



La desarticulación y reestructuración del cuento de hadas en *Señora de la miel* de Fanny Buitrago

Nancy Durán

Danville Area Community College

Es en los años ochenta donde se coloca principalmente la autora colombiana Fanny Buitrago, un período en que la literatura elaborada por mujeres en América Latina se destaca por examinar e interrogar cuestiones relacionadas con una subjetividad femenina.¹ Dentro de este contexto, en la obra de Buitrago es posible distinguir un intento por debatir las representaciones de la mujer elaboradas tradicionalmente—con un mayor interés en un ámbito literario popular.² En una esfera social colombiana marcada por expectativas tradicionales y regida por normas binarias, heteronormativas y machistas, Buitrago adopta una posición de cuestionamiento con respecto a los roles de género y relaciones de

poder. La autora se aparta de una visión masculina y da cuenta de la actitud que se debe adoptar—especialmente las mujeres—para distanciarse de un ambiente regido por un orden patriarcal. Tanto en sus novelas como en sus dramas y cuentos se observa un mismo interés por parte de la autora con respecto a las relaciones de género y las relaciones sociales en su país durante la segunda mitad del siglo XX. En toda su obra en general, puede verse la manera en que Buitrago “[muestra] a las mujeres como prisioneras de sus roles de género y de los comportamientos de las altas esferas sociales y políticas de Bogotá” (Robledo 188). En su novela *Señora de la miel* (1993) vemos representado un espacio donde la mujer no

¹ Para estudios enfocados en las escritoras latinoamericanas ver *Splintering Darkness: Latin American Women in Search of Themselves* de Lucía Guerra-Cunningham, *Women's Writing in Latin America* de Sara Castro-Klarén y *Plotting Women* de Jean Franco. En textos como *The Cambridge History of Latin American Literature* de Roberto González Echevarría, *The Twentieth-Century Spanish American Novel* y *The Columbia Guide to the Latin American Novel since 1945* de Raymond L. Williams también se destaca el papel de las escritoras mujeres dentro de la literatura latinoamericana.

² Con respecto al estilo de su escritura, desde su primera novela *El hostigante verano de los dioses* (1963) se puede observar un interés hacia la innovación logrado principalmente al “señalar formas mucho más

complejas que desarticulan el lenguaje y ahondan en problemas existenciales propios de experiencias modernas” (Giraldo 49). En su obra posterior, donde se destaca *Cola de zorro* (1970), *Los Pañamanes* (1979), *Los amores de Afrodita* (1983) y *Señora de la miel* (1993) se sigue mostrando este interés por parte de la autora en innovar; algo característico de sus novelas es el diálogo que mantiene con otros géneros, muchas veces ligados a la cultura popular colombiana—entre ellos se encuentran, por ejemplo, canciones populares, refranes, otras novelas o historias conocidas comúnmente. En *The Colombian Novel, 1844-1987* (1991), Williams delinea las tendencias básicamente modernas de la ficción de Buitrago publicada hasta 1987.

va a estar limitada al papel que se le ha asignado dentro de una sociedad patriarcal. Mediante una protagonista que se distancia de este orden, se aprecia un intento de liberación mediante el deseo y la sexualidad femenina.

Este artículo se enfoca en la importancia que adquieren los cuentos de hadas para lograr el mencionado distanciamiento en *Señora de la miel* y presentar un cuestionamiento de la visión que se tiene comúnmente en sociedades patriarcales con respecto al comportamiento de hombres y mujeres—aspecto de interés dentro de la mayoría de la obra de Buitrago. Tomando en cuenta las similitudes que existen entre una novela de romance y el cuento de hadas se puede señalar un enfoque por parte de la autora con respecto a las implicaciones de la estructura narrativa de ambos y las expectativas que se crean en el lector mediante dicha estructuración. Buitrago va a acudir a personajes y nociones comúnmente populares para que se facilite una oposición tanto de la representación de éstos, como del efecto que crean en el lector y la sociedad en general. Concretamente, en la novela se observa el empleo de conceptos que despliegan un valor significativo inherente, entre los que se destacan: “el príncipe azul,” “la Cenicienta” y “el vivieron felices para siempre.” Buitrago se mantiene en diálogo con dichos conceptos e inclusive emplea la estructura narrativa de “La bella durmiente” donde la heroína espera la llegada de su príncipe azul para ser liberada de su profundo sueño; sin embargo, la autora enfatiza la falsedad de esta liberación del cuento original. Así, existe una ruptura con dichos conceptos, ya que además de parodiarlos se va a alejar completamente de ellos al ubicar a su protagonista en una

posición ajena y contradictoria a la de una protagonista de cuento de hadas tradicional.

Debe tenerse en cuenta que Buitrago ya se coloca en el grupo de escritoras de la segunda mitad del siglo XX que se alejan “de la literatura romántica que idealizaba al ángel de la casa y a la madre ideal, a obras que retan, desde diversas perspectivas, el discurso falocéntrico y asumen el ser mujer. Ellas desarticulan los ejes ideológicos y estéticos de las representaciones convencionales y evidencian la formación de los sujetos femeninos” (Jaramillo et al. xlvi). En el caso de Buitrago, puede verse un interés hacia “la forma como se representa en una narrativa de ficción a los hombres y mujeres y los efectos de tal representación en la configuración de la ideología y por ende del sistema social colombiano” (Montes Garcés 18). Este interés de parte de la autora se liga a la tendencia mostrada por sus contemporáneas para ir en busca de una expresión propia femenina, y de esta manera apartarse primordialmente de la producción literaria colombiana que se encuentra marcada de prejuicios e inhibiciones (Guerra-Cunningham 14).³

Cabe destacar la manera en que Buitrago intenta desarticular dichas ideologías, ya que la autora opta por una forma más asequible de escritura. *Señora de la miel* se caracteriza principalmente por su simplicidad de lenguaje y se aprecia una inmersión de elementos de la cultura popular para indagar en un cuestionamiento acerca de la representación relacionada con cuestiones de género.⁴ Aunque la narrativa pueda ser vista como menos compleja, la crítica que despliega en su obra permanece vigente; la autora emplea la parodia y la intertextualidad, las cuales son utilizadas para “crear la distancia crítica necesaria entre texto y el lector que le permite a este último

³ Como apunta Lucía Guerra-Cunningham, para Helena Araujo, Fanny Buitrago, al igual que Albalucía Ángel y Marvel Moreno, se destacan por ser escritoras que ofrecen una literatura que denuncia el discurso patriarcal establecido (14).

