

Infierno, tiempo e historia:

la narrativa purificatoria de Jaime Manrique Ardila

Adalberto Bolaño Sandoval

Colegio Americano

We search trough
our own voices
and trough
our own mind
We sought with our words [...]
We are not alone
our eyes still meer with the passion
of continuity and prohecy

Tomás Rivera¹

Resumen

Este ensayo desarrolla el análisis de las cuatro novelas de Jaime Manrique Ardila traducidas al español. Cada una de ellas se introduce en temas como el yo destruido, el dolor, la pasión truncada, el juego de

Abstract

This essay carries out an analysis of four novels by Jaime Manrique Ardila translated into Spanish. Each of them introduces topics like the destroyed self, pain, the interrupted passion, the game of mirrors that

¹ Citado en “Revitalización y síntesis cultural en la narrativa chicana”, de Ma. Jesús Buxó i Rey. En *Culturas hispanas de los Estados Unidos de América*. Cfr. Referencia completa al final.

El poema, en traducción de María Isabel Meza, dice: *Buscamos / a través de nuestras propias voces / y a través de nuestra propia mente / Buscamos con nuestras propias palabras (...) No estamos solos / Nuestros ojos todavía encuentran la pasión / de la continuidad y la profecía.*

Recibido en abril de 2006; aprobado en junio de 2006.

espejos a que conduce el tiempo, la historia y una especie de infierno en que viven los personajes.

Palabras clave: historia, renarrativizar, novela de archivo, aculturamiento, transculturización.

leads to time, history, and a kind of hell in which characters live.

Key words: History, re-narrate, novel about filing, culturing, transculturing.

La narrativa de Jaime Manrique Ardila dialoga con su poesía: de la cruda y dolorosa introspección de sus personajes asociales en *El cadáver de papá* en una primera etapa, a la inmersión existencialista en una sociedad corrupta en *Oro colombiano*, a su aceptación aculturada de la sociedad estadounidense en *Luna latina en Manhattan* y al sumergimiento en la historia latinoamericana, con su última novela *Nuestras vidas son los ríos*. Búsqueda de la propia voz y las de los otros, esta narrativa se vuelve pasión, continuidad y profecía, una mirada acendrada sobre los deseos y la vida.

La poesía tiene igual ascendencia: hablar de *Los adoradores de la luna* es acaso yuxtaponer *El cadáver de papá* en clave lírica: incursión dantesca, surrealista y confesional de un hablante lírico destruido, trágico y lastrado por el heroísmo de vivir entre sombras, cuyo trasfondo revela la simulación y la identidad disgregada. Poesía sobre el amor, el dolor y la pasión escondida. Más adelante, en *Mi noche con Federico García Lorca*, se revela el encuentro con la memoria y el deseo obliterado, penetración en el pasado edénico y exposición por interpuesta persona de las contradicciones de género y del ser en su identidad más íntima, desde una historia lateral, urgente y nada complaciente, exponiéndola, en otro formato, en *Oro colombiano* es en *Mi cuerpo y otros poemas* donde el escritor afirma su liberación de los sentidos y la identidad sexual a una sociedad a la que siempre quiso enrostrar, y ahora, finalizadas las incertidumbres, mira sin censura, como en *Luna latina en Manhattan*.

La interpenetración de poesía y narrativa se hallan hermanada por la pregunta hamletiana del ser y no ser, sobre la identidad del humano en el mundo y en el tiempo: tiempo dantesco que, subjetivizado, corroe al narrador y al yo poético a través de las diferentes escalas del infierno en *El cadáver de papá*; un tiempo de la contemporaneidad crítica, de la banalidad y de la corrupción, de la droga y el contrabando, en fin, tiempo condenado y revivido en y por la historia, en *Oro colombiano*, en el que el narrador, Orfeo encadenado, desciende, tras la sombra de su esposa muerta, a diferentes escenarios del horror. *Luna latina en Manhattan* se imbuje de un tiempo de la redención y

de la felicidad de todos los deseos, como si fueran los poemas de *Mi cuerpo y otros poemas*². Son textos febricitantes estos dos últimos, aparentemente sueltos, sin aprensiones existenciales. La narrativa se revela como la complejización dramática de la lírica de Manrique Ardila, un espacio en el que el autor ha tomado la tarea de tranlaterizar y reasumir su conciencia en un tiempo histórico, el de la reflexión acerca de la conciencia latinoamericana en *Nuestras vidas son los ríos*.

El cadáver de papá: cita en el infierno

...a cadí come corpe morto cade

Dante, *Commedia*

Así hablando un espíritu, el otro tal gemía,
y con tan hondo llanto, que me trae
Piedad inmensa a extremo de agonía,
y caí como cuerpo muerto cae.

Dante, *La divina comedia*

El cadáver de papá sigue el dictum borgiano que reza: “Cada uno se define para siempre en un solo instante de su vida, un momento en el que el hombre se encuentra para siempre consigo mismo” (1982: 25). Los personajes de Borges (Vincent Moon, Lönnrot, Juan Dahlmann, Otálora, Tadeo Isidoro Cruz, el sacerdote de Qahalom y otros más) comprenden, descubren, los vértigos irresistibles del destino mediante un momento de impavidez y sorpresa, un laberinto que surge de pronto en el último instante.

Cuando Villalba llega a Barranquilla para asistir a la agonía y muerte de su padre, un destacado comerciante (y narcotraficante) de la ciudad, de alguna manera hace suyas también las palabras de Dante cuando en *La Divina Comedia* (2000: 13) en su Canto I indica que “A mitad del camino de nuestra vida / extraviado me vi por selva oscura”. Villalba, una especie de judío errante, con treinta años de edad, ha acudido en una primera demanda a casarse con (su) Beatriz. Las “simetrías y leves anacronismos” (Borges dixit) son significativas pues él se ha convertido en su Virgilio y Dante al mismo tiempo, que no quiere asumir su papel incómodo de burgués en una sociedad que no ve con buenos ojos al extranjero, gringo, el otro.

² Acerca de la poesía de Manrique Ardila, amplíese en “Como un pintor”, de Ariel Castillo, en *Boletín Bibliográfico del Banco de la República*. Vol. XXVIII. No. 27, y “Jaime Manrique Ardila: entre el paraíso perdido y la liberación de los deseos”, de Adalberto Bolaño Sandoval, en *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica* No. 3. Universidad del Atlántico, 2006.

El cadáver de papá es narrada por un personaje identificado como Villalba, señor o doctor Villaba, especie de despersonalización analógica que más tarde se convertirá en una resignificación social, y que, más adelante, en *Oro colombiano*, sabremos que su nombre es Santiago. La narración, desde un monólogo aparentemente amoral, hace que las acciones de Villalba no tengan un carácter vomitivo en el lector, como en la escena en que mata a su padre y consigue un orgasmo con ello. En el tono de cinismo desesperanzado se presenta un cruce intertextual con *El extranjero* de Albert Camus, lo cual hace pensar en ambas novelas en que no importan las consecuencias delictuosas de los protagonistas sino el estado de liberación que consiguen. Se trata, si se quiere, de un estado de insubordinación moral, una revuelta contra la existencia adocenada y una regeneración en el sentido exotérico, transformación de una caída cuya transgresión da paso a un nuevo camino, la transformación de Villalba a la vida. Con ello, tras la muerte de su padre, siente que “Una extraña, indefinible simplicidad me invade. Es como si hubiera logrado el más grande anhelo de mi existencia” (1978: 27-28).

