegendario y fantástico, iniciamos un segundo

momento en nuestro examen de lo auditivo y la textura verbal. Consideramos ahora la relación entre lenguaje y sexualidad, un horizonte claro hasta la obviedad en la rica lógica escritural de nuestra autora.

Iniciemos la marcación de este tema con una esclarecedora propuesta consignada por Cipljauskaité (1994): “Volviendo al papel de objeto sexual al que habían sido reducidas durante tanto tiempo, Bárbara Frischmuth propone como venganza crear un lenguaje tan sensual que ‘haga palidecer a los hombres’” (p. 214).

El uso sexual del lenguaje es de por sí un elemento claro de transgresión a la norma y de irrupción de nuevos esquemas. Fanny Buitrago ha mostrado, acercándose a caracterologías postmodernas, una ruptura con los cánones tradicionales de tiempo, espacio, sociología, linealidad, personajes, moralidad, léxico, géneros literarios en la escritura novelística y, como un dato altamente significativo, con la apreciación del cuerpo y de lo erótico³. Esta afirmación que citamos sobre un lenguaje “que hace palidecer” es perfectamente aplicable; si subsiste alguna duda al respecto, no hace falta sino repasar las citas acerca del donjuán y de los poderes taumatúrgicos de Teodora.

Pero la referencia a lo sexual no es unidimensional. Distinguimos por lo menos dos formas de lenguaje erótico. Una primera aparece como producto de una estilización del acto sexual, como resultante de un mecanismo de poetización de la vivencia erótica. Sin ser un lenguaje totalmente críptico o puramente sofisticado, da a la interacción corporal un brillo de sublimidad, un talante afectivo superior a la simple descripción morbosa, que tiene la fuerza de la descripción pasional, pero sin caer en la ramplonería o en el uso indiscriminado de vulgarismos. En el fondo, se reconoce una comprensión de lo erótico que liga a la pareja con esencialidades: nunca se da el sexo porque sí, arbitraria o inhumanamente concebido, y si llega a lo grosero es por clara intención paródica y cuestionadora —como miraremos más adelante—. Además, el ritmo sexual surge análogo a las historias de amor más densamente significativas. En Los pañamanes podemos seguir de cerca los encuentros de las dos parejas clave de la obra. Observemos primero el recorrido de Goyo y Valentina:

- Valentina conoce a Gregorio y el impacto de su presencia física le revela nuevas dimensiones de su ser:

Y se regresó por el camino de arena, lentamente, incrédula. Más bien apenada de poseer un cuerpo tan desnudo. Tan endeble. Un cuerpo insospechado, capaz de vibrar bajo la pulsación de instintos primitivos e identificarla como la hembra de ese animal salvaje cuya existencia redimía a toda serie de hombres atormentados [...] sintiéndose dueña de nuevos dones, sin embargo poseída de un cúmulo de gritos silenciosos e irritantes, con un sabor de azufre y arena en la saliva. (Buitrago, 1979, pp. 255-257)

- Tras encontrarse en la intimidad con Goyo Saldaña, su percepción del espacio comparte la admiración y la belleza de su experiencia erótica en una sugestiva asociación cósmicocorporal:

La Bahía era como una selva de espejos, sembrada de jazmines poliédricos y burbujeantes lotos aguamarina y lapislázuli que os-cilasen sin cesar en busca del horizonte. Al contemplarla Valentina Cisneros sentía un cerco de espinas desgarrarle el pecho. Tenía los labios levemente hinchados. El cuerpo dolorido. La piel del rostro desollada por la barba de tres días de Gregorio Saldaña. (Buitrago, 1979, p. 341)

Por otra parte, Señora de la miel es una obra mucho más agresiva y explícita, pero no por ello menos poética. Recordemos la letanía del deseo sexual con la que abre la obra, citando a las grandes parejas de la historia universal; letanía que se repetirá en el momento mismo del acto sexual, y, acto final, en el que Manuel Amiel cura a Teodora de su inconciencia y ella lo cura de su malestar físico (Buitrago, 1993, pp. 2728 y 226).

