

Jaime Manrique: un novelar queer colombiano

David William Foster / Arizona State University

“El hombre que encuentra que su patria es dulce no es más que un tierno principiante; aquel para quien cada suelo es como el suyo propio ya es fuerte, pero sólo es perfecto aquel para quien el mundo entero es como un país extranjero” (Hugh of St. Victor [siglo XII], cit. por Todorov 1987, 259)

“Over the years, [my mother]’s repeatedly implored me to stop writing about her and my father. Yet, it is only because I’ve continued writing about them—about us—that I’ve finally been able to free myself from the past and to become a man.” (Manrique 2000a, 119)¹

Resumen

La narrativa de Jaime Manrique se escribe y se edita originalmente en inglés y en castellano, con traducciones de uno a otro idioma. Este bilingüismo es una de las marcas más significativas del proyecto queer del narrador, quien prosigue en su narrativa la imagen del individuo que se exceptúa de y rompe tajantemente con el heterosexismo imperativo de las tradiciones judeocristianas imperantes en su Colombia natal. Las variantes de sus abordajes narrativos de la cuestión de la pulsión sexual queer se enriquecen con la manera en que sus argumentos oscilan entre lo personal y lo referente a personajes históricos de la región.

Palabras clave: Jaime Manrique, narrativa queer, narrativa histórica, bilingüismo e identidad sexual

Abstract

Jaime Manrique’s fiction is written and published originally in English and Spanish, with translations from one language to the other. This bilingualism is one of the most important traces of the author’s queer agenda, and Manrique develops in his fiction the image of an individual who takes exception to and breaks categorically with the compulsory heterosexism of the Judeo-Christian traditions that prevail in his native Colombia. The variations of his fictional approaches in the matter of queer sexual pulsion are enriched by the manner in which his plots move between the personal and references to historical personages of the region.

Keywords: Jaime Manrique, queer narrative, historical narrative, bilingualism, and sexual identity

Jaime Manrique (n. 1949) es, sin duda, el único gran escritor latino o latinoamericano contemporáneo que ha sido autor de un manifiesto queer.² *Eminent Maricones: Arenas, Lorca, Puig, and Me* [Maricones eminentes: Arenas, Lorca, Puig, y yo] (1999a) contiene una serie de ensayos interconectados, pero que también pueden leerse cada uno por separado.³ Por una parte, es la biografía del desarrollo de Manrique como sujeto sexual que asimila su condición de gay, y, como tal, *Eminent Maricones* aparece en la serie publicada por University of Wisconsin Press, *Living Out: Gay and Lesbian Autobiographies* (Viviendo al descubierto: autobiografías gays y lesbianas). Manrique crea un tropo usando el título *Eminent Victorians* (1918; Victorianos eminentes) creado por el famoso miembro gay del Bloomsbury Group, Lytton Strachey (n. 1880). Del mismo modo que Strachey aporta una óptica gay a algunas de las principales figuras de su día (que no es en absoluto explícita: la crítica habla “del ingenio y la irreverencia” (*Eminent Victorians*)) de Strachey como punto de partida para entender su deconstrucción de figuras heroicas sombrías y su desacreditación de la supremacía moral de dichas figuras), también lo hace Manrique, embarcándose en la doble estrategia de, por una parte, insertarse en el canon queer de las letras hispanas, formado por tres paradigmas queer ya universalmente reconocidos: el español Federico García Lorca (1898-1936), el cubano Reinaldo Arenas (1943-90), y el argentino Manuel Puig (1932-90) y, por otra, de deconstruir las identidades que estaban al alcance de un niño colombiano durante su juventud, correlacionando sus propias experiencias con detalles de las vidas de ellos y con su propia interpretación de la sexualidad queer de estos autores. Como bien observa Manrique, en el largo relato que da título a la colección *Twilight at the Equator* (2003; Crepúsculo en el ecuador), “What was considered homosexual [in the Barranquilla of his youth] was to surrender one’s ass. Even then, I wanted an alternative to those clichés” (Manrique 2003, 122)⁴. Sin llevar a cabo una encuesta estadística sobre parejas del mismo sexo en la ficción de Manrique, él se identifica como no-heterosexual/gay/queer. A pesar de ello, él y su narrador sustituto, Santiago, describen de manera preponderante lo que, por su parte, se podrían llamar roles sexuales activos, y no lo que se describe como “surrendering one’s ass” (“claudicar el propio culo”). Así, de manera prima facie, la ficción de Manrique consigue la “queerización” de los fundamentos de la identidad englobados por “these clichés” (“estos clichés”).

Eminent Maricones, que también supone la cimentación estratégica de las letras hispánicas en lo queer, que establece a través de su triangulación con los parámetros inherentes a tres figuras monumentales, brinda a Manrique la oportunidad de revisar “these clichés” de manera adicional, a través de la exploración de los numerosos modos de ser queer modelados por la obra de estos tres maestros. Yo mismo he tratado de manera extensa en otros de mis escritos la importancia teórica de este libro y su contribución a una cultura queer latina. Considero fundamental la manera que tiene Manrique de resemantizar la palabra *maricón*, que tradicionalmente se refiere al sujeto que es percibido como alguien que se dedica a “surrender his ass”.