En la novela se presenta, acerca de esa felicidad, un *ritornello* constante. Aquí y allá Villalba hace suyos los versos de Erica Jong (Manrique Ardila, 1978: 261): “¿Es la vida una herida / que sueña con curarse? // ¿Es la vida una herida profundizándose / a medida que sueña?” Sueño y duermevela se condensan en Villalba como un conciencia litúrgica y escindida, que se cura a través de una pérdida consentida del tiempo presente, pero a su vez en una introyección hacia el pasado. De allí que, como el Marcel Proust de *A la búsqueda del tiempo perdido*, le dé al tono de su narración la de un rito contemplativo: “Toda la noche había estado soñando, no recuerdo exactamente qué” (Proust, 1978: 11). En el mismo tono, confiesa: “Me doy cuenta de que me he duchando por un largo rato” (58). Y antes: “He estado pensando largamente” (49). Esa duermevela distante es la que observa también Meursault en *El extranjero*: “Hoy ha muerto mamá. O quizá ayer. No lo sé” (1982: 5). Por su parte, Villalba deja un mensaje a Beatriz, parecido: “Papá está muriendo. Voy al hospital. Te llamo al mediodía” (15). La combinación entre Meursault y Marcel, con su conciencia lenta para las acciones, y las de Villalba y Meursault, de expresión telegráfica, se convierten en una desustanciación del tiempo mediante la indiferencia, y culminan en la insensibilidad de Villaba. Lo que da un particular accionar, una conciencia indolente y sin compromiso, es la propia castración del personaje, cargando, por cruces y simetrías, alternativamente, complejo de Edipo o de Electra, ambigüedad que lleva a estos tres personajes a mostrar una indolencia claustral, monjes estoicos cuyo escepticismo nihilista conlleva su exilio y comportamiento asocial. Meursault es la expresión de la ruptura existencial y del desapego al mundo de la década del 60, con características de *El proceso* kafkiano pero, como en el caso

de Villalba, ambos escritores revelan la máscara e hipocresía y el sinsentido de lo absurdo del individuo en una sociedad ladinamente coercitiva.

La vida de Villalba escenifica la discordancia entre la indiferencia paternal y el desamparo vital. A diferencia de Meursault, Villalba, como hijo expósito, ha sido exiliado por su padre, de su tierra, de los sentimientos, y con Beatriz, conforma una pareja simétrica con relación al desamor y al dolor. El balance que se hace Villalba, a mitad del camino por la selva oscura de sus contradicciones, como el *Ulises* joyciano, o *Veinticuatro horas en la vida de una mujer*, de Stefan Zweig, se condensa en un día, dándose en ese lapso el develamiento y reconocimiento de una vida –de sí mismo. Si en Joyce se presenta la dispersión narrativa mediante diferentes estrategias, resultado de la resurrección geográfica emocional y de unos personajes ciudadanos, en *El cadáver de papá*, la ciudad aparece como una conformación anómica unificada por el carnaval que representa el ejercicio la libertad exacerbada, un delirio surrealista que el narrador, extranjero de sí mismo, no entiende. Villalba vive en un constante (auto) exilio no sólo geográfico sino mental, que encuentra, por fin, su centro, en la muerte del sátrapa, del otro opresor, su padre, y la ciudad es el marco de esa celebración personal encuadrada en una más abierta.

Para Villalba la ciudad es un vía crucis en diversas escalas de horror: una primera, purgatorial, en la que el hijo expósito lava negativamente sus “pecados”, contraviniendo los íconos cristianos de no matar y de amar a sus padres por sobre todas las cosas. Quizás Villalba quiere vivir una apuesta o rebasar el poema de Dickinson: “Morir sin morir / y vivir - sin la vida / es el más arduo milagro / propuesto por la fe” (1998: 63). El desapego, el desprecio del personaje por cada icono de la cultura católica –sin mostrarlo de manera evidente– no es más que una muestra de la transgresión de los viejos valores, de la hipocresía de su padre, de la muerte como confrontación, diálogo y nuevo proyecto de vida. Edipo encadenado, pertenece a la estirpe de los cainitas.

La visión exílica de Villalba manifiesta su incompreensión acerca de su propia identidad: visión clasista y de extranjero, observa como Meursault a Argel, a “la mitad del trópico” (14), como una tierra dispuesta “a cocinarse y a podrirse en el calor”, como en igual sentido señalan también Héctor Rojas Herazo en *Respirando el verano* o el García Márquez de *La hojarasca*. Desdén racial, geográfico, desapegado de su padre, asume la muerte de igual forma, “como si la muerte de un anciano no fuera la cosa más natural” (20). Meursault, cual hermano gemelo, indiferente, reflexiona que “mamá estaba ahora enterrada, que iba a reanudar el trabajo y que, en resumen, nada había pasado” (Camus: 32). Villalba acota: “Es extraño estar al lado de un moribundo, de mi padre, y

sin embargo, no sentir nada” (Manrique: 21). Sus mundos clausurados en sí mismos, cierto egocentrismo y buena dosis de cinismo no reconocido, convienen en retratar el desconsuelo del hombre contemporáneo.

Para Villalba el carnaval constituye una celebración cultural que coincide con su propia celebración personal, su exaltación y encuentro consigo mismo. Hijo de segunda línea, enviado a Estados Unidos para estudiar (para hacer “desaparecer” el pecado del hijo ilegítimo), reconoce, no obstante que una muestra negativa de “lo que los padres debían proporcionarle a sus hijos” (23). Su regreso a Barranquilla representa un momento de inflexión explosiva y erótica. La muerte de su padre conjuga la tríada amor-eros-muerte, o mejor, desilusión-dolor-pasión, o también, exilio-dolor y afirmación de sí mismo, y que en términos generales, resume las coordenadas poéticas de Manrique Ardila. El carnaval y lo personal se cruzan en un rito microcósmico, y es en la fiesta carnestoléndica donde el retorno o el triunfo de lo atávico se concentran a través de diferentes fases en el protagonista: las relaciones homosexuales, el disfraz, la simulación de ser mujer, escarnecer a una prostituta, cimas transexuales de la liberación. Ruptura, vida alternativa, ambigüedad y lo grotesco, conllevan la degradación, la caída y el goce, formas exaltativas de la disolución y la afirmación.

El carnaval como espacio microcósmico del yo, puede observarse en un poema del mismo Manrique, *El sótano*, que “es una tumba” (1976: 25). Como analogía de las carnestolendas, representa un universo sincrético y siniestro del alma –y la cultura. La mirada del pseudoextranjero combina lo telúrico (calor, obsesivo calor) con lo urbano monstruoso, una geografía emocional entrópica con la subversión (continuación) cultural. El carnaval, al igual que en *El sótano*, es un “cuarto oscuro / como cualquier infierno, como cualquier / infierno, está habitado por recuerdos” (1976: 26). La estadía de Villalba, entre el espacio público y el privado, da cuenta, sin embargo, de una visita a los no-lugares, espacios coyunturales para el extranjero, de visita pero vistos desde un recuerdo lejano en cuya geografía se accede a una serie de escalera hacia el deceso, hacia la liberación. Como en el poema “Home Burial”, de Robert Frost³, el sótano representa una escala hacia el dolor, que es “una cárcel, una camisa / de fuerza” (26). Analogía tremendista, el alma, la ciudad, su carnaval y el cuerpo, dialogan e interpenetran sus sensaciones, su dolor en los fructíferos años setenta para Manrique Ardila, de donde surgen estas

³ En “Home Burial”, Frost describe la relación traumática de una pareja cuyo hijo muerto y enterrado a pocos pasos de la casa, vive una tragedia por la aparente incompreensión del padre. La escalera es el lugar del diálogo y la revelación (“Déjame entrar a tu dolor”, dice el esposo, p. 234). Citado por Joseph Brodsky en el ensayo “Del dolor y la razón”. En: *Del dolor y la razón*. Barcelona, Destino. 2000.

obras. Es un mundo donde Blake aparece y desaparece alternativamente para expresar un mundo demoníaco y perverso, transfigurado en un carnaval que media entre la caída y la resurrección. Así, la escalera en la clínica donde se encuentra el padre de Villalba se relaciona con un oscuro anfiteatro reducido y una “sala a oscuras” (“darkness parlor”: Frost), que prolonga sus escalas a la ciudad, al carnaval, como un rito purgatorial y purgativo.