⁴ Como lo apuntan Diana Muñoz Guirales y Jaime Ricardo Reyes Calderón, en la obra de Buitrago se observan características específicas de la vida costeña colombiana. Ver “Autobiografismo y sensorialidad en Fanny Buitrago.”

concientizarse de los efectos tanto de la literatura culta como de la literatura popular en la conformación de nuestros valores sociales” (Montes Garcés 14-15). Es por esto que en Buitrago se ve un interés artístico de “recrear el mundo cotidiano del pueblo colombiano y crear un imaginario poético donde éste pueda mirarse, admirarse, reconocerse y muchas veces aterrarse enfrente del modelo propuesto en el universo literario” (Jaramillo 281). Incorporando en su escritura el lenguaje popular, la autora va a cuestionar los roles de género desplegados en la literatura popular y en los medios de comunicación masiva. Al igual que en varios de sus textos anteriores, en esta novela “la parodia, el juego intertextual—sobre todo con los medios masivos de comunicación (telenovelas, letras de canciones, publicidad, etc.), y la ironía predominan” (Corbatta 178). Este diálogo que existe dentro de la novela con elementos de la cultura popular le permite a la autora inquirir y explorar “las prácticas, discursos e instituciones que sostienen los paradigmas dominantes de feminidad y masculinidad, y de las estrategias por medio de las cuales los individuos negocian sus subjetividades en relación con estos paradigmas” (Celis 91). Lo que es de interés para este estudio es la manera en que Buitrago emplea el cuento de hadas—género que se sitúa fielmente dentro de la cultura popular—para lograr dicho cuestionamiento con respecto a la representación de los roles de género en la literatura. El cuento de hadas, el cual se ha enfatizado por jugar un papel de importancia dentro de la socialización de las personas, se presta como una herramienta ideal para subvertir las ideologías de género, principalmente con relación al papel de la mujer en Colombia.⁵ La autora opta por la ironía y la parodia para ofrecer una crítica de las expectativas ligadas comúnmente con estos cuentos, específicamente con respecto al papel de la heroína pasiva y la visión del

romance tradicional. A través de la trayectoria de la protagonista hacia un espacio de expresión de deseo, se va a rechazar el papel convencional de la princesa de cuento de hadas.

El cuento de hadas en *Señora de la miel*

Señora de la miel se destaca como una novela que indaga en el impacto que la literatura tiene en sus lectores; mediante su obra Buitrago “se une a muchos de los escritores latinoamericanos que hoy por hoy no sólo hacen de la novela misma su tema de reflexión y crítica, sino que también investigan el impacto de la literatura en el sistema social” (Montes Garcés 19). En esta novela, la autora examina esencialmente la impresión que causan otros géneros artísticos populares y cómo es que estos “diversos géneros literarios (la novela rosa, los cuentos de hadas, los folletines) han incidido en la creación o supresión de las representaciones de mujeres y hombres en la sociedad” (15). Es de importancia el hecho de acudir a un corpus artístico tan reconocido—como lo son los cuentos de hadas y las novelas sentimentales—debido a que la autora está iniciando un diálogo con las expectativas que los lectores ubican en dicho corpus. Específicamente, dentro de esta novela la autora “juega con el deseo del lector al poner en evidencia el efecto de las representaciones masculinas y femeninas propugnadas por géneros como el cuento de hadas” (14).

Buitrago toma ventaja de la estructura del cuento de hadas, ya que ésta se caracteriza por ser muy específica y uniforme, además de ser reconocible fácilmente. Inclusive, como señala Vladimir Propp, dentro de los cuentos de hadas se pueden identificar acciones y comportamientos que son idénticos—aunque esto no necesariamente implique un mismo significado. Propp denomina estos com-

⁵ Para ver la importancia del cuento de hadas en la formación cognitiva de las personas, ver el estudio de

Bruno Bettelheim: *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*.

portamientos de los personajes como *functions*, las cuales son una parte fundamental de estos relatos y funcionan como elementos estables pero independientes de cómo y por quién sean concretados (21).⁶ Buitrago demuestra estar al tanto con respecto a la homogeneidad de la estructura de los cuentos de hadas—hallada también en las novelas románticas—y parece utilizarlo como punto de partida para subvertir lo que se encuentra implícito con respecto al papel de las mujeres y los hombres en la sociedad. Dicho análisis de la estructura es un aspecto de valor, ya que como apunta Alan Dundes—con respecto al trabajo llevado a cabo por Propp—existen implicaciones importantes dentro de este estudio, especialmente relacionados al proceso cognitivo y de aprendizaje donde se pone en cuestionamiento la influencia que tiene la estructura de estos relatos en el comportamiento de las personas (Dundes xiv-xv). Esto es lo que se observa en *Señora de la miel* donde la autora parece apoyar la idea de que este tipo de literatura sí tiene una influencia grande en el lector y por eso va a poner en duda las expectativas de éste en cuanto al desarrollo de lo que pareciera ser una historia típica de romance.