La llegada de Teodora transformó el entorno de “Residencias Argenis”, acrecentando el deseo en todos sus huéspedes. Se nos narra el estado final del ambiente, tanto cósmico como interpersonal, sugiriendo una noche de pasión colectiva patente en los detalles de esa mañana novedosa:

Teodora despertó hacia el amanecer bañada por un sol multiplicado en lentejuelas volátiles. Afuera los pájaros silbaban arrumacos entre las ramas mojadas de almendros y matarratones. El agua juguetona por los canales. [...] Desde el horizonte

fluían oleadas azul turquesa. En el quicio de la ventana había nidos recién trenzados y huevos de color lavanda. [...] En el comedor los huéspedes la saludaron con sonrisas cómplice, unidos en parejas. (Buitrago, 1993, pp. 123-134)

La segunda forma del uso de un lenguaje sexual corresponde al nivel de lo popular, lo vulgar, lo directo, lo más primario y ambiental de esta realidad. Por mucho tiempo esta forma de narración ha sido asignada a unos cuantos escritores, por cierto, bien pocos y bien censurados. Pero a la mujer siempre se la ha tenido como la formal, la discreta, la puesta en términos de decencia, nutritividad y elegancia verbal.⁴

Y este lenguaje sexual atrevido y realista es extensión de una nueva conciencia del propio cuerpo que exige romper con lo establecido, con las normas que legitiman solo aquello que comparte los ideales de la modestia, el pudor y el buen gusto. Por esto se escribe un poco a martillazos: para que suene todo diferente, para que se sienta una presencia original, y, ante todo, para derrumbar los muros de la solemnidad que escondían la multifacética posibilidad de vivencias y ficciones que puede procurar el cuerpo mujer. Escribir con un cuerpo desnudo, a pesar de que se levante la censura y el juicio condenatorio que califica las obras como inmorales, groseras o bajamente pornográficas. En este orden de ideas, Isolina Ballesteros (1995), desde los planteamientos de H. Cixous, dice:

La mujer tiene que escribir su cuerpo, su sexualidad, inventando para ello un lenguaje que está más allá de ordenanzas y códigos, que salte barreras culturales, clases sociales y retóricas intelectuales. El yo-mujer escribe su cuerpo, sin inhibiciones, y al hacerlo, se aleja del discurso masculino que mide, controla, se defiende, se aleja prudentemente del placer. (p. 361)

Así, Señora de la miel, chiste verde o colorado, chisme mórbido o cuento de hadas paródico enunciado como caricatura para adultos, ya se ha constatado, es de una textura verbal mucho más directa, y por ello se nos ocurre está ensamblada desde un lenguaje estridentemente vulgar y en los límites de la grosería.

En este aspecto, Bernd Dietz, introductor de Trópico de Capricornio, de Henry Miller (1988), ofrece una concepción acerca de la obscenidad que ilumina la generalidad del uso vulgar en la descripción de lo erótico: “Valerse de la obscenidad como un recurso cuasimilagroso para despertar al hombre, llevarle a la frontera de sus deseos y capacidades, iluminarlo respecto a una realidad mucho más amplia que cualquier prescripción moral” (p. 24).

De este modo, la obscenidad no aparece simplemente como captación de lo oral cotidiano; su intencionalidad es romper murallas éticas, ficcionales, lingüísticas y sociológicas. La obscenidad no es un descuido estilístico o una falta de vocabulario literario; derrumba la normatividad escritural asociada a lo oficial, lo legítimo, lo solemne. De hecho, Bajtín (1989) también afirma, en el contexto del banquete festivo tan enraizado en las obras estudiadas, que:

Las groserías, juramentos y obscenidades son los elementos extra-oficiales del lenguaje. Son y fueron considerados una violación, flagrante, de las reglas normales del lenguaje, un rechazo deliberado a adaptarse a las convenciones verbales. etiqueta, cortesía, piedad, consideración, respeto del rango, etc... [...] Más tarde, este lenguaje liberado de las trabas y de las reglas, jerarquías y prohibiciones de la lengua común, se transforma en una lengua particular, en una especie de argot. (p. 169)

En el horizonte de la crítica de género, la vulgaridad, la obscenidad, es conquista de una nueva región vedada a la mujer por una tradición escritural retrógrada e hipócrita. El cuerpopoder hecho yo narrativo asalta los territorios considerados de pertenencia exclusiva del hombre y se intenta la apropiación de ello como un derecho más conquistado por la mujer. Ciplijauskaité (1994) lo propone así: “Los largos siglos en los que no se toleraba excentricidad en la mujer [...] y en los que no se admitiera poder hablar bien y mucho [...] están pidiendo venganza [...] Reclaman el derecho de incluir en su discurso palabras usadas por los hombres (derecho a la obscenidad piden Annie Leclerc y Benoite Groult)” (p. 220).

Señora de la miel es un banquete afrodisíaco que despierta todos los sentidos, que nos lleva, como buen amante, de los preliminares al éxtasis, con el uso de una batería lexical inmersa en la magia y la alegría. Su obscenidad sugestiva transporta al lector a la festiva celebración de lo sexual. Obscenidad transgresora, sin circunloquios elegantes o eufemismos conciliadores. Como define Bajtín (1989), crea un argot transgresor de las normas y convenciones del lenguaje oficial. Con Señora de la Miel, Fanny Buitrago (1993) reconquista

el derecho a la obscenidad, y, sin salirse de lo festivo, alegre, fresco, opone a la tradición silente una visión crítica de la sexualidad y de las relaciones afectivas en general, profusa en imágenes plásticamente sonoras.

Precisemos ahora algunos elementos llamativos del lenguaje sexual empleado en la obra:

- Términos referidos a órganos sexuales, funciones coprológicas, orgasmos, relaciones íntimas y funciones amatorias: “pistolón” (p. 12), “hacer chichi” (p. 44), “su paloma” (p. 55), “torcaza negra y rosácea” (p. 56), “maripipis” (p. 63), “fifadas” (p. 63), “palos flojos” (p. 68), “tirar” (p. 117), “moza” (p. 129).
- Retrato de descripciones, recomendaciones y actos sexuales o funciones alimentarias llenos de fresca exageración, excentricidad y humor costeño: Manuel Amiel inspirándose entre una Teodora indiferente: “ni siquiera sentía las manos y labios de Manuel Amiel bebiéndole los jugos de la vida” (p. 13). Doña Ramonita previniendo a Teodora de Galaor: “que no te caliente los oídos y menos la cuca” (p. 16). Las vecinas jóvenes de la casa de doña Ramonita, contagiadas por la erotización del ambiente causada por Clavel y Galaor: “soñaban con la escopeta del mismísimo diablo o se frotaban con hielo la entrepierna o si la pepita central exigía imposibles, estallaban en llanto” (p. 20). Deseo reiterado de Amiel por Teodora: “Y vas a sentir mi pala hasta la garganta” (p. 27). En medio de la calle madrileña, un hombre pide a Teodora el milagro que lo cure de su impotencia: “hace meses que no le hago un polvo a mi mujer [...] coloca las manos sobre mi polla” (p. 54). Manuel Amiel, en la declaración más explícitamente erótica que se conozca, compara el deseo hacia Teodora con un megaacto: “veíase a sí mismo como un próapo desmesurado y triunfalmente erecto acariciado por las hembras de cinco continentes” (p. 88). Teodora, ofreciendo su cuerpo para curar la anorexia del rico industrial Grimaldo: “[Grimaldo] metió el rostro entre los suaves pechos y mamó despacito [...] su mano izquierda metida hasta muy hondo entre la torcaza hambrienta” (p. 94).