Para Manrique, el vocablo se convierte en la traducción perfecta de la palabra inglesa “queer” (que ha sido naturalizada e incluida en el vocabulario de varios de los principales dialectos del español latinoamericano, notable ejemplo de lo cual es el español de Argentina), por medio de la que consigue significar cualquier revisión—teórica o práctica, en lo que a iniciativas sexuales propiamente dichas respecta—que cuestione o subvierta la heterosexualidad obligatoria, especialmente en lo relativo a la llamada atracción por el sexo opuesto y el imperativo reproductivo (o su simulacro). Yo hago un comentario sobre cómo el título de Manrique es fundamentalmente irónico (reconociendo que fue el propio Manrique quien me lo señaló). “Eminente” y “victoriano” no pertenecen a realismos semánticos mutuamente excluyentes—al menos no hasta que uno lee los retratos de Strachey, gracias a los que uno puede llegar a atribuir a la palabra “victoriano” unidades de significado semántico que la convierten en un constructo virtualmente oximorónico en conjunción con “eminente.”

En contraste, la conjunción de “eminente” y “*maricones*” es esencialmente oximorónica hasta el punto de que, al menos en lo que al lector heterosexual concierne, ambas poseen atributos semánticos que las convierten en contradictorios: un *maricón*, en virtud de ser un marginado social (y las personas educadas no pronunciarán la palabra *maricón*, del mismo modo que las personas educadas en inglés tampoco usaban la palabra “queer” hasta su reciente resemantización), no podría nunca ser “eminente.” Tal vez, como insiste Roy Cohn, el truculento abogado del mccartismo, en *Angels in America* (1991-92) de Tony Kushner, precisamente por ser eminente, él no puede ser identificado como homosexual (a pesar de estar muriendo de SIDA, contraído a través de relaciones sexuales con miembros del mismo sexo), pero cuando uno es identificado como queer o como *maricón*, en el ethos heterosexista, nunca podrá ser “eminente”. El libro de Manrique se propone demostrar la eminente naturaleza de las vidas y, en proporción directa, lo mejor de los escritos, de tres prominentes escritores “homosexuales” de las letras hispánicas.

De este modo, un nivel adicional de relevancia del tratado de Manrique se revela en el grado hasta el que llega a desafiar la resistencia de una cepa crítica de las letras

hispánicas, en virtud de la cual, o bien los escritores no son “realmente” homosexuales”, o su homosexualidad es un detalle insignificante de su biografía que no tiene ningún peso ni relación con la relevancia de su obra. Como dice, hablando de Puig: “Puig was subverting queenly bitchery, turning it into a valid instrument of critical discourse” (Manrique 1999a, 40).⁵ Así, estos *maricones* son eminentes a la vez que son *maricones*, y, por supuesto, existe la intensa y audaz aserción de que son eminentes precisamente a consecuencia de ser *maricones*. Al conjugar su propia escritura con la de ellos, Manrique no sólo identifica a unos autores que fueron importantes para su formación personal y para su obra literaria, tanto ficticia como autobiográfica, sino que también le pide al lector que lo vea como un hispano, como eran ellos, como un hombre, como eran ellos, como un escritor, como eran ellos y, sobre todas las cosas, como un *maricón*, como lo eran ellos.⁶

Existen tres constantes temáticas en la obra de Manrique, las tres directamente cimentadas en los parámetros que he descrito en relación a *Eminent Maricones*. La primera tiene que ver con la sexualidad queer. En oposición a una tradición de las llamadas novelas gay, que hicieron su entrada inaugural en la ficción estadounidense a través de textos fundacionales tan distinguidos como *The City and the Pillar* (1948; La ciudad y el pilar), de Gore Vidal, *Giovanni's Room* (1956; La habitación de Giovanni), de James Baldwin y *The City of Night* (1963; La ciudad de la noche), de John Rechy—tres textos fundacionales, dos de los cuales vienen firmados por escritores minoritarios: Baldwin como afroamericano y Rechy como chicano⁷—las novelas de Manrique, con la posible excepción de la temprana *Latin Moon in Manhattan* (1995; Luna latina en Manhattan), no se ocupan principalmente de la lucha por la formación del ego del hombre gay.⁸ Los antes mencionados textos fundacionales, las primeras novelas estadounidenses que se ocupan explícitamente de la subjetividad gay (en oposición al “queerismo” latente que la crítica ha conseguido identificar en numerosos clásicos literarios estadounidenses, sin que hubiera subjetividad gay medible alguna), todos se ocupan de la trágica, patética, y ciertamente marcada por la violencia, lucha del individuo (siempre masculino) por analizar las diferencias sociosexuales y, si no darles un nombre fruto del orgullo, que es algo que aportarán otras obras de ficción en un futuro no muy lejano, al menos conseguir, a duras penas, esbozar algo parecido a una subjetividad gay.

La subjetividad gay—o, quizá más acertadamente, la subjetividad queer, dada la intensa batalla contra los clichés y, por extensión, las etiquetas demasiado convenientes—permea la ficción de Manrique.⁹ Es la posición subjetiva desde la que habla su narrador, tanto el “yo” autobiográfico de *Eminent Maricones* o el “yo” ficticio de las novelas y cuentos de Manrique. Por tanto, entonces, también identifica su posición vis-à-vis otros sujetos sociales, ya sean las mujeres mayores que lo crían¹⁰ en las historias de *Twilight at the Equator* (“My aunt was the only member of my family with whom I could talk about my homosexuality” [Manrique