Buitrago sigue los pasos de muchas otras escritoras que han utilizado el cuento de hadas debido a que éste se presta como una herramienta donde es posible insertar una historia propia.⁷ El hecho de haberse identificado las mismas *functions* le permitirá a Buitrago insertar la historia de su peculiar

protagonista, que se va a diferenciar por subvertir los estereotipos del personaje femenino principal dentro del cuento de hadas. Sin embargo, la autora solamente va a continuar con la misma estructura del cuento de hadas por cierto tiempo, ya que al finalizar la novela existe un rompimiento con dicha estructura. Esta ruptura es lo que va a generar un cuestionamiento llevado a cabo principalmente por parte de los lectores al no concretarse sus expectativas. Como apunta Jack Zipes, esta es una práctica que ha venido creciendo dentro del ámbito literario desde finales de 1960 para expresar un punto de vista no sexista del mundo mediante los cuentos de hadas y su crítica. Esto se lleva a cabo con el propósito final de examinar una sociedad patriarcal y cambiar el proceso de socialización que ha sido establecido (xi, xii).⁸ En el caso de Buitrago, se sabe de antemano que está interesada en el efecto que la literatura tiene en la sociedad—sin tratarse exclusivamente de un interés en el sector femenino.

Como se ha mencionado anteriormente, Buitrago explora diferentes géneros, entre los cuales se distingue la novela sentimental o romántica. Al igual que el cuento de hadas, es importante señalar cómo este tipo de novelas se ha relacionado históricamente con escritoras mujeres, especialmente en Latinoamérica, donde se distingue una sociedad dominada por la religión, lo que implica restricciones morales, estilísticas y temáticas dentro de una narrativa de amor y pasión (Hughes xi).⁹ El hecho de que este

⁶ "Function is understood as an act of a character, defined from the point of view of its significance for the course of the action [and] serve as stable, constant elements in a tale, independent of how and by whom they are fulfilled. They constitute the fundamental components of a tale" (Propp 21).

⁷ Entre las autoras hispanas del siglo XX y XXI que han empleado el cuento de hadas en su obra se encuentran: Luisa Valenzuela, Ana María Moix, Albalucía Ángel, Carmen Martín Gaité, Andrea Blanqué, Carmen Laforet, Ana María Matute, Rosario Ferré, María Luisa Bombal, Esther Tusquets y Cristina Rivera Garza, por nombrar algunas.

⁸ Zipes escribe principalmente en relación a cuentos de hadas que han sido completamente reescritos por mujeres. Sin embargo, como él señala, también entran dentro de esta categoría otros textos que abordan la subversión del cuento de hadas indirectamente o parcialmente. Ver la introducción de *Don't Bet on the Prince*.

⁹ Ver la introducción de Hughes en *Violations...: "Historically, the love story has been the preserve of women writers. This was especially so in Latin America until well into the last century, a society dominated by religion that imposed moral, stylistic, and thematic constraints - a code of decency - on the fictional treatment of love and passion" (xi).*

género esté tan ligado a las estructuras sociales establecidas dentro de un orden patriarcal se va a prestar como un factor favorable para las escritoras que quieren trasgredir este orden—de manera sumamente similar a los cuentos de hadas. Como señala Linda J. Lee, es posible identificar un gran paralelo entre un cuento de hadas y una novela de romance debido a que ambas son extremadamente estructuradas, invocan la fantasía y existen en un sin fin de variaciones de textos que muchas veces se descartan como textos triviales (52).¹⁰ Sin embargo, a pesar de algunos de los estereotipos que se asocian con este tipo de literatura los cuentos de hadas nunca han sido destinados solamente para audiencias jóvenes; al igual que las novelas de romance, ambas se dirigen a una audiencia adulta que hablan de preocupaciones adultas expresadas en el mundo fantástico y ficticio al que aluden (56). En *Señora de la miel* se pueden distinguir varios temas de interés dentro de la sociedad colombiana mediante los cuales se vislumbran preocupaciones esencialmente con respecto al papel que las personas desempeñan dentro de un ámbito familiar y en la sociedad en general.

En la novela se relata la historia principalmente de Teodora Vencejos. Por medio de una narración no muy complicada, se presentan paralelamente dos tiempos dentro de la novela para contar la vida de Teodora: un presente donde la protagonista se encuentra trabajando para Amiel en su negocio de comida afrodisíaca y un pasado a través del cual el lector se va informando de cómo es que la protagonista ha llegado al lugar donde se encuentra.¹¹ Se pueden destacar principalmente tres personajes—Teodora, Amiel y Galaor—y es a través de

ellos que se va a formar lo que podría denominarse como un triángulo amoroso desde el inicio de la novela, ya que Teodora se encuentra enamorada de Galaor, un mujeriego, mientras que Amiel se halla perdidamente enamorado de una idealizada Teodora. Varios de los pasajes de la novela relatan cómo Teodora se sacrifica por Galaor; es por culpa de él que ella mantiene una deuda económica con Amiel, quien la obliga a trabajar a su lado en el extranjero para saldar lo que debe.

A lo largo del texto, se aprecia a Teodora en el gran dilema de querer regresar con su esposo Galaor a Real de Marqués, su ciudad de origen, para consumar su matrimonio. Sin embargo, mientras la protagonista se encuentra en el extranjero Galaor sigue derrochando el dinero de Teodora y manteniendo relaciones extramaritales, aunque su relación con Clavel Quintanilla se destaca por duradera. Un día Teodora decide regresar a Real de Marqués sin avisarle a su esposo, y es por esto que se da cuenta de que el que creía era un hotel de su familia era realmente la casa donde vivía Galaor con su amante. De igual manera, Teodora encuentra a Galaor con Clavel y esto le ocasiona un ataque de risa que termina en un sueño profundo que dura por un largo tiempo. Otras personas del pueblo, amigos de Teodora, intentan de varias maneras despertarla pero al final deducen que sólo con un beso de Amiel se va a despertar. Aunque tardan bastante tiempo en dar con el paradero de Amiel, por fin lo encuentran y sobrepasan los obstáculos que Galaor y Clavel crean en su contra para que no se lleve a cabo el reencuentro entre él y Teodora. Al final de la novela Amiel logra llegar con Teodora para besarla; como consecuencia ocurre lo esperado, ya que ella se despierta y

¹⁰ Lee escribe: “both are highly formulaic; invoke a fantasy realm; focus on the creation or reconciliation of a romantic pair; exist in an infinite variation of texts that fall into distinct types; and are often dismissed as being ‘trivial’” (52).