Manrique Ardila, como José Félix Fuenmayor (*Un viejo cuento de escopetas*), los cuentos de Néstor Madrid Malo *Domingo de carnaval*, y de José Francisco Socarrás, *Al tercer día del carnaval*, *La noche feliz de Madame Yvonne*, de Márvel Moreno, y las novelas de Hipólito Palencia; *La última batalla de flores*, *Una pasión impresentable*, de Lola Salcedo; *Señora de la miel*, de Fanny Buitrago y *Disfrázate como quieras*, de Ramón Illán Bacca, pertenece a la estirpe pesimista que exalta lo negativo de la fiesta, su capacidad de revelación y muerte. Es la otra realidad para que Villalba se autorepresente como una especie de Joselito carnaval, que muere a través de otro, para resurgir de sus cenizas, ave fénix que resuelve su dilema existencial, para lo cual, como en el poema de Emily Dickinson (1994: 129), ha tenido que recorrer los “profundos pasadizos / (que) se esconden en el alma”.

La ciudad representa también un espejo del exilio y del peregrinaje, del mal y de una mala conciencia edípica, de una infancia en la que el pasado es la única esquina del paraíso, lugar de lo extraño y lo familiar. La memoria juega como una raedera que habilita el edén de la costa caribe colombiana, la cual ilumina el espacio doloroso del presente. Historia doble: infierno y paraíso, fuga y salvación, un viaje órfico de internación y extrañamiento, *El cadáver de papá* se consolida como la novela de la incomunicación y el desamor, pero también, como en Proust, la historia del tiempo recuperado, tiempo ralentizado, donde “algo se ha consumado (...) y está a punto de comenzar” (125). Es, además, la rutina de un viejo Ulises, de un Orfeo, que en la siguiente novela, encuentra su diosa del Infierno.

Oro colombiano: esperpento y suspensión de credulidad

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura.

Dante, Commedia

Además de *El cadáver de papá*, Manrique Ardila publicó en el mismo tomo de Colcultura, los cuentos *En la región de la oscuridad*, *Noticias familiares*, *De García Márquez y Anderson Imbert, con amor*, *El trópico encantado* y

Borginiana, en los cuales se advierte la continuidad de los personajes desesperanzados, rodeados de la soledad, la desesperación, el desamor y la incomunicación, hundiéndose en su propia miseria.

De alguna forma, son complemento, prolongación o silencios de *El cadáver de papá*, pues temas como la separación, la muerte a través del suicidio, vidas truncadas y nunca satisfechas, siempre en un peregrinaje interior o externo, y el miedo como una capa sutil y constante, se presentan como los síntomas que acorralan a estos personajes.

Precisamente, *Oro colombiano* (1985) (traducido por Miguel Falquez Certain) hace gala de esas contradicciones. *Colombian gold* le abrió puertas internacionales a Manrique Ardila con una edición de 30.000 mil ejemplares. En Colombia, salvo Juan Gustavo Cobo Borda, y alguna que otra reseña pusilánime, fue tal vez el único en comentarla. Y no era para menos: Manrique Ardila, como escritor radicado desde 1967 en Estados Unidos, ha publicado su obra narrativa en inglés, de las cuales la única no traducida al español es *Twilight at the Equator*, pero, igualmente, poco difundidas, a excepción de las dos últimas.

Para Cobo Borda (1990: 133) *Oro colombiano* es una obra espeluznante, sensacionalista, un “comic agigantado”, escrita con “iracundo candor” (138). Exalta las 35 primeras páginas, provenientes de *El cadáver de papá*, y no deja de fijar una posición altamente estética ante la que considera una novela exagerada. Más allá de esas observaciones, la novela ofrece una apuesta para convertir el proyecto inicial de *El cadáver de papá*, una especie de confesionalismo dramático de un narrador en primera persona, en una historia truculenta en tercera –para mostrar la verdadera inanidad de Villalba. Para ello, Manrique Ardila “canibalizó”, en la acepción inventada por Raymond Chandler de reutilizar sus cuentos y convertirlos en novelas, su primera novela y la convirtió en un espejo magnificado de derrota moral en derrota política.

En *Oro colombiano* Villalba se llama Santiago y su odio y contrariedad por su padre lo persiguen hasta su propia derrota. El hilo conductor de la narrativa de Manrique Ardila desde su primera obra hasta *Nuestras vidas son los ríos* (2006) es el sentido de la existencia para sus personajes, conectados por el poema de Jorge Manrique *Coplas por la muerte de mi padre*, la vida arrastrando a todos, “iguales”, hacia sus propias preguntas, más que respuestas. Esa clave intertextual se concreta, además, con un epígrafe de Octavio Paz, “Las víctimas engendran sus verdugos”, de *Libertad bajo palabra*, aparecida en *El cadáver de papá*, y pronunciada por el personaje del guerrillero Gonzalo Santos encarcelado en

Oro colombiano. Esta vez se trata de poderes en pugna, de una hipocresía que corroe a las altas esferas de un país caricaturesco y caricaturizado que se parece al que dirigía un presidente preocupado más por la seguridad nacional que por necesidades más sociales. En ese sentido, la novela cobra un valor profético y recoge, en sentido amplio el epígrafe de Marx acerca del inextricable peso de los hombres del pasado y de la tradición de “todas las generaciones muertas (que) oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos”.

Desde *El cadáver de papá* estos personajes-símbolos, ejes emblemáticos de una cultura patriarcal, son el resultado de un constructo social que no permite la desviación ni la frustración de un proyecto unidireccional. Cualquier resistencia o declinación (homosexualismo, ateísmo, cualquier heterodoxia social o política) es censurada o aplastada. *El cadáver de papá* narra, entonces, esa primera frustración, desde dentro, desde el individuo que, atenzado, enfrenta una crisis existencial (el odio por el padre que neutraliza cualquier tipo de dolor, la vida toda), pero en *Oro colombiano* estas directrices sociales e individuales se amplían, aunque no se profundice mucho en ellas, a través de una sociedad que desdeña la debilidad y la falta de autoridad. Santiago Villalba, en este panorama, un doble exiliado, político y social, no entiende ni siquiera lo que hace como Ministro de Información Pública.