El mundo de la sexualidad es mundo del deseo, del juego de los cuerpos amantes, del intercambio físico y afectivo. Constituye el alimento de amor de los seres humanos. Tal mundo de situaciones comúnmente destinadas por la conciencia social para el secreto, lo escondido y lo callado, la cortesía y las buenas maneras, cuando no para la violencia y la humillación; en Fanny Buitrago se torna mundo del risueño sobresalto, del delirio, de la locura de los sentidos, expresado en las situaciones más escandalosamente explícitas, directas y públicas. Lenguaje sexual de una urbanidad opuesta a la legitimada por el mundo oficial. Conocida la violencia que se ha ejercido sobre el cuerpo femenino, objeto de abuso y menospicio (Celis, 2017), en la dinámica carnavalesca de Señora de la miel encontramos lo corporal anclado en los destronamientos realizados por la libertad y festividad del erotismo y la comida, así entonces, el cuerpo y el banquete son movimientos vitales restaurativos en donde se recrea el mundo:

La fiesta popular capta la corporalidad en un doble movimiento: el cuerpo sale de sí para alimentarse del mundo, de lo objetivo externo que se le ofrece, y simultáneamente el mundo externo se humaniza, se individualiza materializando al hombre. En el con-texto de nuestra obra, la comida como elemento exterior, mundano, objetivo, se constituye en forma de lo erótico. (Reyes, 2013, p. 73)

La dinámica carnavalesca experimentada en la escritura femenina de Buitrago hace uso, pues, del cuerpo restaurado productor de un lenguaje vistoso, picante, brillante, cálido y sonoro; mundo al revés que surge como inversión de los valores escriturales tradicionales y los valores sociales aprobados por la moral establecida. Mundo en el que la palabra fuerte, la grosería, la sensual descripción no son ni insulto vacuo ni esterilidad narrativa: solamente expresiones de un código comunicativo, habla particular, argot propio de un mecanismo de ficcionalización atravesado por el carnaval, lo festivo; por el reclamo de un yo narrativo que exige apropiarse del cuerpo femenino y todas sus posibilidades de creación.

En suma, sin hacer concesiones a un realismo de inspiración sociológica, la narrativa de Fanny Buitrago proporciona referentes importantes para resignificar el papel de la mujer en el mundo, pero, más importante,

para revelar posibilidades de emancipación del cuerpo femenino. La corporalidad femenina pareciera conquistada por funciones meramente “cosméticas” —aspecto que revisará en su reciente obra *Bello animal* (2002)—, para continuar los estereotipos maternos, o para ser el menospreciado depósito de los sometimientos de la guerra y el machismo. La manifestación de lo femenino surge como una exaltación de lo más plenamente vital: sexualidad, diversión, alegría, encuentro, fusión de planos y de géneros.

CONCLUSIÓN

En este recorrido por dos obras fundamentales de la novelística de Fanny Buitrago hemos constatado la emergencia de un material existencial que se nos ha referido enmascarado por múltiples recursos narrativos. Las mediaciones narratoriales no logran esconder ese halo autobiográfico que rodea insistente el oficio de cazar historias, dinámica de la escritura en la que el yo selectivo, compositivo, imaginativo, juega con el margen de ambigüedad indescartable cuando se construyen historias desde la particular percepción de la propia historia.

La sensibilidad teje en ambas obras el fino y rico texto social con el cual nuestra autora ha entrado en un diálogo creativo notable. Cazar historias es apropiarse de esa historia que pulula implícita en la cultura oral. La voz de Fanny Buitrago aglutina las voces de la tradición oral popular en su variada tipología. A la impetuosa ficción carnavaлизada y festiva añade un nivel más depurado de sensorialidad que no deja casi región sin explorar y conquistar.