¹¹ Montes Garcés apunta: “se puede afirmar que en los capítulos pares se concede al lector el deseo de

observar como la protagonista aprende a imitar los patrones de conducta establecidos y se transforma en una mujer abnegada y reprimida. No obstante, los capítulos impares frustran las expectativas del lector al mostrar la inversión de dicho modelo, ya que al final de la obra nos presenta a una mujer activa en pleno goce de sus apetitos sexuales” (172).

parece que finalmente vivirá feliz con Amiel. Es destacable la manera en que Buitrago elabora una novela que toma como base la estructura de literaturas donde se manifiesta una representación estereotipada de los roles femeninos y masculinos. Debe tomarse en cuenta la popularidad de estos géneros narrativos ya que esto permite ver el impacto que dichas literaturas tienen en la sociedad.

A pesar de la semejanza en la estructura con los cuentos de hadas, un aspecto de importancia que resalta en *Señora de la miel* es el elemento erótico, lo cual necesariamente se aleja de lo hallado en un cuento de hadas donde dicho componente se deja a un lado por completo.¹² Buitrago ejemplifica cómo es que la sociedad se encuentra en una etapa de transición donde las mujeres niegan actitudes cautelosas desplegadas anteriormente en el ámbito literario para así desarrollar descripciones más explícitas de índole sexual, abandonando el código de decencia tradicionalmente impuesto al lenguaje literario (Hughes xv). Inclusive, algunas escritoras van más lejos, como es el caso de Buitrago, quien rompe completamente tanto con el concepto de una historia de amor como la noción de lo que es el amor (xv). Al insertar una gran cantidad de escenas y lenguaje erótico, la autora lleva a cabo un proceso de subversión con respecto a lo que se espera tradicionalmente de un cuento de hadas.

El empleo del elemento erótico dentro de la literatura no se presentaba como algo muy común, de acuerdo con Ángela I. Robledo. Son pocas las escritoras que se aventuran a este tipo de literatura, la cual puede ser vista como una forma de desobediencia ya que se hallan escribiendo en contra de los valores establecidos en países como Colombia, el cual se encuentra permeado por el “conservadurismo frente al sexo, derivado de la moral católica” (Robledo 189). Si se toma en cuenta cómo es que funciona lo

erótico en las novelas de romance, lo mismo se puede decir al respecto de *Señora de la miel* donde en contraste con la posición de que las novelas de romance presentan las normas conservadoras y patriarcales, en el romance erótico se encuentran roles de género, valores y relaciones de poder poco tradicionales, y se presentan como algo natural y esperado, construyendo así imágenes accesibles del deseo femenino (Lee 54). Tal es el caso del texto de Buitrago, donde es posible ver un rompimiento con dicha visión conservadora. Como se aprecia en el siguiente pasaje, Teodora representa la inspiración para Amiel en su arte culinario, pero esta inspiración se encuentra plenamente materializada:

–¡Inspiración!– aulló Amiel– es lo único que necesita un artista. Verdadera inspiración...

–Por mí, tiene carta blanca. Siga adelante... ¡inspírese! Tóqueme si quiere. Ya sabe, he rebajado muchos kilos para gustar a don Galaor. Y también en aras del arte. Siga..., siga..., bien pueda.

Teodora abrió las piernas, desnuda bajo el blusón de trabajo, mientras el doctor Amiel avanzaba hacia ella, le palpaba los muslos y se arrodillaba a sus pies con las manos anhelantes. (Buitrago 12)

A lo largo del texto se pueden encontrar múltiples fragmentos similares; es a través de estos que se desenvuelven situaciones alejadas de cualquier comportamiento tradicional por parte de los personajes. Así, es posible establecer que Buitrago “[busca] maneras de desestabilizar el discurso falocéntrico imperante” (Montes Garcés 159).

Con respecto a esta novela, se ha enfatizado cómo el personaje principal se asemeja a la protagonista de un cuento de

¹² Como señala Röhrich en *And They Are Still Living Happily Ever After*, “Erotic folklore tended for the most part to be excluded from folkloristic compilation in the

19th century. It is not a coincidence that the interest in eroticism was first awakened in the 20th century as a result of the sexual revolution” (33).

hadas, especialmente si se toma en cuenta que ésta puede ser descrita como “una cenicienta” de nombre Teodora Vencejos (Bolaño Sandoval). Es en el desarrollo de este personaje femenino donde se aprecia principalmente el interés de la autora para inquirir en las representaciones que se hacen de la mujer en este tipo de literatura. Desde el inicio de la novela, a través de la opinión del doctor Amiel, se aprecia cómo la protagonista es percibida: “Era un caso perdido..., tonta como ella sola. Él también se aprovechaba de su inocencia y nitidez” (Buitrago 11). Y Amiel no será la única persona que tome ventaja de Teodora; desde el principio se aprecia cómo su madrina, Ramonita Céspedes de Ucrós, educó a su ahijada para labores domésticas, especialmente dentro de la cocina. Además, también se ve cómo es que ella se encuentra controlando la vida amorosa de Teodora cuando en su lecho de muerte la obliga a hacerle una promesa con respecto a su hijo Galaor: “Cuida de él, muchacha, pues se queda solo en el mundo. Lo entrego en tus manos. Es un hijo inmejorable y hermoso, como no hay otro igual. ¡Cuida de él! ¿Me lo prometes?” (15). Esta promesa es lo que va a hacer que la protagonista se haga cargo de Galaor por un largo tiempo. La realidad de que sea su madrina quien le asigne esta responsabilidad a Teodora puede verse como representativo de la sociedad: “El hecho de que Galaor sea *herencia* de Teodora: podría indicar hasta qué punto estamos condicionadas por la idea de la supremacía masculina que ha sido pasada de generación en generación y se convierte en nuestra propia ruina” (Montes Garcés 165).