Desde el plano narrativo, *Oro colombiano* en sus primeras 35 páginas es una corrección estilística de *El cadáver de papá*. Este último es más poético, en el sentido en que el narrador-testigo Villalba, a través de su discurso confesional, deja, bajo un tono monocorde, correr la memoria en su intimidad, en su contemplación lírica, dándole nuevos significados. *Oro colombiano*, ante una necesidad más factual, es contada desde un falso narrador omnisciente que despersonaliza la memoria, pero que atrapa al lector bajo una técnica cinematográfica. Salvo algunas pocas situaciones y personajes, la primera parte, denominada “Carnaval”, es igual a *El cadáver de papá*, con la diferencia de que fue introducido el personaje Mario Simán, amigo de infancia de Santiago Villalba, y quien le consigue con su padre, el presidente del país, ser nombrado Ministro.

En esta novela también, Santiago Villalba abre su memoria hacia la infancia y allí recuerda un suicidio fingido en un colegio cristiano que recuerda en mucho a otro de la vida real del autor. El libro que recibe Santiago como regalo de convaleciente da el sentido de la novela, en una *mise in abyme* metaficcional: *El sentido trágico de la vida*, y, como en las novelas existencialistas, el eje temático gira acerca del abandono ontológico del protagonista, que entre el ser y la nada, se hunde entre el dolor, el sufrimiento y la droga. El ejerce el dolor y sufrimiento como un afrodisíaco, un patetismo masoquista que lo obnubila para entender su

entorno próximo y la realidad del país. Su Beatriz, en esta novela asesinada por los barones del narcotráfico costeño, es el símbolo de la extrapolación de sus propias dudas y de su descontrol. Ella, con sus intentos de suicidio, su locura escondida y disfrazada tras matices trágicos, es un espejo evolucionado de la vida de Santiago, de su propia debilidad, Orfeo encadenado.

Desde la primera parte, la novela se convierte en un esperpento valleinclanesco. Como el maestro español, en su *Tirano Banderas*, la realidad deformada, farsesca, resumida churrigüesca, se convierte en un *thriller* que, en su primera sección tiene connotaciones sádico-freudianas. El odio y sufrimiento se convierte en otro peregrinaje por el poder para un Santiago Villalba que no ha salido de su autismo personal para extraviarse en un autismo social y político, luego de ser Ministro de Información Pública, una marioneta que cree contribuir a manejar el país, ignorando que es el ejército quien detenta el poder detrás de bambalinas.

Como en *¡Libranos de todo mal!*, de Fanny Buitrago, o la misoginia homosexual y farsesca de Fernando Vallejo en *La virgen de los sicarios*, la realidad ha sobrepasado la ficción, y *Oro colombiano* quiere ampliarla, pero en su recreación alcanza una caricaturización y brochazos muy gordos y facilistas. El mundo *underground* de Buitrago revela con acritud una zoología citadina con mayor destructividad que los supuestos animales irracionales. La riqueza de estos cuentos hace mirar con otros ojos este estilo fustigante donde lo popular, lo paradójico y lo burlesco se conjugan ejemplarmente. En *Oro colombiano* se echa de menos el humor, que, desde la perspectiva de Villalba, adquiere un carácter lóbrego. La diferencia entre Manrique y la ira de Fernando Vallejo o la crítica de Buitrago, radica en la coherencia de sus discursos literarios, mientras Manrique, en su diversidad de técnicas, cambios de ritmo, elipsis, descripciones y contrastes entre los espacios naturales y los urbanos, logra contraposiciones exóticas y de desmesura tropicalista, perdiéndose la verosimilitud y el control ficcional. El propósito, sin embargo, parece claro. La Colombia allí descrita es un epítome de 50 años de historia condensado en un hueco negro regurgitada en unos cuantos meses, en el que proliferan el mundo bananero, venganzas entre narcotraficantes, una democracia enmascarada, terrorismo, políticos venales y militares corruptos, unidos con oligarcas asociados con narcotraficantes, violación a la sirvienta, en fin, esa hiperbólica realidad hace detener la *suspensión de credibilidad* y conduce hacia la incredulidad.

Leída como una aventura para extranjeros, es un mundo monstrificado y no menos reductivista que la realidad actual, pero pierde por falta de lógica y por exceso esperpéntico. Como ejercicio literario, no obstante, mantiene

diálogos frescos y coloquiales, la apertura hacia palabras populares (vareta por marihuana, apercollar, los tragos de gordolobo, camello por trabajo, careta por discurso, ponerse las pilas), las descripciones de la naturaleza durante los viajes a la Sierra Nevada de Santa Marta y los motivos de la luna y las estrellas, siempre presentes en Manrique Ardila. Se añade también el conocimiento y aplicación de tropos e iteraciones con la letra t (“Tucanes tornasolados estaban posados sobre las ruinas tan solo a pocos metros de distancia”, p. 67) y una prosa y una trama que de no ser elaboradas contraentrega, hubiera obtenido otros resultados. De todo ello se puede entresacar este pasaje, luego de que un banco de mosquitos saliera de la habitación de Santiago, y que ampliará con maestría en *Nuestras vidas son los ríos*:

Tan sólo comprendió la razón unos minutos después. Gotas de lluvia, gordas, pesadas, comenzaron a caer sobre los matorrales cercanos. Tras el chapoteo se alzó un sonido retumbante como el de un río desbordado. Era una tronada. Las hojas de marihuana perdieron la soflama. La lluvia cayó a torrentes y los rayos bosquejaban diseños eléctricos en el firmamento. El sonido de la lluvia anestesió a Santiago. Regresó a la cama y se quedó dormido (71).

Como *El cadáver de papá, Oro colombiano* muestra a un Santiago Villaba que ahora culmina su peregrinaje de judío errante, quien, como Orfeo encuentra su infierno en una directora de la seguridad del Estado que lo traiciona, pero que en un sesgo de final feliz, el jefe guerrillero que alguna vez salvara. Su vida de penitente, pagando una continua expiación, destruyéndose a sí mismo, cierra su vida con una luz de esperanza. La maldición de un viaje eterno se cierra.

Luna latina en Manhattan: del lado de la alegría

Con *Luna Latina en Manhattan* (2004), Manrique Ardila rompe con su escritura pesimista. En su cuento “El día que Carmen Maura me besó” se observa esa nueva directriz que puede ser una referencia anterior o paralela. Allí, el narrador, cinematografista, crítico y escritor, cuenta acerca de su encuentro con un amigo colombiano en Nueva York, Luis, con igual profesión y además documentalista, quien se encuentra exiliado en la metrópolis, de donde luego viajará a España, tras recibir amenazas de muerte por parte de un grupo terrorista, luego de haber militado platónicamente en grupos izquierdistas...⁴

⁴ Para el lector en español de los textos de Manrique Ardila es difícil manejar una cronología exacta, pues el escritor mantiene inéditos muchos textos, lo que no permite distinguir esa continuidad. Sin embargo, otras preocupaciones permiten hipotetizar dicha progresión.

En el camino el narrador se encuentra con la actriz española Carmen Maura, a quien saluda y le hace saber de su fanatismo por ella. Luego marcha al restaurante bar Algorquin, donde encuentra a su amigo convertido en Luisa, quien, heterosexual, como travesti siente gran placer en vestirse como mujer.

El cuento deja traslucir el papel de la lejanía y de la violencia en Colombia, de los temas preferidos por Manrique: el cine, la cultura popular, la nostalgia por su país, el homenaje a los amigos, la memoria afectiva, y, sobre todo, entre otros, subrayar la naturaleza bi, travesti u homosexual de sus personajes. Continuidad y ruptura, ya esos tipos de relación no son vistos de manera revulsiva. Ni máscara ni imposición ni lucha, se escucha, se lee, en el fondo, una sorda resistencia y búsqueda de aceptación de género, que, como en *El cadáver de papá y Oro colombiano*, quiere reafirmarse y superar las interdicciones sociales para el homosexual (véase “El rostro evanescente”, de Miguel Falquez Certain, en el mismo tomo de *Narradores colombianos en USA o Triacas*, su libro de cuentos).