Porque escribir como mujer es ofrecer el mundo por medio de imágenes logradas gracias al cultivo de unos sentidos atentos al amor, la alegría, la magia, el optimismo y la fantasía; es atravesar esta historia con las esperanzas de un mundo restaurado, profundo, justo, parecido a ese mundo antiguo que debió existir y en el que nada se sabía de la opresión, la intolerancia, la solemnidad y el mal.

La palabra mágica de la autora se ha formado en la captación de la realidad a través del instrumento privilegiado de su sensibilidad femenina. Al imaginar lo descrito visualmente logramos entrar en contacto con el detalle, el vértigo, la desmesura, el colorido y el humor propios de recursos narrativos como la descripción-acción, el retrato, la caricatura y el cinematografismo. La plasticidad, la contundencia, el movimiento, la grácil ironía, la risueña exageración y el talante crítico imbuidos en tales recursos nos parecen análogos a los empleados en pintura por el maestro Botero, como si en Fanny Buitrago esa estética de las artes plásticas se vertiera por medio de un flujo torrentoso de dichos, historias, chismes y chistes de la costa colombiana. Palabramujer que suena a los sublimes susurros de la poesía, pero también a los perentorios reclamos de la obscenidad. Mujerpalabra que se expresa en lo profundo y sugestivo y, además, en lo más terreno y carnal, porque se acierta a vivir una feminidad que no sabe de límites cuando se enaltece en el horizonte anticipador de la buena ficción.

REFERENCIAS

- Bajtín, M. M. (1989). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (Trad. J. Forcat y C. Conroy). Madrid: Alianza Editorial.
- Bajtín, M. M. (1993). *Problemas de la poética de Dostoievski* (Trad. T. Bubvona). Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Ballesteros, I. (1995). La creación del espacio femenino en la escritura. La tendencia autobiográfica en la novela. En M. Mercedes Jaramillo, B. Osorio de Negret y Á. I. Robledo, *Literatura y diferencia: escritoras colombianas del siglo xx, Vol 2*. Medellín: UniandesU. de Antioquia.
- Bibliowickz, A. y Parra, R. (Julio de 1983). “La literatura no es un hipopótamo” [entrevista a Fanny Buitrago]. *El Espectador*. Bogotá [Magazín dominical].