Es aquí donde nuevamente se vislumbra una crítica de Buitrago hacia el rol típico de la mujer colombiana que anhela por ser la persona que se encarga simplemente de apoyar a los demás, sin ejercer una vida propia. Este es el papel que también se

aprecia en todos los cuentos de hadas, donde se percibe este condicionamiento social que prepara a las mujeres para ser pasivas, abnegadas, obedientes y que exige que los hombres sean competitivos, autoritarios y deseosos de poder (Zipes 3). Esto se ve en el personaje de Teodora, para quien el cuidar de Galaor es la única opción a pesar de lo que le digan las demás personas, como el doctor Amiel:

–Ese es mi destino– Teodora sonrió beatífica ...

–¿Cómo puedo renunciar a mi Galaor? Es un hombre muy hermoso. Y además me quiere.

–Es un vago completo. Y quiere tu trabajo.

Teodora permaneció en silencio... (Buitrago 23-24)

Cabe señalar que Buitrago también se encuentra destruyendo el estereotipo de lo que debe ser un príncipe azul ya que el personaje de Galaor se destaca por su falta de principios y racionalidad.¹³ Otros personajes se dan cuenta del tipo de persona que es Galaor. El doctor Amiel no es el único que se encarga de advertirle a Teodora esto; inclusive el sacerdote, Imeldo Villamarín, intenta liberar a la protagonista de la promesa que mantiene ante el recuerdo de su madrina. Sin embargo, Teodora continúa mostrándose indemne a cualquier advertencia:

–Recibí todas las confesiones de Ramona Céspedes de Ucrós– dijo, mientras servía anisado en dos copas, poquito a Teodora y bastante para él ...

–Conocí el alma de tu madrina al derecho y al revés. Por eso me siento autorizado a ordenarte ¡olvídate de las promesas! Yo te dispenso en nombre de

¹³ Este es un ejemplo de la manera en que la autora “expone y subvierte los estereotipos y en su lugar ofrece al lector un cuestionamiento constante de las

representaciones de los sujetos femenino y masculino a los que estamos acostumbrados” (Montes Garcés 166).

Dios. Desde el purgatorio, estoy seguro, ella te lo agradecerá. (158-159)

A pesar de los consejos del padre Imeldo, la protagonista solamente toma en cuenta cómo la libertad que le otorga el padre significa que puede relacionarse románticamente con Galaor, lo cual será la razón de su sacrificio durante la novela.¹⁴ Teodora, quien se define por tener un efecto positivo en los demás—como se ve con las gitanas quienes la llaman la Señora de la Miel—no consigue tener el mismo efecto en su persona. Esto se debe principalmente a que “ella misma no ha logrado superar la premisa social de considerar a su esposo como un ser superior y negarse a sí misma la posibilidad de disfrutar del amor de otro hombre” (Montes Garcés 164).

Este aspecto adoptado por la protagonista es clave ya que la importancia de una re-escritura de cuento de hadas recae en el reflejar no solamente cómo las mujeres son oprimidas sino también cómo las mujeres permiten ser oprimidas (Zipes 8). Inclusive, se podría decir que en Teodora se aprecia lo que Colette Dowling ha denominado como el “complejo de la Cenicienta,” el cual se caracteriza por una dependencia personal y psicológica desarrollada por parte de muchas mujeres. Dowling describe este complejo como una serie de actitudes y temores reprimidos los cuales mantienen a las mujeres en un estado que no les permite el uso completo de sus mentes y creatividad; al igual que la Cenicienta, las mujeres se mantienen a la espera de algo externo que transforme sus vidas (9). Esta dependencia es la que se

observa representada en la protagonista de *Señora de la miel*; sin embargo, tomando en cuenta el final de la novela y el cambio gradual que experimenta la protagonista, se puede establecer que la novela ofrece una alternativa. Por medio del personaje de Teodora se aprecia cómo Buitrago logra “invertir el estereotipo cultural de la heroína frágil, esbelta y casi infantil de los folletines o los cuentos de hadas e incluso las grandes narrativas del siglo XIX” (Montes Garcés 160). Este texto es un ejemplo del intento por parte de Buitrago y otras escritoras para lograr una forma de expresión propia, la cual se liga ampliamente con un interés de liberación personal de las mujeres para “reclamar su derecho de constituirse en sujetos sexuales mediante el empleo de una voz propia. Buitrago pertenece a este grupo de escritoras [...] que buscan maneras de desestabilizar el discurso falocéntrico imperante y crear un espacio para la expresión del deseo femenino” (159).¹⁵ Para lograr ese modo de expresión propia, es indispensable una búsqueda por un lenguaje propio; Buitrago lo consigue mediante “la incorporación del lenguaje culinario a la descripción de los órganos y la actividad sexual de los protagonistas” (Celis 104).¹⁶ Así, se aprecia una búsqueda hacia un lenguaje que da cuenta de una visión femenina propia, algo que es visible en otras escritoras que igualmente intentan desligarse del papel que tradicionalmente se le ha otorgado a la mujer. Como lo establece Guerra-Cunningham, la posesión verdadera del lenguaje y la creación de un discurso del cuerpo femenino son puntos esenciales de la identidad femenina; es esta consciencia de la

¹⁴ Quizá se puede entender esta actitud adoptada por la protagonista como representación de una “predisposición femenina al masoquismo que no viene de nuestras hormonas, ni del tiempo de las cavernas, sino de un sistema cultural preciso, y que tiene implicaciones perturbadoras en el ejercicio que podemos hacer de nuestra independencia” (Despentes 61).

¹⁵ Entre las otras escritoras que Montes Garcés coloca en esta categoría se encuentran Luisa Valenzuela, Albalucía Ángel y Gioconda Belli.