Luna Latina en Manhattan amplía y confirma el cuento inicialmente señalado. Es más: en el cuento se destaca que el narrador refirma su papel de colombiano “hasta los tuétanos”, enterado de los sucesos en su país de origen, una velada respuesta a quien pudiera criticar su posible distanciamiento como emigrado o no entender el posible desinterés por su lugar de origen y revelarlo en su literatura. El cuento gira entre lo banal y lo trágico, entre la comedia y la aculturación aceptada como mediación y superación de cualquier drama. Justamente, *Luna Latina en Manhattan* entra en igual órbita.

La historia de Santiago, un novelista, poeta y doctorante frustrado, intérprete y a veces traductor, cinéfilo, cuya madre vive en “Jackson Heights, Colombia” (2004, 19), con un loro llamado Simón Bolívar y dos gatos denominados Michín y Micifú, parece una especie de otra historia más de un inmigrante colombiano en Nueva Cork. Pero lo que hace la diferencia es la concepción aculturada del narrador. Manrique estrena un voz que muchas veces vive “la doble pertenencia” (Todorov 1998:20), la de un *híbrido* (que “se nutren de los dos mundos”), pero también de un *bicultural* que escribe en inglés o español sobre temas sociales sucedidos en Estados Unidos o América Latina (Márceles Daconte: 1993: 7-8)⁵.

Como lo indica su obra narrativa en inglés (desde *Twilight at Equator*, *Latin Moon in Manhattan*, *Colombian Gold* o *Our Lives are the rivers*, y los

⁵ Los términos son subrayados por Máceles Daconte.

poemarios bilingües *Scarecrow /Espantapájaros*, *My night with - Mi noche con Federico García Lorca. Tarzán*, y su autobiografía *Eminent maricones*, ya traducida, *My body, Cristóbal Colón y Mi cuerpo y otros poemas*), en Manrique Ardila existe la necesidad de reflejar la ambigüedad cultural, y, con ella, la de género. Como se ha mencionado desde el inicio de estas líneas, esta disparidad no sólo se realiza a nivel del juego del tiempo, también sucede a nivel de la lengua, de ésta como liberación de las ataduras del sexo. Donde antes existía lo andrógino, lo ambiguo, exaltado con rabia y dolor, como en la poesía, en la narrativa aparece la disrupción, la violencia del acto sexual como una resistencia aunada a la relación eros-muerte, para finalmente aceptar lo homosexual a través de la vida de otras personas o personajes, tal cual como sucede en *Mi cuerpo y otros poemas* celebrándolo abiertamente. En *Luna Latina en Manhattan* el narrador se mira naturalmente –como una fase de reconocimiento final– como un homosexual calmado, gozoso de sí mismo. La conexión entre hablantes líricos y narradores –*personajes* interpuestos– no es sólo analógica sino temporal, no sólo es un recorrido literario sino ideológico –de género–, de vida.

Como Franz McCourt en *Las cenizas de Ángela, Ajá ¿y qué?* o *El profesor* –revelación autobiográfica de un inmigrante irlandés que asimila Estados Unidos sin problemas, resultado de sus sueños de infancia–, Manrique apela también a las matrices del viaje, la memoria, la escritura y la descolonización y el Barrio (“Estamos en Jackson Heights, Colombia”, p.19) como espacio mitificador⁶ (1990: 486). Ahora, nuevamente un Santiago, Sammy, asimilado a la nueva sociedad, después de 18 años de haber llegado a Estados Unidos, reconoce, a pesar de vivir en Nueva Cork, que, como en el cuento mencionada arriba, “me mantenía al día sobre los últimos desarrollos en la guerra contra las drogas y las guerrillas en mi país” (18). Su forma de aferrarse a Colombia lo realiza a través del idiolecto barranquillero la década del 60 (y que el traductor, conoce muy bien): jíbaro, barillo, locos del carajo, o de la memoria, en la que la niñez se convierte en el ancla de la felicidad.

Por la novela se cruzan personajes colombianos y, con ellos, la constante explicación (al lector norteamericano) acerca de la composición de comidas, bebidas o lugares colombianos. De alguna forma, es ver integradas las notas de pie de página que introducían los antropólogos o los literatos finiseculares

⁶ Manuel de Jesús Hernández, en “El proyecto ideológico: la auto representación chicana en la narrativa” en *Culturas hispanas de los Estados Unidos de América*, explica que, para el chicano, existen tres espacios estructurantes (y por extensión, para todo inmigrante): el Barrio, como territorio libre, el anti-barrio, espacio socio-económico e institucional estadounidense, y el exterior, el exilio, que representa la inexistencia y la muerte.

o indigenistas o regionalistas de comienzos de siglo, lo cual hace pensar en un pequeño manual para extranjeros⁷.

Pasado y presente, el devenir del intérprete, su cotidianidad, las amigas cachacas –ladinas pero encantadoras– de la madre, la parafernalia efectista de ellas, la comida colombiana que disfrutaban, las escenas picarescas, el salero y las humoradas, hacen pensar en una pequeña comedia anglófona con ajiaco bogotano en el corazón newyorkino-colombiano, Jackson Heights. Manrique ha dispuesto así, más una mirada risueña a las cuitas de un narrador completamente aculturado cuyas raíces evoca como un asidero paradisíaco –y las mujeres interioranas también, viviendo un anacrónico romanticismo finisecular. La biculturalidad se expresa aquí como el ejercicio de la memoria que entrelaza el presente con el pasado, la comida y otros aderezos como parte de esa esencia cultural nostálgica.

A diferencia del personaje intérprete y más tarde traductor, Ricardo Somocurcio, de Mario Vargas Llosa en *Travesuras de una niña mala*, Manrique Ardila le imprime a su personaje Sammy una impronta cotidiana, en estado menor, de manera que sin mayores afugias, el personaje se presenta en un ámbito donde lo extraordinario ocurre merced al robo de un paquete de cocaína por el sobrino de Sammy, quien funge como mensajero de un grupo de narcotraficantes colombianos.

El pequeño mundo de inmigrantes se encuentra signado por situaciones donde lo heteróclito es la representación de algunos símbolos de la nacionalidad, del barrio o la cuadra como sustituto de Nueva York, pero Manrique evita sumergirnos en una historia de grandes temas o dolores. Por el contrario, Vargas Llosa, con Somocurcio, pretende reconstruir la vida de un limeño que sueña con París y ser intérprete y traductor como sus máximas aspiraciones vitales, mostrándolo en un periplo entre las principales capitales europeas, Japón, Turquía, Lima y en sus últimos años, España y finalmente en Sete, Francia, pero la novela –versión políticamente correcta de un pobre diablo sin aspiraciones, quien se sujeta obsesivamente al amor de una mujer aventurera que lo engaña en todos los sentidos–, contada desde un discurso limado y con tono corintelladesco, no tiene ningún pulso profundo ni vital. Es una historia bien contada, pero a la que le faltan nervios y sangre y las interrogaciones sobre el ser humano. El personaje de la mujer, Arlette, que se cambia el nombre según el país y con quien cohabite, está construida sin probidad y de manera

⁷ La novela fue escrita originalmente en inglés, y traducida afortunadamente por Nicolás Suescún, quien, contemporáneo época del escritor, conoce los meandros culturales de la época.

difusa. El discurso amoroso de Somocurcio no la salva como un personaje consistente. Si *Travesuras de la niña mala* busca ser representación de una aventura sobre el viaje, el amor o la huida, la historia no levanta vuelo ni el personaje, quien se pierde en una historia monocorde y plana, y que, tal vez, en manos de otro buen escritor, hubiera cobrado otro sentido.