2003, 117]),¹¹ los niños de la familia extendida con quienes tiene una relación cordial, como el “primo americano”, sus pares, con quienes ha tenido conflictos sobre su sexualidad o aventuras sexuales, y, mayormente, los hombres mayores que él que lo han perseguido, incluyendo la violación sufrida cuando era niño a manos de su tío Sergio (2003, 169-70).¹² Sergio viola, asumimos, primero y principalmente porque puede: es poseedor de un mayor poder físico y jerárquico, lo que le otorga una ventaja a la hora de dominar el cuerpo del otro. Pero también lo viola *como y porque* es un *maricón*. Es decir, Santiago es un *maricón*: la determinación semiótica de Sergio de la encarnación corpórea de la sexualidad queer significa, principalmente en el caso de Santiago, que éste se queda corto respecto al índice hegemónico de masculinidad que le impide a uno ser identificado como un hombre con todas las de la ley. A ojos de Sergio es, en una plabara, un hombre deficiente/incompleto/maltrecho. Así, Santiago está, conforme a los códigos de la heterosexualidad obligatoria, tal y como los interpreta la cultura mediterránea, incontestablemente disponible para su uso sexual a manos de los autoidentificados y socialmente confirmados *machos* (i.e., el sujeto social que accede a someterse al anteriormente mencionado índice hegemónico de masculinidad). A pesar de todo, Santiago también es violado *porque es maricón*, es decir, como manera de demostrarle a él que lo es y que todos los machos lo van a saber, y también como forma de propinarle su merecido castigo. El cuerpo violado (o, subsecuentemente, mutilado y asesinado) del *maricón* actúa como texto manifiesto de su incumplimiento con la heterosexualidad obligatoria, que es la razón por la que Santiago sabe intuitivamente en ese momento que debe ocultar o eliminar cualquier rastro de lo ocurrido. El hecho de que, como adulto, él es ahora capaz de relatar este evento (aparte de la presunta purga psíquica que pudiera suponer) es una refutación directa de la vergüenza asociada a este tipo de violaciones y, como consecuencia, una impugnación de las dinámicas sobre las que se sustenta este tipo de agresiones.

La segunda constante temática en la obra de Manrique es el tratamiento que da a la figura del padre y, detrás del padre, al abuelo, además de, colateralmente, a los tíos y a cualquier otro tipo de hombre que pudiera ocupar el lugar de figura de autoridad para él (como el padre de la mujer de Santiago en “Papa’s Corpse” (“El cadáver de papá”), incluido en *Twilight at the Equator* y sus anteriores versiones). En oposición a la tradición hispánica de venerar al padre, esencia misma del patriarcado heteronormativo, Manrique hace poco uso de padres y figuras paternas sustitutivas, denigrándolas de manera rutinaria e incluso, en algunas ocasiones, llegando a degradarlas. De hecho, en “Papa’s Corpse,” Santiago mata a su padre moribundo para acelerar las cosas (más para precipitar la disolución de su vínculo con su padre que para conseguir su herencia) y luego es testigo de la violación de su suegro a manos de una horda de agitadores carnavaleros. La muerte del padre, la violación del suegro y el colapso de su tío narcotraficante en “Twilight” forman parte de un todo en lo que respecta al imperativo de rechazar cualquier tipo de

validez para los agentes de una brutal dictadura masculinista. Por mucho que Manrique/Santiago detalle la violencia personal sufrida a manos de, usando la famosa frase de Mary Daly, “token torturers” (torturadores simbólicos¹³) el lector también es testigo de esa violencia patriarcal como algo escenificado de manera rutinaria, irreflexiva, necesariamente (porque es parte de una estructura social incuestionable) contra la mujer, ya sea la madre histérica, la esposa psicótica (en “Papa’s Corpse”), o la hermana abocada a las drogas y la prostitución (en “Twilight”). Por lo consiguiente, uno de los principales artificios estructurales que usará Manrique en su obra maestra, *Our Lives Are the Rivers* (2006; Nuestras vidas son los ríos), sobre la heroína feminista andina Manuela Sáenz, será la rebelión y la actitud desafiante de Sáenz contra su padre y su madre y su presuntamente censurable alianza con Simón Bolívar. Notablemente, la novela no es demasiado benevolente con Bolívar y enfatiza las razones de Sáenz para identificarse con él y sus iniciativas políticas.

La tercera constante en la obra de Manrique tiene que ver con la putrefacción de los trópicos—es decir, la Colombia, biseccionada en su extremo Sur por el Ecuador, de los orígenes personales de Manrique. Un título como *Twilight at the Equator* (y me he referido con tanta insistencia a esta colección de textos porque la considero el culmen de la obra literaria de Manrique) puede que parezca evocar los reinos del realismo mágico propio de la narrativa latinoamericana del llamado Boom: *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez, *Tres tristes tigres* (1966) de Guillermo Cabrera Infante (mucho más aliterativo en su título en castellano), o *La casa verde* (1966) de Mario Vargas Llosa. Por supuesto, ninguna de estas obras es idílica por naturaleza y todas detallan con devoción la naturaleza trágica o melancólica de la historia social latinoamericana. A pesar de todo, el Boom fue exotizado, y sus lectores a menudo recuerdan más el presunto énfasis en el realismo mágico que la deconstrucción *hard-core* de la historia social vigente en estas novelas. Manrique se asegura de que el lector nunca pueda considerar los reencuentros del narrador con su tierra natal como una “vuelta al paraíso”.¹⁴ La historia que da título a la colección acaba con estas palabras:

I knew that had I stayed in Colombia, I might have become like Carlos [the trafficker] or like Sergio [the uncle who rapes him as a boy]. After confronting him, I felt free. As I loped down the road, under the starry equatorial sky, I knew that coming back home had freed me from the tyranny of dreaming of returning to the sullied paradise I had left as a boy, for which now I could cease to yearn. (Manrique 1998, 188)¹⁵

Este es un momento de anagnórisis para el narrador, una especie de sensación de haber completado la formación de su ego a través del rechazo de Colombia y, por extensión, del retorno a su verdadero hogar en Nueva York, como se confirma en la última historia de redención con la que se cierra la colección, “The Day Carmen Maura Kissed Me.”

(“El día que me besó Carmen Maura”).