¹⁶ Como también señala Celis, Buitrago “remite esta lucha entre sexualidad y la búsqueda de otras formas de placer al lenguaje mismo, al nombrar y burlar el deseo patriarcal, y al hacer palabra un universo sensorial femenino de formas, sabores y aromas, para inscribir la pluralidad de experiencias del cuerpo y sus goces. Así, [la autora formula] un proyecto de realización en el placer más allá de la norma sobre los cuerpos, sobre la palabra y sobre el texto” (104).

importancia del lenguaje en la construcción de un sujeto femenino liberado (8). De igual manera Buitrago cambia la representación común del espacio de la cocina al reproducirla no como el espacio típico de confinamiento para la mujer, sino como un espacio positivo y que le proporciona satisfacción a la protagonista (163). Además, cambia el significado de este espacio no solamente para la mujer, sino también para el hombre, ya que es un espacio que se liga principalmente con el doctor Amiel.¹⁷ Se puede decir que “[la] novela apoya ampliamente el argumento de la revisión y replanteamiento de los patrones de conducta que conforman tanto el sujeto femenino como el masculino” (168). Es principalmente a través de la sexualidad y cómo los personajes se relacionan y cambian su actitud hacia ésta donde se observa el principal cuestionamiento, explícitamente en Teodora y la evolución que se observa en ella hasta que logra aceptar y expresar libremente su deseo femenino.

Otro de los grandes conceptos con los cuales se entra en diálogo es el concepto de belleza –noción que se encuentra inminente en las protagonistas de los cuentos de hadas. Como apunta Nadia V. Celis, en Buitrago “los cuerpos constituyen el escenario por excelencia de la batalla femenina por una subjetividad autónoma” (90). Esta batalla se observa en Teodora, en quien constantemente se ve el impacto de los arquetipos de belleza debido a que se encuentra preocupada por su imagen física. En una escena donde ella va al salón de belleza con la meta de prepararse para su regreso a Real de Marqués, se describe a Teodora como “una mujer de mediana estatura, de hombros anchos y manos largas. Las caderas apenas insinuándose bajo un traje color

azafrán y las piernas enfundadas en medias negras. El cabello trenzado y enredado en la nuca . . . No era espectacularmente bella, pero tenía ojos llenos de luz” (Buitrago 78). Desde el inicio de la novela se establece cómo la importancia que Teodora le da a su apariencia física se liga directamente con Galaor, ya que lo que a ella le interesa es verse bella para él: “He rebajado quince kilos. A Galaor le encantará mi nuevo aspecto. Su debilidad son las mujeres esbeltas. Además, voy a comprar ropa elegante y a cambiarme mi peinado” (24). Como se aprecia, todo lo que Teodora hace es con Galaor en mente, lo cual se mantiene dentro de parámetros patriarcales: “El deseo que despierta Galaor actúa como el discurso del poder que induce y seduce provocando el deseo femenino pero que, al mismo tiempo, somete a la protagonista a una permanente insatisfacción y auto disminución” (102).¹⁸ La representación que Buitrago realiza de la belleza se puede ver como una crítica hacia la mentalidad en la cual las mujeres mismas se emergen y que considerablemente se encuentra ligada con el ya mencionado discurso patriarcal donde se exigen “tantas pruebas de sumisión a las normas estéticas, tantas modificaciones corporales para feminizar un cuerpo” (Despentes 25).

Es hasta el desenlace de la novela cuando finalmente se va a poder apreciar una alternativa a este discurso, ya que existe un rompimiento con lo que se ha venido representando a lo largo de la novela. Cuando Teodora por fin regresa a Real de Marqués y se encuentra con Galaor, no ocurre lo que ella esperaba: “Teodora contempló ensimismada al hombre de sus sueños, al bello Galaor, a la herencia recibida en el lecho de doña Ramonita Ucrós. ¿El

¹⁷ En el personaje de Amiel se aprecia un cambio drástico; como señala Montes Garcés con respecto a éste y su trabajo en la cocina: “contrariamente a lo que generalmente ocurre en las novelas canónicas, en esta novela, el amante desempeña un trabajo que invade el territorio tradicionalmente asignado a la mujer” (163).

¹⁸ Según Celis, “este despliegue es ... también una parodia al falocentrismo y el patriarcado del Caribe, que llega a sus dimensiones más exacerbadas en las comunidades rurales” (102).

príncipe azul? ¡qué va! ¡era un cerdo recién escaldado, raspado y untado con bicarbonato y azafrán! Un cuerpo en balde como había dicho el doctor Amiel" (132). De esta manera, Teodora se desengaña de lo que ella creía era su príncipe azul: "Ese montón de gordana no podía ser su hermoso Galaor Ucrós, imposible ¡Ese-ese ese ese! Ese atado de manteca y menudillo ¡No! ¡Alguien mentía! O la vida, o aquella risa que amenazaba con desarticularla" (132-133).¹⁹ Tal parece que, efectivamente, lo que le sucede a Teodora es algún tipo de desarticulación representada a través del ataque de risa del cual es víctima; esta escena es clave para que Buitrago logre exponer la transición que se lleva a cabo en su protagonista: "El ataque de risa experimentado por Teodora al observar que su esposo ya no tiene pipí de oro refleja su toma de conciencia del absurdo que ha significado considerar a su marido como un ser superior simplemente por el hecho de tener un órgano sexual poderoso y poseer un físico atractivo" (Montes Garcés 165). La autora utiliza la noción de "príncipe azul" solamente para subvertirla por medio de Galaor. De igual manera se apoya en el tan conocido relato de "La bella durmiente;" después de que Teodora se da cuenta que Galaor no es lo que siempre había pensado, entra en una situación paralela a lo que ocurre en dicho cuento de hadas:

–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 ... habló en su léxico de romance infantil,

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

Como señala Jeana Jorgensen, en el cuento de la "La bella durmiente" la protagonista se encuentra literalmente dormida hasta que el príncipe la despierta con un beso, el cual también despierta el deseo en la protagonista (34). Sin embargo, a diferencia de la princesa del cuento, Teodora no se encuentra pasivamente dormida sino todo lo contrario. Antes de la llegada del doctor Amiel, se aprecia cómo Perucho tiene un encuentro amoroso con Teodora—aunque ninguno estaba completamente consciente. Aquí se observa claramente el alejamiento que la autora realiza del conocido relato: "En una clara parodia de los cuentos de hadas, la protagonista de la historia no permanece durante todo el cuento dormida sino que ... ha sido una mujer activa en despertar los apetitos sexuales y alimenticios de sus coterráneos" (Montes Garcés 165).