Manrique, a ese respecto, ha pensado en un tono levemente irónico y de pícaro guiño cultural. La literatura se asume como una sonrisa y una ópera bufa, especialmente cuando se reúnen los personajes tras la muerte de Bobby Castro, un homosexual atacado por el sida. La muerte de Bobby es uno de los momentos más relevantes del libro, no sólo desde lo expositivo sino como una escena de humanización, igual que la lograda por Manrique en su poema *Al era de Alabama*. Se trata de la desteatralización de la muerte, y que cobra importancia en un contraste con *El cadáver de papá* y también con la elaborada por Manrique en su ensayo sobre Reinaldo Arenas, aparecido en *Maricones eminentes*, donde el escritor cubano es mostrado con particular realismo, una monstrificación hábil y aguzada mirada en sus últimos momentos. Poema, crónica, ensayo y novela, conjugan la muerte “en una apariencia luminosa, trascendental”, (1999:28), según reza en el poema, y también aplicable a la muerte de Bobby.

Cobra especial importancia el homenaje a los animales: un loro bufón, Simón Bolívar, un gato, “que amaba *La traviata*”, Mr. O’Donnell, y cuyo amor es correspondida por el narrador con creces. En la novela perdura la noción juguetona de *Alicia en el país de las maravillas*, en la que el lenguaje, agilísimo y burlesco, pone en escena la contemporaneidad incluyente y festiva de dos mundos, dos espacios culturales, que, sin embargo, se entrelazan y hacen discutir los estratos narracionales. La estrategia metaficticia en la que se cruzan los nombres de algunos libros a publicarse –del autor o del personaje– con géneros o temas transformados, permite observar la naturaleza lúdica de la novela.

En *Alicia...* la fantasía reditúa su propia verosimilitud mediante personajes y lenguajes que –como noción cultural– contribuyen a liberar la trama por un juego que estalla en fuegos artificiales mediante un lenguaje de desdramatización anticonvencional. *Luna Latina en Manhattan* logra iguales resultados. A los dramas de los inmigrantes antepone su juego cotidiano, dos mundos en que la capilaridad social o el discurso existencial son alejados para mostrar otra mirada identitaria, de antiresistencia.

La novela puede verse como un legado transcultural. Lejos se encuentran las contradicciones y la resistencia que se agitan entre los emigrantes cubanos,

puertorriqueños y otros cuyas expresiones contra la ideología del poder político o norteamericano son corrientes. Para Manrique no existen términos críticos o tampoco un cuento a la colombianidad, sino la “marcada tendencia a enmarcar de forma exclusiva a estas sociedades en dinámicas concretas de aculturación, asimilación, dominación, subordinación, pérdida, ruptura y aniquilación cultural” (Buxó i Rey: 1990: 474). Términos como transculturación, interculturalidad, hablan de una nueva perspectiva literaria: revitalización, síntesis, en fin una narrativa (bi)cultural, que busca un nuevo espacio de autorrepresentación, de iniciación personal y comunitaria.

La literatura de Manrique refleja abiertamente la transposición de lo interno a lo externo, la mirada del escritor que, superadas las contradicciones personales pasadas, traslada su experiencia original en un acto espléndido de muerte y renacimiento, de autoconstrucción personal para dejar constancia de su revitalización, de su vinculación al pasado (*memory*) con el futuro (*constant discovery*), y así ritualizar la trascendencia del sintetizarse (*he invent himself*, Buxó i Rey: *ibid*)⁸ (1990: 474), el arte de ser mediante una revitalización simbólica, de continuidad y profecía, un proyecto ideológico que se refiere a la identidad y el género como proyecciones esenciales y vitales y cuya voz se alza por encima de cualquier cuestionamiento.

Es un proceso de transformación donde la antigua óptica *outsider* (en *El cadáver de papá* y *Oro colombiano*) se convierte en *insider*⁹, pero que, sin embargo, en su “doble pertenencia” (Todorov: 2000, 20), no quiere el “silencio opresivo” de los “dos discursos” para perder el “lugar de la enunciación” sino subrayar la afirmación a través de la imaginación. La novela no es el lugar de la tragedia sino el de la transculturación y la aculturación. Identidad sexual e identidad discursiva logran curar la herida del desarraigo a través de la ternura-amor que encuentra Santiago en Reinhardt, el alemán exhibicionista que vive frente a su edificio.

De alguna manera, el periplo en Manhattan de Santiago recuerda el de Alicia: abrir y cerrar puertas, dar salida a la curiosidad insatisfecha, a la escenificación de su propia vida a través de diferentes estratos narracionales de manera que lo metaficticio, como en el caso de Alicia, es un pasaje constante hacia la identidad personal. Ella se pregunta varias veces: “¡Ahora sí que no puedo

⁸ Estas categorías las utiliza Ma. Jesús Buxó i Rey en “Ritualización y síntesis cultural en la narrativa chicana”. En *Culturas hispanas de los Estados Unidos de América* (Edición a cargo de Ma. Jesús Bauxó i Rey y Tomás Calvo Buezas). Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1990.

⁹ Todorov: T. *El hombre desplazado*. (1998:16), se agrega que el crítico e historiador aclara que “el *out* y *in*, lo exterior y lo interior pretendidos, obviamente, de manera relativa”. Madrid. 2000. Taurus.

hacer más nada, pase lo que pase! ¿Qué va a *ser de mí* ahora?” (Carroll, 1988: 70). Alicia realiza en la página siguiente un soliloquio que manifiesta su división, su crecimiento físico, cuando toma el líquido de la botella en casa del conejo, pero a la vez, su pensamiento metaficticio: “¡he aquí que me encuentro en medio de éstas. Creo que debiera de escribirse un libro sobre mí ¡y tanto que debiera de escribirse! Lo escribiré yo misma cuando sea mayor” (Ibid). Y más adelante, cuando se encuentra con la Oruga, ésta le pregunta quién es, ella contesta: “Mucho me temo, señor, que no sepa explicarme *a mí misma*” (destacadas ambas veces por el autor) (83). Esas preguntas puede hacérselas Santiago Villalba en las dos primeras novelas, y *Luna Latina en Manhattan* es, así, una especie híbrida de estas dos obras de la primera época, del reencuentro consigo mismo, contra el existencialismo, por una concordancia cultural de la “doble pertenencia”. La novela termina, pues, como una comedia en la que la muerte es superada y el nudo hamletiano ya se encuentra superado.

Las analogías no terminan allí. Gene suele parecerse al Conejo Blanco, siempre midiendo el tiempo, en su constante huida -cultural, de los narcotraficantes a los que robó la cocaína. Y los capítulos de Alicia “El croquet de la reina” y “¿Quién robó las cartas?”, tiene una analogía con la escena donde se celebra la muerte de Bobby, y en tono de comedia, concurren a la última escena todos los personajes para disfrutar de una divertida reunión. Manrique se burla del trascendentalismo de mucha de la literatura colombiana (y estadounidense) escrita desde y sobre Estados Unidos, en los que los personajes se hunden hasta el fondo de sus propios infiernos. Como “exiliado circunstancial ni político ni económico” (Todorov: 15), Manrique opta por escribir con la autenticidad desde la “otra” lengua. De forma que originalidad, pertenencia, coexistencia, son en la novela el ejercicio de la integración completa, la doble enunciación de la lengua que opera con el sentimiento “nacional” y con una historia transnacional. Atrás quedan las dos novelas sobre la “crispación de identidad”, el nomadismo y el descentramiento de unos narradores que revelan con ahínco su búsqueda del ser.