El intento de regresar a Colombia que encontramos en estas historias, ya lo tomemos como individual o como mosaico autobiográfico, al uso de los numerosos capítulos en primera persona de *Eminent Maricones*, implica el descubrimiento de numerosos secretos familiares, cada cual más horrible que el anterior. Particularmente, en el caso de Carlos, el tío narcotraficante, el hecho de que la verdadera historia tras la vergüenza familiar de que el tío hubiera matado, de adolescente, a su mejor amigo, víctima de un episodio de pánico homofóbico. Carlos y Jacinto se masturban juntos y, en un momento de éxtasis erótico Carlos acaba tocando a su amigo Jacinto. Esto lo lleva a ser acusado de ser maricón y genera la necesidad de matar a su amigo para reafirmar su masculinidad. Detrás de esta escabrosa historia subyace la aparentemente inmutable homofobia de la Colombia rural. Sergio, antes de revelar su historia, se burla de su sobrino: ““Try and be a faggot in Barranquilla, and see how far it’s going to get you”” (Manrique 1998, 187). ““Prueba a ser maricón en Barranquilla y veremos qué tan lejos llegas”” (Manrique 1998, 187). Para Santiago, lo que Sergio dice en ambas ocasiones, primero sus burlas y después su confesión, no hace más que confirmar sin lugar a dudas que los trópicos ya no tienen ningún tipo de influencia sobre él y que las nuevas coordenadas de su identidad van a surgir de la vida que comenzó a crear en la novela *Latin Moon over Manhattan*.

Como suplemento a esta tercera temática nace un sentimiento, quizá no tanto de pérdida, sino más bien de haber trascendido una identidad regional. Desconozco hasta qué punto Manrique se identificaría con la cita de Hugh de St. Victor que he usado como epígrafe al principio de este ensayo, pero todo parece señalar que un buen corolario para la famosa frase gay “your family is the one you make” (“tu familia es la que tú te haces”), sería “your place is the one you choose” (“tu lugar es el que tú te eliges”). Manrique crea su obra entre dos lenguas y sus lugares respectivos—que optara por Nueva York y el inglés, sin ser nativo de ninguno de los dos, es fundamental para entender el rechazo a su Colombia nativa y a su español nativo.¹⁶ Esta tensión da vida a lo mejor de su obra literaria, y la dislocación del espacio y la cultura (que no del lenguaje) es un concepto crucial en su obra maestra, *Our Lives Are the Rivers*.

La novela de Manrique *Our Lives Are the Rivers*¹⁷ sigue siendo su trabajo más importante hasta la fecha. Se trata de la narrativa en primera persona de Manuela Sáenz (1797?-1865), la amante del venezolano Simón Bolívar (1783-1830), quien derrotó a las tropas españolas y creó la Gran Colombia independiente, precursora de la Colombia de hoy en día, amén de Panamá, Venezuela, Ecuador y el Perú del norte. Sáenz siguió a Bolívar a través de una gran parte de la zona y luchó como coronel en el ejército de liberación en su defensa. Durante ocho años, empezando en 1822, vivió con él a intervalos, aunque sus campañas y otras consideraciones de orden político los mantuvieron separados la mayor parte

del tiempo. Ella murió en la pobreza como consecuencia de una epidemia en Paita, al norte de Perú, cerca de la frontera con Ecuador. Sáenz era una mujer apasionada, impulsiva y a veces intransigente, cuyo carácter indomable le daba una gran ventaja a Bolívar, tanto en su relación privada como en la representación pública que ella hacía de sus intereses. A pesar de ello, a veces también le suponían una desventaja, como cuando el comportamiento irreflexivo y poco razonable de ella favorecía los intereses de sus enemigos. Los planes de Bolívar para la extensa nación única de la Gran Colombia, que cosechaban los beneficios de su gran tamaño y rivalizaban con los planes expansionistas tanto de los Estados Unidos como del Brasil, acabaron fracasando y él murió siendo plenamente consciente de ello. Manrique muestra el declive físico, emocional y financiero de Manuela, en los treinta y cinco años siguientes a la muerte de Bolívar, en paralelo a la disolución de la Gran Colombia y como ícono de los subsiguientes reveses históricos de cada una de las cinco naciones. Como colombiano, Manrique hace de Sáenz su muñeco de ventrílocuo para lanzar todo tipo de observaciones críticas en relación con Colombia y Ecuador (Sáenz nació en Quito), tanto en lo que respecta a la sociedad de preindependencia como a las sociedades creadas por las campañas de Bolívar. Es más, al menos en lo que a Sáenz concierne, se ha ganado bien poco, más allá de la sustitución de los tiranos españoles por otros más autóctonos. Cuando las autoridades de Paita, en su esfuerzo por contener la epidemia, quemaron la miserable choza en la que eventualmente murió Sáenz, las llamas consumieron la única posesión verdaderamente valiosa que le quedaba, la caja en la que guardaba las cartas de amor de Simón Bolívar. Es como si su historia y lo que ésta significó para la construcción de una sociedad latinoamericana verdaderamente independiente y plenamente funcional, simplemente hubiera dejado de existir, a la vez que, de manera metanovelística, cancelaba la heroica narrativa que aguardaba ser transcrita por la novela de Manrique, cualquiera que ésta hubiera sido. Por supuesto, tanto Bolívar como Sáenz han alcanzado hoy día el estatus de figuras heroicas a lo largo y ancho de toda Sudamérica, pero el proyecto que ambos defendían—ciertamente, la libertad personal y una independencia política completamente estable—permanece (in)cuestionable.¹⁸ De hecho, una manera de abordar la narrativa de Sáenz es tomándola como discurso apocalíptico con respecto a una historia de fracasos institucionales cíclicos en las naciones de la Gran Colombia y en Sudamérica/Latinoamérica en general.