A través del encuentro de Teodora y el doctor Amiel la autora continúa jugando con las expectativas del lector. Primero, se aprecia la resolución esperada de este encuentro: la llegada del doctor Amiel, quien besa a Teodora, sí es efectiva para despertar a la protagonista. Sin embargo, Buitrago destruye la idea de que juntos vivirán felices para siempre, ya que en Teodora se presenta un cambio radical: "Teodora, perfumada con romero y verbena, entreveía las maravillas del porvenir. ¡Y el mundo era tan grande! ¡Y había en él tantos, y tantos hombres! Delicados japoneses, hermosos griegos, exóticos muchachos de Filipinas; había fieros machos mexicanos y divertidos madrileños. ¡Y los rubios!" (Buitrago 227). Aquí se aprecia cómo Teodora cambia su postura de mujer servil, que solo se preocupa de los demás, hacia una mujer que empieza a pensar en lo que ella desea para sí misma: "–Eres un tipo sensacional– dijo, inundada por la cercanía del máximo placer –¡Como tú no hay dos!– mientras, con los párpados cerrados, se prometía un mundo con sabanas

¹⁹ Aquí se puede ver cómo Buitrago parodia el discurso de poder que restringe al sujeto femenino. Ver Gregory

Utey, "The Development of Subjectivity in Fanny Buitrago's *Señora de la miel*."

de seda, incandescencias, amantes de pura miel” (227). Con esta frase termina la novela y se aprecia que en la protagonista se ha presentado una transformación, mediante su cambio de actitud se percibe una “representación de un deseo femenino alternativo a la construcción del mismo como el deseo de ser deseadas, se convierte en la avenida para escapar al artificio del ser según el modelo patriarcal” (Celis 92).

Poco a poco, en la novela se vio el cambio gradual en Teodora, quien al inicio no se muestra como un sujeto consciente de su sexualidad, ya que “Ni durante el novenario, ni después, sufrió de ardores o transportes amorosos” (Buitrago 20). Es hasta que aparece Amiel, que empieza a despertar su deseo, pero se aprecia cómo lo reprime: “cuando tropezaba con un tal Manuel Amiel, estudiante en París, punzadas extrañas recorrían su columna vertebral. Manos quemantes estrujaban el centro de sí misma. Claro que todo ello era en secreto. Teodora no osaba siquiera admitir tales deliquios sensoriales” (32). Al final de la novela se ve un cambio drástico: “Teodora sentía la vida bullir entre su cuerpo; sus senos temblaban de amor y deseo ¡estaba loca por su Amiel! Sin pensarlo dos veces exploró embelesada, tramo a tramo, meandros y rincones de la fortaleza masculina” (226). Como apunta Virginie Despentes con respecto a la sexualidad dentro de una sociedad opresiva, ésta “debe salir físicamente del dominio de lo visible, de lo consciente, de lo iluminado” (95). Es aquí donde quizá se vislumbra una posible alternativa para la mujer, ofreciendo un espacio alternativo donde el deseo deja de ser reprimido y se explora abiertamente y no únicamente pensando en los demás.

El final del texto se encuentra rompiendo con el esquema típico del final de un cuento de hadas o de una novela de romance, puesto que la novela no termina con el matrimonio de Teodora y Amiel. Este

aspecto es de importancia ya que el final esperado hubiese sido el matrimonio, el cual es considerado la última *function* dentro de un cuento de hadas.²⁰ Buitrago no solamente se encuentra haciendo explícito uno de los aspectos que no se discuten en un cuento de hadas sino que también se encuentra desarticulando la estructura del “final feliz” representada en el matrimonio. De esta manera consigue negar y cuestionar las representaciones que se han venido haciendo de las mujeres y hombres en la literatura. Es mediante el uso del cuento de hadas y las modificaciones que hace de éste que Buitrago logra poner en cuestión la percepción que existe con respecto a los roles tanto femeninos como masculinos dentro del ámbito literario. Debe tomarse en cuenta que Buitrago utiliza una forma de literatura tan popular porque esto le permite jugar y poner en duda las expectativas del lector con respecto al desarrollo y desenlace de lo que se señalaba como una historia conocida. Es por medio del hecho de que “la trama no satisfaga dichas expectativas nos conduce a preguntarnos acerca de la validez de nuestras propias concepciones acerca del sexo, el amor, las relaciones entre mujeres y hombres y los valores sociales y raciales que nos rigen” (Montes Garcés 171). De esta manera la autora propone un texto cuyo proceso de lectura posiblemente compelerá a que el lector lleve a cabo una reevaluación de su análisis con respecto a su “interpretación frente al bagaje de textos (cuentos de hadas, folletines, etc.) que forman su repertorio” (173), lo que generará una alternativa a los discursos ya establecidos.