Nuestras vidas son los ríos: acerca de la memoria y la muerte

La dicotomía anterior acerca de ser-lengua puede observarse cuando el hablante del poemario *Mi cuerpo y otros poemas* expresa cómo “el río acabó convirtiéndose en mi destino” y aunque ahora “tenga otro idioma para nombrarlo: / como tengo también otro idioma / para nombrar aquel mundo, esa otra vida” (“Remolcador”) (1999: 48-49), dando cuenta una vez más sobre el tópico de la identidad. En *Mi noche con García Lorca* también Manrique identifica

una especie de retorno hacia su tierra de origen. Un seguimiento exhaustivo contribuiría a destacar los lazos inextricables entre narrativa y poesía.

El mundo posmoderno queda atrás. La pregunta del origen retorna en buena forma. *Nuestras vidas son los ríos*, como el *ritornello* proustiano, pone en escena una vez más la esencialidad del tiempo y la memoria en la literatura de Manrique Ardila a través de Jorge Manrique. El guiño transtextual es una reapropiación y una directriz paradigmática del poeta español. Acaso *El cadáver de papá* pudo llamarse *Novela a la muerte de mi padre*, y *Oro colombiano*, denominarse *Muerte al país y a mi padre*.

Nuestras vidas son los ríos es una reasunción de un compromiso con la historia, con una confluencia de intereses personales, una analogía vital entre Manrique y Manuela Sáenz, *La Libertadora del Libertador*, con la que se sintió identificado, porque, tal vez, su pasado de excluido, en un mundo machista y católico, se entrelaza al de una mujer del siglo XVIII, y como Manuela, atrevida, indócil, inteligente, cruel y obsesiva, rompiendo ataduras ante un mundo lleno de odios, le lleva a repetir a Manrique Ardila: “Manuela soy yo”¹⁰, como Flaubert con su Emma.

Retomar la historia latinoamericana es la forma de reasumir Manrique Ardila su pasado histórico. A ese respecto, Raymond L. Williams, (1991: 135) ha destacado el espíritu de historiadores que desde Juan José Nieto con *Ingermina* han tenido los escritores de la costa caribe colombiana, incapaces de sobrellevar el peso de la tradición ibérica, muy evidente en el interior del país. (1991). Manrique ha recurrido esta vez a la “novela de archivo” (González Echevarría: 2000) como forma de fuga a la historia oficial y, como ella, contra el discurso de la Ley, pero también –a diferencia de la opinión de Williams– resultado de la épica española. Manrique quiere que esta novela sea un contradocumento, de allí que esta Manuelita Sáenz sea humanizada en profundidad y muchas veces en grado hiperbólico, conjugando en esa confesión de parte, una trama que desarrolla la historia latinoamericana como un discurso anticolonialista, pero también contra los odios en que sus propios habitantes, aún después de su independencia, son capaces de mostrarse, hasta de llegar a asesinarses entre ellos.

La historia de Manuela Sáenz, sus comienzos, su infancia, su evolución y muerte (“Nací rica y bastarda y morí pobre y bastarda. Esa es, en breve, la historia de mi vida”) (2006: 19) es una de las historias más absorbentes y mejor contadas de la literatura latinoamericana. En este sentido y desde otro

¹⁰ J.M.A. “Manuela soy yo”. Revista *Cambio* No. 711. Febrero 2007. Pp. .80-81.

ángulo podría hablarse de *Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez, o *Agosto* de Rubén Fonseca –por no hablar de *Del amor y otros demonios*, *Crónica de una muerte anunciada* o *El amor en los tiempos del cólera*– acerca de la solvencia narrativa y el grado de atracción hacia la trama.

Al contarla en primera persona –recurso en que ha agudizado sus estrategias Manrique– pone en evidencia aún más la relación del yo y la historia. De allí que recontar la historia a través de una voz tan atrayente hace que el lector se parcialice acerca de esta reinterpretación histórica. Tirios y troyanos pueden saltar acerca de la autenticidad de muchos eventos narrados, pero lo que interesa es el grado de acercamiento y de renarrativización, desde ópticas diferentes, de Manuela, Natán y Jonatás, con conciencias históricas diferentes.

La novela se encuentra dividida en cuatro libros (“La hija del español”, “La mujer adúltera”, “La Libertadora del Libertador”, “Los años junto al mar”), a través de treinta y dos capítulos, y en ellas Manrique evidencia una acuciosa investigación que, a través de la voz de Manuela y de las dos esclavas, recoge una historia soterrada de Latinoamérica, del poder del chisme y la maledicencia, de la iglesia como el tercer enclaustramiento de las mujeres, después del hogar familiar y el matrimonio. *Nuestras vidas son los ríos* es un valiente retrato y una adecuada reconstrucción de los odios, valentía y resquemores de un continente por quitarse de encima la esclavitud española.

A Manuela la cruzan un vitalismo a toda prueba y un primer sentido romántico con sus lecturas de la *Nueva Heloísa* de J.J. Rousseau, como una segunda Emma Bovary, pero mientras la heroína flaubertiana vive un mundo tedioso y establecido –como las mujeres de la colonia de la época–, Manuela levanta el velo de las interdicciones sociales. Amores, adulterio, pasión, desengaños, insatisfacciones, como Madame Bovary, son las variables vitales que contribuyen aún más a remitificar a la heroína de Manrique que vive en completa plenitud su tragedia, su obsesión bolivarista y bolivariana.

Esta obsesión permite pasar cuenta de cobro amarga a los santanderistas y a todos los colombianos que traicionaron a Bolívar. Su mirada repite la postura opositora y radical hasta llegar a contemplar parcialmente los errores políticos de Bolívar. Como el héroe venezolano, Manuela adquiere una fulgurante tragicidad en la que también se convierte en víctima de su propio sino: de la redención a la caída, del esplendor al abismo, como el epígrafe de la novela, de Emily Dickinson, Manuela profetiza su martirio, en “espectáculo sin parangón. Será diversión de siglos”. Un poema de Tino Villanueva, pone en evidencia la función del destino, del tiempo y el de la profecía:

Ahora somos
 cuerpo y tiempo
 porque es el peso
 transparente
 del nosotros
 y no la Historia
 por sí sola
 lo que marca
 otra dirección del aire,
 otros caminos.

(citado por Buxó: 1990: 470).

En la voz de Manuela Sáenz se observa la transformación del discurso narrativo: revitalización y síntesis cultural, narrativa cultural y proyecto ideológico, la novela marcha entre la ilusión y la tiranía, entre el sueño destruido y la libertad, pero crítica acerba, da muestras de una identidad nacional nunca encontrada –o mejor, disgregada por Manrique o por Manuela Sáenz– porque la única identidad es, según la novela, el odio, el fraude de los otros, pues de este lado, “la vida humana no vale mucho. Cuando tantas personas habían muerto, una sola vida no tenía valor alguno. Las grandes masacres apenas provocaban que algunas personas enarcaran las cejas. Los colombianos constantemente buscaban excusas para verter más sangre. De quién era esa sangre, daba igual (...) Las cosechas de los campos colombianos se fertilizaban con sangre y carne humana en descomposición”. Como si hubiera sido escrita para la Colombia contemporánea, la coherencia entre heroína y Bolívar puede ser cierta, pero también con la dolorosa mirada del autor, quien ha yuxtapuesto y magnificado una ira dramatizada en dolores volando. Bolívar es esa otra cara del paria, como Manuela, cuyo exilio ideológico y vivencial sólo encuentra su afianzamiento en el amor y en la sexualidad compartida.