Con todo, *Our Lives* es muchísimo más interesante desde el punto de vista de una narrativa marcada por el género. Incuestionablemente, la novela de Manrique pertenece a la ya bien establecida tradición de dar voz a los sujetos sociales femeninos de la Historia. Ya sea como mujeres reales (Sor Juana Inés de la Cruz en México, Madame Lynch en Paraguay, o Juana Manuela Gorriti en Argentina) o como una legión de personajes ficticios cuyas experiencias personales sirven de índice a coordenadas sociohistóricas reales, la novela de vidas femeninas constituye hoy una admirable

bibliografía en el ámbito de las letras latinoamericanas contemporáneas. A pesar de que algunas de estas narrativas hayan sido construidas usando el formato de una tercera persona omnisciente, aquellas que se han escrito en primera persona a menudo parecen conseguir un grado más elevado de verosimilitud además de una mayor densidad narrativa. No cabe duda de que esto es consecuencia directa de la conveniente ilusión de estar accediendo a los terrenos más recónditos de la historia, y no tanto a la presunta mayor autenticidad y fiabilidad de la mujer que se manifiesta, como en este caso, con su propia voz. Quiero proponer con esto, que la extensa y uniforme maniobra de silenciar la voz de la mujer por parte de la norma masculinista ha propiciado que se ignoren los aspectos sociales a los que la mujer tenía un acceso privilegiado—lo que podríamos llamar el *motif* de los secretos de alcoba, o de los secretos de cocina, de guardería, de costura, del patio de atrás, etc.

La recuperación de la voz femenina, por supuesto, potencia aproximadamente la mitad del cuerpo sociopolítico. Pero también supone la recuperación de dimensiones complementarias del panorama social de las vidas humanas vividas. Los mundos de la mujer no forman parte de una esfera separada de los del hombre, sino que son parte integral de ellos y este truísmo feminista ya comúnmente aceptado es el que genera el gran interés histórico que posee la novela de Manrique. Manrique podría, por ejemplo, haber elegido suscribir la tesis de los ámbitos separados, por la que el novelizado *affaire* de Sáenz con Bolívar podría haberse reducido a una caótica historia de fondo de los muchos años y días en los que la presencia de él no figuraba en absoluto. Pero al elegir “el otro lado” del entramado histórico en el que se enmarca el enorme papel que jugó Bolívar en la independencia de Sudamérica del yugo español, Manrique presenta a Sáenz como parte integral de la vida de Bolívar y no como un mero agente accesorio. Los historiadores podrán decir lo que crean conveniente respecto a hasta qué punto esto fue así, pero, en todo caso, esto es lo que nos sugiere la novela de Manrique.

Como la novela se cuenta desde el punto de vista de Sáenz, su proyecto personal es el que recibe una mayor importancia. Sáenz vive inflamada por su ideología liberacionista, pero también cede al impulso de estructurar su vida de manera que le permita vivir a través de Bolívar del modo más eficaz posible, superando así su condición de mujer y el horrendo empeño de su familia de someterla a la inevitabilidad de su femineidad, de las monjas (cuyo grotesco retrato es uno de los puntos álgidos de la novela) con quienes la mandan a estudiar y, en definitiva, del marido inglés con quien la obligan a casarse. Sáenz comprende a la perfección los límites sociales que la constriñen como mujer, además de entender con toda claridad lo que podría llegar a lograr haciéndose indispensable para Bolívar, no sólo como amante, sino también como consejera y confidente:

I would have to make myself indispensable to him. I had become an outcast in Peru and Ecuador, and doubtless

the same would happen in Bogotá. All for the privilege of being next to the man who had made my dreams of a free South America a reality. He had attained for me everything I had wanted to do myself but couldn't, because I was born a woman. (Manrique, 2006a, 188)¹⁹

La propuesta de que, en última instancia, la relación de Sáenz con Bolívar nos proporciona un acceso indirecto a lo que ella no podía experimentar directamente como mujer, no sería más que parcialmente cierta, porque la novela de Manrique tiene una manera particularmente interesante de mostrarnos su admirable conquista de los privilegios masculinos, como el de lograr acceder al rango de coronel en el ejército de independencia, (tra)vestida de soldado masculino. En este sentido, *Our Lives* es un espléndido ejemplo de resistencia feminista y de narrativa contestataria, independientemente de su grado de exactitud histórica.

Sin ánimo de exagerar, quisiera al menos abordar el asunto, ya que anteriormente me he referido al concepto del ventriloquismo, de la particular relación entre la narrativa feminista en primera persona y la identidad queer de Manrique. Con toda seguridad, debe haber aspectos de Sáenz que podrían ser identificados, a través de la narrativa de Manrique, como queer, como por ejemplo la relación homosocial entre Sáenz y sus dos esclavas, Natán y Jonotás (nótese la resonancia masculina de sus nombres). Natán y Jonotás, acorde a las costumbres de la época, le son asignadas, siendo sólo unos años mayores que Manuela, desde niña para que le sirvan como compañeras de juego, pero también para que la mantengan alejada de cualquier problema. Aunque las dos fueron manumitidas por Sáenz una vez exilada de Colombia tras la muerte de Bolívar, Jonotás muere con ella en Paita; Natán regresó a Lima para casarse y tener familia. Ambas mujeres se turnan para relatar su versión de los acontecimientos como contrapunto a la de Sáenz, y la manera en que la versión de Jonotás está inextricablemente unida a la de Sáenz contrasta notablemente con el compromiso de Natán de hacer su propia vida y de construirla con un hombre. Aún así, las tres se turnan para narrar el poderoso vínculo que las une, las situaciones de extremo peligro que logran superar juntas y los momentos de camaradería femenina homosocial que comparten, riendo, contando historias, fumando puros, comiendo y bebiendo, e incluso durmiendo juntas (una práctica común en aquella época, sin ningún tipo de connotación erótica inevitable), además de las tareas tradicionales de los círculos femeninos, como tejer o bordar. Ninguna de las tres insinúa en ningún momento que exista una relación lesbiana entre ellas, aunque esto depende, en parte, de lo que se defina como “relación lesbiana.” Dada su afición a travestirse, práctica que no sólo les permitía hacer la guerra como parte del ejército de Bolívar, sino también tomar parte en actividades políticas nocturnas, montando iniciativas a favor de Bolívar y derribando a todo el que se le opusiera, Sáenz y sus sirvientas son acusadas de pecados nefandos a través de una circular que pide su muerte:

Since January of this year a foreign woman and her slaves, dressed as soldiers, have been parading the streets of Bogotá, displaying for all to see their degeneracy. [...] She is] a scandalous woman of the most objectionable morals [...] Her] slaves [...] some say are hermaphrodites [...]. (Manrique 2006a, 228)²⁰

Además de explotar el ángulo de los problemas de género identificables en Sáenz (el mero hecho de haber abandonado a su marido para seguir a Bolívar es prueba suficiente) o atribuibles a ella según sus enemigos, la novela de Manrique describe con elocuencia lo que para su época era su imperdonable masculinización. Por otro lado, también encontramos la idea de hasta qué punto la propia voz queer de Manrique es capaz, de manera exponencial, de dar sustancia a la rebelión de Sáenz contra el género. No pretendo aquí fomentar el cliché de que Manrique, como hombre gay, es capaz de hablar como mujer, puesto que no es una propuesta que se sostenga demasiado bien por sí misma, pero sí me gustaría examinar su habilidad para comprender y articular la transgresión de género en sus múltiples niveles y como respuesta a una compleja dinámica social, pues es en esta dimensión en la que la novela de Manrique alcanza su mayor éxito como ficción narrativa, dejando a un lado la satisfacción que pueda o no suponer para el lector de obras históricas, deseoso de una perspectiva añadida sobre el extenso lienzo de los acontecimientos humanos.

Cervantes Street [El callejón de Cervantes] (2012)²¹ sigue el mismo patrón que *Our Lives*: el uso de narradores en primera persona como contrapunto; la reconstrucción de un período histórico; y la dislocación geográfica de la figura central, en este caso Miguel de Cervantes. Aunque a lo largo de la novela se referencia el pecado de sodomía—habitualmente como vicio característico de la cultura árabe—el deseo homoerótico solo aparece en esta obra al final de la novela. Aún así, se podría postular que los sentimientos de odio y envidia aparecen como forma de deseo homoerótico reprimido, y esto es algo que está muy presente en el principio estructural primario de la relación entre Cervantes y el llamado falso *Quixote*, publicado en 1614 bajo el nunca aclarado pseudónimo de Alonso Fernández de Avellaneda.

Según la interpretación de los acontecimientos de Manrique, el autor del falso *Quixote* es Luis Lara, un amigo de la infancia de Cervantes, que luego se convirtió en su archienemigo, que hizo mucho de manera encubierta para minar los intentos de Cervantes de lograr el éxito. Lara vive para ver la humillación y el fracaso de Cervantes, y, en este sentido, su vida está vinculada a la de Cervantes como si fuera su amante secreto. Manrique construye esta novela sobre la base de la ironía dramática, teniendo en cuenta que hasta el lector más general estaría al tanto del éxito final, a pesar de los tremendos reveses que sufre su vida en el curso de la creación de *Cervantes Street*, de la obra maestra de Cervantes y su lugar permanente en la cumbre más alta de la literatura española y la creación de la novela moderna. No es necesario un conocimiento previo del falso *Quixote* para poder apreciar el mencionado principio de la ironía dramática, que se revela aquí en toda su plenitud.

Los muchos guiños al verdadero *Quixote* a lo largo de la novela de Manrique, sumados a la tradición literaria que lo rodea, hacen de *Cervantes Street* una lectura extremadamente agradable para el especialista, principalmente en lo relativo al modo en que los personajes de la novela se presentan como individuos reales salidos de la vida de Cervantes. De esta manera, Manrique desarrolla un comentario metanovelístico muy significativo: El *Quixote* de Cervantes es la consecuencia de la vida real del pueblo español, con toda la grima y el sufrimiento que ello conlleva. En contraste, el falso *Quixote*, escrito por el odioso Lara, está completamente desprovisto de experiencias vividas y de sentimientos humanos reales. En este proceso, Manrique muestra como la gran novela de Cervantes erradicó una tradición narrativa exhausta y afectada a la que Lara intenta dar continuidad, con la autocomplacencia de su educación procedente del latín y el griego antiguos. Del mismo modo, se nos da a entender que Manrique valida, de igual forma, sus propias experiencias vitales, en *Twilight at the Equator*, como universo de ficción convincente.