- Bolaño, A. (2005). Señora de la miel: Fanny Buitrago ante el melodrama festivo y la celebración del cuerpo. *Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica*, 2, 8199. Recuperado de http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos_literatura/article/view/326
- Buitrago, F. (1970). *Cola de zorro*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Buitrago, F. (1979). *Los Pañamanes*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Buitrago, F. (1984). *El hostigante verano de los dioses*. Bogotá: Oveja Negra.
- Buitrago, F. (1993). *Señora de la Miel*. Bogotá: Arango editores.
- Buitrago, F. (2002). *Bello animal*. Bogotá: Planeta.
- Celis, N. (2017). Las niñas del Caribe y la ‘conciencia corporal’: apuntes para una descolonización encarnada. *FLAR (Forum for interamerican research)*, 10(2), 85107. Recuperado de http://interamerica.de/wpcontent/uploads/2017/11/06_fiarVol.10.2CelisSalgado_85107.pdf
- Ciplijauskaité, B. (1994). *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos.
- De Jong, J. (1994). Crisis, cambio y tiempo en Los Pañamanes de Fanny Buitrago. *Revista de Estudios Colombianos*, 12-13, 4749. Recuperado de https://colombianistas.org/wpcontent/themes/pleasant/REC/REC%201213/Notas/10.REC_1213_JanaDeJong.pdf
- De la Cruz, J., González, E. y Ventura, A. (2015). Señora de la Miel y Bello animal. La belleza es puro cuento. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, 21, 83102. Recuperado de http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos_literatura/article/view/1576/html_4
- Díaz Diocaretz, M. y Zavala, I. (1993). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Barcelona: Anthropos.
- Galvis, S. (Mayo 14 de 1995). La miel de Fanny endulzará a E.U. *El Espectador*. Bogotá.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Trad. C. Fernández de Prieto). Madrid: Taurus.
- Giraldo, L. M. (1994). Fanny Buitrago: relatos y retratos. En L. M. Giraldo (Ed.), *La novela colombiana ante la crítica 1975-1990* (pp. 2032016). Cali: Pontificia Universidad Javeriana-. Universidad del Valle.
- Jaramillo, M. M., Robledo, A. y Rodríguez Arenas, F. (1991). ¿Y las mujeres? Ensayos sobre literatura colombiana. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Lloreda, D. (Mayo 22 de 1994). La Señora de la Miel de Fanny Buitrago. *El Tiempo [Lecturas dominicales]*. Bogotá.
- Miller, H. (1988). *Trópico de Capricornio* (Trad. C. Manzano; Edición de Bernd Dietz). Madrid: Cátedra.
- Montes, E. (1995). El cuestionamiento de la autoridad de los mecanismos de representación en la novelística de Fanny Buitrago. En Jaramillo, Osorio y Robledo (Eds.), *Literatura y diferencia I* (pp. 322341). Medellín: Universidad de AntioquiaUniversidad de los Andes.
- Muñoz, D. y Reyes, J. (1995). *Yo vi eso: Entrevista con Fanny Buitrago*. Bogotá, 13 de octubre de 1995. Recuperado de <http://www.monografias.com/trabajos7/fabu/fabu.shtml>
- Muñoz, D. y Reyes, J. (2003). Parodia de la figura del donjuán en Los pañama-nes y Señora de la miel de Fanny Buitrago. *Revista de Ciencias Humanas*, 32, 2747. Recuperado de <http://revistas.utp.edu.co/index.php/chumanas/article/view/917/493>
- Noriega, T. (1995). “*Señora de la Miel*, de Fanny Buitrago: carnavalización y post modernidad”. [Pronámanuscrito fotocopiado]. Trent University, Ontario, Canadá.
- Pineda, L. (1995). “El personaje femenino en ‘*El hostigante verano de los dioses*’ de Fanny Buitrago”. [Pronámanuscrito fotocopiado]. Trent University, Ontario, Canadá.
- Reyes, J. (2013). El banquete erotizado en *Señora de la miel*, de Fanny Buitrago. *Revista Letras*, 55(88), 6189. Recuperado de http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S045912832013000100003&lng=es&tlang=es

NOTAS

- 1 Se utiliza el término “intertextualidad” desde la terminología que en Genette comprende las llamadas relaciones transtextuales. Los hipertextos creados por Buitrago tienen como hipotextos géneros coloquiales captados en la cotidianidad. Ello no obsta para que operen transtextualidades de figuras famosas o relatos célebres —p. ej.: Don Juan y los cuentos de hadas La cenicienta y La bella durmiente— (Genette, 1989, pp. 9-22).
- 2 En Problemas de la poética de Dostoievski Bajtín sentencia: “La novela polifónica es enteramente dialógica [...] las relaciones dialógicas representan un mundo mucho más extenso que las réplicas de un diálogo estructuralmente expresado, son un fenómeno casi universal que penetra casi todo el discurso humano y todos los nexos y manifestaciones de la vida humana, en general todo aquello que posee significado y sentido” (1993, pp. 65-66).
- 3 Montes (1995) respecto a los recursos de Buitrago afirma: “Mediante el uso de estrategias narrativas novedosas, Buitrago socava los cánones de la novela moderna como género y trueca el interés moderno por la forma por el interés posmoderno en el proceso de la producción del significado [...] este intento permite ubicar a Buitrago como una de las pioneras de la novela posmoderna en Colombia” (p. 324).
- 4 Ciplijauskaité (1994) explica: “Hasta hace poco el tono femenino era el de sumisión e incerteza, de apología, de deseo de merecer aprobación por la autoridad establecida [...] Abundaban las fórmulas de cortesía [...] El lenguaje femenino se consideraba tradicionalmente como el más apto para consolar; implicaba una nota y una actitud maternales” (p. 219).