Manrique mitifica a Manuela Sáenz, y ésta a Bolívar, pero en ese recorrido, este Bolívar no es un personaje sólido, pues, mirado desde la trasescena, parece ser la sombra de Manuelita, quien lo sostiene con su discurso.

Tiempo, tragedia, mito

Infierno y gloria se conjuntan, tragedia y tiempo mítico se entrelazan en Manuela Sáenz. Su cruce con el tiempo histórico, irrefutable, Manrique lo supera desde la literatura como expresión mítica a través del amor, como experiencia universal. Lenguaje e inspiración, el tiempo del creador habla de la abismación del eterno retorno estético, de una nostalgia memoriosa contra

el determinismo histórico, de la palabra contra la finitud. Manrique desata el instante y vuelve la muerte de Manuela una prolongación de Juan Rulfo y García Márquez con el vuelo de Remedios la bella. Ese instante mítico, es así mismo, fusión y contemplación, para convertir la historia en vida, tiempo transmutado y emblema de la “otra” historia.

Como en el poema borgiano *Adrogué*, Manuela revela: “Yo, que soy tiempo y sangre y agonía” (1979: 160). Su historia ocurre en la memoria como teatro y en el tiempo hecho río y agua. Jorge Manrique y Manrique Ardila se reúnen en otro poema de Borges, *Arte poética* (Ibid, 161), pues se trata de:

Mirar el río hecho de tiempo y agua
y recordar que el tiempo es otro río,
Saber que nos perdemos como el río
Y que los rostros pasan como el agua. (1979: 161).

El aparente tiempo irrefutable de la historia es violado por el último instante (eterno) de Manuela quien se eleva, como Remedios, por encima de la tragedia y la muerte. Como la muerte del caballero de la triste figura, que es mostrada sin patetismo, al presentarse la plaga en Paita, dice Manuela: “Me llevé la mano al corazón. Había dejado de latir; estaba muerta” (2006: 362). La novela se revela como un balance contemplativo, que aparentemente, como en la última página de *Cien años de soledad*, es borrado por un fuego cataclísmico, pero en *Nuestras vidas son los ríos* el lector no es arrancado del hechizo de la novela sino que es llevado a una despedida desde la perspectiva de Manuela, la Bella, describiendo el paisaje, y, con una mirada crítica y desapasionada, inmersa más en el tiempo terrenal que en tiempo del mito, observa a “los hermanos y hermanas que se mataban entre sí en guerras civiles que duraban cientos de años”. (366).

El pesimismo se complementa con el sentido de despojo y la volubilidad terrenal que culmina en la insensatez de los que “habitan la tierra, soñando esos sueños de los que estamos hechos” (366). El carácter extático de esa reflexión desde la plenitud del instante final conforma la novela que se entrelaza con una experiencia mística y de ensimismamiento, pero cansada por la decepción de la historia. La reconciliación de Manuela con el mundo, no obstante, le permite la satisfacción de la derrota, la revelación trágica de la pérdida del mundo y sus ideales. Ilusión y falsedad juegan en la misma mesa.

La novela se revela como esa epifanía de reconciliación y revelación, resignación y victoria de la memoria y el olvido, de la mutilación de la historia. Como se quiera, esta es una historia de las mentalidades subjetivizada, un

destilado de historia través de un escritor con gran sensibilidad que ha sabido, recrear, desde una “conciencia peculiarmente histórica”, las “simpatías y afinidades históricas” –palabras que Henry James esgrimiera para calificar a los novelistas históricos¹¹.

Manrique le ha impreso a Manuela una suerte de clarividencias y de profecías. Es quizá esa la manera de desconfiar de la historia, pero de salvar de bella manera a literatura y a un personaje que arde cada vez más en la memoria, buscando en su propia voz la continuidad de la propia vida, de la propia vida como profecía.

Bibliografía

- Borges., J.L (1979). *El hacedor*. En: *Obra poética 1923-19*. Madrid: Alianza. Emecé Editores.
- Borges., J.L (1982). *Siete noches*. México: FCE.
- Brodsky, J. (2000). Del dolor y la pasión. En: *Del dolor y la pasión*. Barcelona: Destino.
- Buxó i Rey, J. M. (1990) “Revitalización y síntesis cultural en la narrativa chicana”. En: *Culturas hispana de los Estados Unidos de América* (Edición a cargo de Ma. Jesús Bauxó i Rey y Tomás Calvo Buezas). Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Camus, A. (1982). *El extranjero*. Bogotá: Oveja Negra, (Trad.: Bonifacio del Carril)
- Castillo, A. (1991). *Como un pintor*. En: Boletín Cultural y Bibliográfico. Banco de la República. Vol. XXVIII. N° 27.
- Cobo Bora, J.G (1990). “Después de la novela colombiana, la novela de la droga. Jaime Manrique Ardila”. En: *La narrativa colombiana después de García Márquez*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Daconte, E. M. (1993). *Nueva literatura en USA*. (Introducción). Bogotá: Colcultura.
- Daconte, E. M. (2000). *15 poetas de fin de siglo en los EU*. *El Heraldó Dominiccal*, febrero 6. pp. 4-5-.
- Dante, A. (2000). *La Divina Comedia*. (Trad: Conde de Chester, segunda ed.). Madrid: Ediciones Clásicas Universales.
- Dickinson, E. (1994). *Poemas*. Barcelona: Juventud. Trad. M. Manent.
- Dickinson, E. (1998). *60 poemas*. Madrid: Grijalbo Mondadori.

¹¹ Citado por Daniel Aron. “Las verdades de la ficción histórica”. Revista Facetas. Sf.

- González Echevarría (2000). *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: FCE.
- Manrique Ardila, J. (1985). *Oro colombiano*. México: Edivisión.
- Manrique Ardila, J. (1976). *Los adoradores de la luna*. Instituto de Cultura y Bellas Artes: Cúcuta.
- Manrique Ardila, J. (1978). *El cadáver de papá*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Manrique Ardila, J. (1995) *Mi noche con / My Night with / Federico García Lorca*. New York: Hudson The Groundwater Press.
- Manrique Ardila, J. (1999). *Mi cuerpo y otros poemas*. Bogotá: Casa de Poesía Silva.
- Manrique Ardila, J. (2000). *Maricones eminentes. Arenas, García Lorca, Puig y yo*. Colombia: Alfaguara.
- Márceles Daconte, E. (2000). *Nuestras vidas son los ríos*. Bogotá: Alfaguara (tradición de Juan Fernando Merino).
- Márceles Daconte, E. (2007). "Manuela soy yo". *Revista Cambio*. N° 711. Feb., pp. 80-81.
- Márceles Daconte, E. (1993). *Narradores colombianos en USA*. Antología, Bogotá.
- Todorov, T. (1998). *El hombre desplazado*. Madrid: Taurus.
- Williams, R.L. (1991). *Novela y poder en Colombia: 1844-1987*. Bogotá: Tercer Mundo.