Trad. de Jorge Gimeno-Robles

Notas

- 1 “A lo largo de los años, [mi madre] me ha implorado repetidamente que deje de escribir sobre ella y sobre mi padre. Sin embargo, si he conseguido liberarme finalmente del pasado y convertirme en un hombre, es precisamente porque he seguido escribiendo sobre ellos—sobre nosotros” (Manrique 2000a, 119).
- 2 Publicado originalmente en forma abreviada como memorias personales (que es como lo clasifica la Biblioteca del Congreso de los EEUU). El presente ensayo es, a su vez, una ampliación de un texto publicado originalmente en inglés: “Jaime Manrique (Colombia/USA, 1949)”. *The Contemporary Spanish-American Novel: Bolaño and After*. Ed. Will H. Corral, Juan E. De Castro y Nicholas Birns. New York: Bloomsbury, 2013. 411-17.
- 3 Ver mi extenso análisis de este texto (Foster 2001).
- 4 “Lo que se consideraba homosexual [en la Barranquilla de su juventud] era claudicar el propio culo. Ya entonces, yo buscaba una alternativa a esos clichés”.
- 5 “Puig subvertía la maledicencia contra la mariconería, convirtiéndola en un instrumento válido del discurso crítico” (Manrique 2000a, 75).
- 6 Además, todo este tema posee una dimensión suplementaria, ya que Manrique se refiere explícitamente a uno de los textos fundacionales de las letras Hispánicas, “Coplas a la muerte de su padre” (escrito circa 1476) por Jorge Manrique (1440-79), con la insinuación de una descendencia literaria directa (aunque la aproximación de Jaime a la figura del padre, como analizo más abajo, es decididamente distinta de la de Jorge) y de un contacto con otra persona, también llamada Jaime Manrique, después de la publicación de su primera obra, otra fantasmal iteración biográfica en su obra literaria.
- 7 La homofobia del movimiento de la cultura chicana, simplemente eligió ignorar a Rechy, del mismo modo que los activistas del *Black Power* (Poder Negro), igualmente homofóbicos, marginaron a James Baldwin.
- 8 Una dimensión importante de *Latin Moon* radica en el complejo tratamiento que se da al SIDA; ver la excelente discusión de Sandoval Sánchez. Manrique también se ocupa del SIDA y el amor homoerótico en su relato corto “Señoritas in Love” (Señoritas enamoradas).
- 9 Ver el ensayo de DuPouy (1994) para un estudio detallado sobre temas gay en la ficción de Manrique.
- 10 El personaje alter ego recurrente de Manrique, Santiago, tiene una complicada relación con su madre, hecho que se evidencia en su texto directamente autobiográfico “A Mother Named Queen Solitude” [Una madre llamada Reina Soledad] (Manrique 2000). El hecho de que los hombres, queer o no, tengan una intensa relación emocional con sus madres, es un estereotipo de la cultura latina/latinoamericana. Este estereotipo se revela implícito en la colección de textos *Las mamis*, que recoge el ensayo de Manrique sobre su madre. Manrique habla de que no se convirtió en hombre hasta que pudo librarse del pasado de sus padres (119) y que su amor más duradero no fué automáticamente por su madre, sino por una mujer que se llamaba Soledad (123).
- 11 “Mi tía era el único miembro de mi familia con quien podía hablar de mi homosexualidad”.
- 12 Manrique vuelve a la cuestión del abuso sexual a manos de un tío en *Eminent Maricones*: “This is another memory I have of those years: one of my younger uncles masturbated in front of me in an attic of the house and asked me to give him a blow job. Revolted and horrified, I wondered: Is it obvious that I am a maricón?” (Manrique 1999a, 18). (“Este es otro recuerdo que tengo de esos años: uno de mis tíos más jóvenes se masturbó delante de mí en el ático de la casa y me pidió que le chupara el miembro. Repugnado y horrorizado, me preguntaba: ¿Acaso es obvio que soy un maricón?” [Manrique 2000b, 39]).
- 13 Para Daley y para el feminismo radical por el que ella habla, no todo hombre es un torturador en el sentido literal de la palabra. Sin embargo, todo hombre vendrá a manifestar, en formas sinecdocales y metonímicas, trazos del torturador plenipotenciario. Es importante entender que las mujeres adscriptas al sexismo hegemónico también pueden evidenciar rasgos del torturador plenipotenciario, como “delegadas” de la opresión masculinista a la mujer.
- 14 Esta constante, que DuPouy (1994) también ha señalado, se evidencia de forma más vehemente, en las variadas adaptaciones de las primeras obras de Manrique, derivadas de una de sus primeras novelas en español, *El cadáver de papá* (1978) (ver González para una discusión de los aspectos carnavalescos de esta novela; Castillo Mier también trata dichos aspectos de la novela como marco de toda la obra literaria de Manrique). Una de sus primeras obras en inglés, *Colombian Gold: A Thriller* (1998; Oro colombiano: un thriller) es esencialmente una traducción ampliada de *El cadáver* (como lo es el primer segmento de *Twilight in the Equator*, “Papá’s Corpse”). Haciendo un tropo de la frase “Colombian gold” para referirse al tan cacareado legado de artefactos de oro precolombino conservados en el famoso Museo de Oro del país, el personaje de Manrique, Santiago, vuelve a Colombia a hacerse cargo de las propiedades de su padre (después de haberle asfixiado en su lecho de muerte, Santiago había huído con su mujer a un apartamento propiedad de su padre en Nueva York), para descubrir

poco después que las plantaciones de bananas de su padre (las bananas siendo el otro tipo de oro colombiano) se habían convertido en frentes para un floreciente negocio de cultivo de drogas (una forma degradada pero altamente lucrativa de oro colombiano). En esta novela, Santiago acaba convirtiéndose en aliado de un grupo revolucionario como rechazo definitivo de la clase social de su padre. Desafortunadamente, la novela tiene un burdo final hollywoodiense, más propio de un dibujo animado, que desmerece completamente su análisis sociohistórico.