Reiterando lo señalado en este ensayo, el cuento de hadas se muestra como un elemento de importancia en *Señora de la miel* al ser el punto de partida para explorar la formación de las ideologías de género dentro de la literatura y el efecto que esto genera en los lectores y la sociedad en general. Aunque

²⁰ Como apunta Dundes: “since so many fairy tales end in marriage ... Vladimir Propp has marriage as the fairy tale's ultimate function” (28).

no se encuentre dialogando exclusivamente con un cuento de hadas en específico, la autora sí se muestra utilizando la estructura narrativa—tan conocida y reconocible—de estos cuentos y logra reorganizarla. Buitrago despliega un interés en desarticular una perspectiva polarizada de los roles de género que se presenta en estas historias tradicionales; para lograrlo, se vale de los conocimientos previos de los lectores con respecto al desarrollo y desenlace de un cuento de hadas o una novela de romance, tomando en cuenta las múltiples similitudes que se encuentran en ambos. Las re-escrituras dependen muchas veces del conocimiento de los lectores con respecto a los textos previos para poder lograr transmitir un significado completo (Jorgensen 33); tal es el caso en *Señora de la miel* donde la autora utiliza a su favor el conocimiento del lector—especialmente con respecto a un matrimonio como desenlace y las actitudes esperadas por parte de los protagonistas de los cuentos—para poder negar el cumplimiento de sus expectativas. Así logra enfatizar las construcciones de género que se basan en una subordinación principalmente de la mujer. La des-articulación del final típico y de la estructura de un cuento de hadas, se muestra como un intento de buscar una expresión propia que refleja una experiencia femenina alejada de la dependencia de una figura patriarcal. Buitrago intenta dar cuenta de esta experiencia femenina al incorporar un lenguaje culinario que apela a los sentidos y que se encuentra permeado de imágenes eróticas. Así se desliga de una visión conservadora, reformando lo implícito dentro de un cuento de hadas. Esta labor de reconstrucción se puede ver como un intento por parte de la autora de cambiar las estructuras sociales actualmente. Buitrago presenta un nuevo espacio para la mujer—y el hombre—que se distingue por estar separado de un orden patriarcal. Es la falta de concreción de la historia típica lo que eventualmente creará una reflexión y un

cuestionamiento por parte del lector con respecto a su propia percepción de los roles sociales.

Obras citadas

- Bolaño Sandoval, Adalberto. "Señora de la miel: Fanny Buitrago ante el melodrama festivo y la celebración del cuerpo." *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 2006, <https://webs.ucm.es/info//especulo/numero34/semiel.html>.
- Bettelheim, Bruno. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. Vintage, 1977.
- Buitrago, Fanny. *Señora de la miel*. Harper Libros, 1996.
- Castro-Klarén, Sara, Sylvia Molloy y Beatriz Sarlo. *Women's Writing in Latin America: An Anthology*. Westview, 1991.
- Celis, Nadia V. "La Traición de la belleza: cuerpos, deseo y subjetividad femenina en Fanny Buitrago y Mayra Santos-Febres." *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, vol. 37, no. 2, 2008, pp. 88-105.
- Corbata, Jorgelina. "Presencia del imaginario colectivo en la narrativa colombiana escrita por mujeres." *Feminismo y Escritura Femenina en Latinoamérica*, Corregidor, 2002, pp. 167-88.
- Despentes, Virginie. *Teoría King Kong*. Traducido por Paul B. Preciado, Literatura Random House, 2018.
- Dowling, Colette. *The Cinderella Complex: Women's Hidden Fear of Independence*. Summit Books, 1981.
- Dundes, Alan. "Introduction." *Morphology of the Folktale*. U Texas, 1968.
- Giraldo, Luz Mery. "Fanny Buitrago: colores de relatos y retratos." *Revista de la Universidad Nacional de Colombia*, vol. 8, no. 26, 1992, pp. 49-54, www.revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/view/12366/12976.
- Franco, Jean. *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*. Columbia UP, 1989.
- Echevarría, Roberto Gonzalez y Enrique Pupo-Walker, editores. *The Cambridge History of Latin American Literature. Volumen 2*, Cambridge U, 1996.
- Guerra-Cunningham, Lucía. *Splintering Darkness: Latin American Women in Search of Themselves*. Latin American Literary Review, 1990.
- Hughes, Psiche, editora. "Introduction. Violation of the Love Story." *Violations: Stories of Love by Latin American Women*, U Nebraska, 2004.
- Jaramillo, María Mercedes. "Del drama a la realidad en las piezas de Albalucía Ángel y Fanny Buitrago." *Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del siglo XX. Volumen 2*, Ediciones Uniandes, 1995.
- Jaramillo, María Mercedes, Betty Osorio De Negret, y Ángela Inés Robledo. "Estudio preliminar y presentación." *Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del siglo XX. Volumen 2*, Ediciones Uniandes, 1995.
- Jorgensen, Jeana. "Innocent Initiations: Female Agency in Eroticized Fairy Tales." *Marvels & Tales*, vol. 22, no. 1, 2008, pp. 27-37.
- Lee, Linda J. "Guilty Pleasures: Reading Romance Novels as Reworked Fairy Tales." *Marvels & Tales*, vol. 22, no. 1, 2008, pp. 52-66.
- Montes Garcés, Elizabeth. *El cuestionamiento de los mecanismos de representación en la novelística de Fanny Buitrago*. Peter Lang, 1997.
- Muñoz Guirales, Diana, y Jaime Ricardo Reyes Calderón. "Autobiografismo y sensorialidad en Fanny Buitrago." *Análisis*, vol. 52, no. 97, 2020, pp. 385-411.
- Propp, Vladimir. *Morphology of the Folktale*. Traducido por Laurence Scott, Indiana U, 1958.
- Robledo, Angela I. "Vender o no vender y las razones del éxito. Autoras colombianas del medio siglo XX hasta hoy." *INTI*.

Revista de literatura hispánica, no. 63-64,
2006, pp. 185-98.

Röhrich, Lutz. "And They Are Still Living
Happily Ever After": *Anthropology;
Cultural History, and Interpretation of Fairy
Tales*. Wolfgang Mieder, editor.
Traducido por Paul Washbourne,
Vermont U, 2008.

Utley, Gregory. "The Development of
Subjectivity in Fanny Buitrago's 'Señora
de la miel.'" *Hispanic Journal*, vol. 25, no.
1-2, 2004, pp. 131-143.

Williams, Raymond L. *The Colombian Novel,
1844-1987*. U Texas, 1991.

---. *The Columbia Guide to the Latin American
Novel since 1945*. Columbia UP, 2007.

---. *The Twentieth-Century Spanish American
Novel*. U Texas, 2003.

Zipes, Jack. *Don't Bet on the Prince:
Contemporary Feminist Fairy Tales in North
America and England*. Methuen, 1986.