- 15 Sabía que si me quedaba en Colombia, me podría haber vuelto como Carlos [el narcotraficante], o como Sergio [el tío que le viola de niño]. Después de enfrentarme a él me sentí libre. Mientras hacía mi camino bajo el cielo estrellado ecuatorial, sabía que el haber vuelto a casa me había librado de la tiranía de soñar con regresar al sombrío paraíso que había dejado atrás siendo un niño y que ahora podía dejar de anhelar.
- 16 Hoyos (2011) incluye a Manrique en su estudio de escritores colombianos exilados.
- 17 El título de la novela de Manrique evoca explícitamente las primeras líneas del poema elegíaco, *Coplas*, del anteriormente nombrado poeta español, Jorge Manrique: “Nuestras vidas son los ríos que van a dar en la mar, que es el morir” (Manrique 2006b, 315).
- 18 De más está decir que hay complejas versiones encontradas sobre estas dos figuras en la historiografía profesional y en las múltiples interpretaciones culturales, de las que la novela de Manrique constituye tan solo un ejemplo señero. No es mi tarea analítica aquí pasar revista a y cotejar dicho espectro historicocultural.
- 19 Tendría que convertirme en alguien indispensable para él. Yo había pasado a ser como una paria en Perú y en Ecuador, y sin duda me ocurriría lo mismo en Bogotá. Todo por el privilegio de estar junto a un hombre que había hecho realidad mis sueños de una Suramérica libre. Él había alcanzado todo aquello que yo habría querido lograr por mí misma, pero que no podía hacer por el hecho de haber nacido mujer. (Manrique 2006b, 204)
- 20 Desde enero de este año, una mujer extranjera y sus esclavas han estado desfilando por las calles de la ciudad, vestidas como soldados, poniendo su degeneración a la vista de todos. Manuela Sáenz, una ciudadana ecuatoriana, una mujer de moral cuestionable [...]. [Sus] esclavas [...] según dicen algunos, son hermafroditas [...] (Manrique 2006b, 244-45).
- 21 *Cervantes Street* se publicó en traducción al español antes de que apareciera el original en inglés.

Obras citadas

- Castillo Mier, Ariel. 2009. “El carnaval a costas de Jaime Manrique Ardila.” *Poligramas*. 31: 71-81.
- DuPouy, Steven M. 1994. “Manrique Ardila, Jaime (Colombia; 1949).” *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-Critic Sourcebook*. Ed. David William Foster. Westport, Conn.: Greenwood Press, 212-214.
- Eminent Victorians. s/f. Wikipedia. Online. 9 de febrero-2017.
- Foster, David William. 2001. “El gay como modelo cultural: *Eminent Maricones* de Jaime Manrique.” *Temas y variaciones de literatura*. 17: 189-209.
- . 2004. “El ambiente nuestro: Chicano/Latino Homoerotic Writing.” 43-68. Tempe, Ariz.: Bilingual Press/Editorial Bilingüe.
- . 2006. *Desde cercas opuestas: literatura gay y lesbiana en América Latina*. 119-138. Ed. Dieter Ingenschay. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Editorial Iberoamericana.
- González, Patricia. 2008. “Transgresión y carnaval en el Caribe colombiano: *El cadáver de papá* de Jaime Manrique Ardila.” *Memorias: Revista digital de historia y arqueología desde el Caribe* 5.9, julio: 198-205.
- Hoyos, Héctor M. 2011. “Colombian Exile Writers.” *World Literature in Spanish: An Encyclopedia*. 1.215.216. Ed. by Maureen Ihrie and Salvador Oropesa, Santa Barbara: ABC-CLIO.
- Manrique, Jaime. 1978. *El cadáver de papá*. 2a ed., 1980. Bogotá: Plaza y Janés.
- . 1992. *Latin Moon in Manhattan*. New York: St. Martin’s Press. Publicado en español 2003 *Luna latina en Manhattan*. Trad. Nicolás Suescún. Bogotá: Alfabuara.
- . 1998. *Colombian Gold: A Thriller*. Trad. Sara Nelson and Jaime Manrique. New York: Painted Leaf Press. Publicada originalmente en inglés, 1983. *Colombian Gold: A Novel of Power and Corruption*. Trans. Sara Nelson and Jaime Manrique. New York: C. N. Potter, distributed by Crown Books.

- 1999a. *Eminent Maricones: Arenas, Lorca, Puig, and Me*. Madison: University of Wisconsin Press. Trad. al español, 2000a *Maricones eminentes: Arenas, Lorca, Puig y yo*. Trad. A. de la Espriella. Bogotá: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara. Trad. también 2000, por Juan Camacho. Madrid: Editorial Síntesis.
 - 1999b. “Señoritas in Love.” En *Bésame mucho*, 123-137. Ed. by Jaime Manrique, with Jesse Dorris. New York: Painted Leaf Press, 1999. Foto, p. 122.
 - 2000b. “A Mother Named Queen Solitude.” *Las mamis: Favorite Latino Authors Remember Their Mothers*, 113-123. Ed. by Esmeralda Santiago and Joie Davidow. New York: Vintage Books, a division of Random House. Foto, p. 112.
 - 2003. *Twilight at the Equator*. Madison: University of Wisconsin Press.
 - 2006a. *Our Lives Are the Rivers: A Novel*. New York: Rayo, an imprint of Harper Collins Publishers. Trad. al español, 2006b. *Nuestras vidas son los ríos*. Trad. Juan Fernando Merino. New York: Harper Collins Publishers.
 - 2012. *Cervantes Street*. New York: Akashic Books. Trad. al español 2011. *El callejón de Cervantes*. Trad. Juan Fernando Merino. Bogotá: Alfaguara.
- Sandoval Sánchez, Alberto. 1998. “Breaking the Silence, Dismantling Taboos: Latino Novels on AIDS.” En *Gay and Lesbian Literature since World War II: History and Memory*, 155-175. Ed. Sonya L. Jones. New York: Haworth Press.
- Todorov, Tzvetan. 1984. *The Conquest of America: The Question of the Other*. Trans. Richard Howard. New York: Harper & Row. Traducido al español como *La conquista de América: el problema del otro*. Trad. 1987. Flora Botton Burlá. México, D.F.: Siglo XXI Editores.