



# "Colombian Queens": el reino de las identidades excéntricas en *Latin Moon in Manhattan*, de Jaime Manrique

Irma Llorens

La novela *Latin Moon in Manhattan*, de Jaime Manrique—poeta y novelista colombiano, residente de Nueva York—ha tenido una recepción variada desde que salió al mercado a principios de 1992<sup>1</sup>. Por un lado, James Dao ha escrito para el *New York Times* un artículo muy positivo, en el que presenta la novela, entrevista al escritor y describe el barrio de Jackson Heights, "*Little Colombia*"<sup>2</sup>. Por otro lado, dos figuras prominentes en el ámbito de la literatura y la crítica literaria producidas por los *Latino Writers* (i. e., los escritores de ascendencia hispanoamericana, residentes permanentes de los Estados Unidos, y que escriben predominantemente en inglés) han sido menos generosas al evaluar la novela de Manrique. Por ejemplo, Virgil Suarez (sic) ha publicado en el periódico *Los Angeles Times* una reseña fluctuante, que concluye con ciertos reparos:

*Latin Moon in Manhattan* is an original debut by an obviously talented writer, but many parts of his novel lack unity and direction. The reader can't help but feel overwhelmed by all the incongruous, haphazard incidents that take place over a few days. Something is lost in [the protagonist's] guilt-driven, passive detachment as he merely witnesses the events of his life without much interaction . . . *Latin Moon* is an off-the-wall, wacky novel full of strange characters and bizarre incidents<sup>3</sup>.

Por su parte, Cristina Garcia (sic) ha sido más severa en su crítica, como se nota en el pasaje siguiente:

Santiago Martínez, the protagonist of *Latin Moon in Manhattan*, is a poet whose soul resides in

ambivalence—ambivalence over his work, his family, his lifestyle, but mostly over his twin Colombian and American cultures and his place in them . . . a lot goes on in *Latin Moon in Manhattan* but in essence very little happens. Substantial themes . . . are touched upon but not wrestled with in any meaningful way. The potentially fascinating terrain of what it means to be cross-cultural in America is only superficially explored, or else sacrificed to the dizzying momentum of roisterous lunacies . . . One finishes *Latin Moon in Manhattan* with the wistful feeling of having missed something that might have been more significant<sup>4</sup>.

Al juzgar severamente la aducida incongruencia e insubstancialidad de la novela de Manrique, así como la pasividad y ambivalencia de su protagonista, las reseñas antedichas revelan una lectura superficial y desacertada, que no le hace justicia a *Latin Moon in Manhattan*.

Para apreciar debidamente la complejidad y el sentido profundo de la novela, sería más productivo interpretarla a partir de algunas de las teorías principales de Mikhail Bakhtin, sobre todo las que éste propone en sus estudios fundamentales sobre Rabelais y sobre la imaginación dialógica<sup>5</sup>. Me interesa reconsiderar la ambivalencia y la multiplicidad inherentes a la novela desde la perspectiva bakhtiniana del potencial transgresor y liberador de la literatura carnavalesca. Los elementos que inicialmente podrían parecer triviales, caóticos y hasta extravagantes (e. g., la caracterización de los personajes, el desenlace de la trama, varios pasajes descriptivos y ambientadores), le confieren a la

novela una dimensión trascendental, y la convierten en una especie de farsa o de tragicomedia anárquica y utópica, basada en la fantasía de una comunidad diversa, pero unida e igualitaria. Uno de los atributos principales de *Latin Moon in Manhattan* es, precisamente, la eficacia con la cual se representa literariamente una realidad festiva, y más auténtica e integradora que la fragmentada, conflictiva y prejuiciosa realidad que caracteriza la sociedad neoyorquina finisecular.

Desde el principio de la novela, llama la atención la identidad cultural escindida del protagonista. La dualidad de su nombre—Santiago/Sammy—y del título de la novela—Latin/Manhattan—ya apunta a dicha escisión. El protagonista se considera tan bicultural como el propio autor, quien se define como un sujeto híbrido, como "Colombian by Birth, Bicultural by Necessity"<sup>6</sup>. El biculturalismo de Sammy se pronuncia cuando éste se desplaza de su vecindario actual—Times Square, en Manhattan—a Jackson Heights, el barrio del condado de Queens en donde él se crió, y en donde todavía viven sus parientes y algunos de sus viejos amigos: "I began to metamorphose: the closer I got to my mother's house, the more Colombian I became" (4). Esa metamorfosis inicial anuncia otras transformaciones que el protagonista sufrirá a lo largo de la novela, y que demuestran su identidad proteica.

Si bien Colombia, el país de origen, frecuentemente es un marco de referencia cultural para Sammy, así como el objeto de su rememoración nostálgica, vivir en los Estados Unidos altera significativamente su identidad nacional. Ésta ya no se experimenta como una esencia constante, sino que se relativiza, se complica y se transforma. Como arguye Bakhtin, la relativización de la nacionalidad conlleva una descentralización lingüística e ideológica propia del género novelístico. En lugar de ser una falla en la caracterización de un personaje, su dualidad nacional y cultural tiene—según Bakhtin—un valor positivo, ya que niega el absolutismo de una identidad unitaria, a la vez que mina la autoridad del sistema de las costumbres y los mitos nacionales, y que reafirma la pluralidad de la sociedad moderna (*TDI* 366-70)<sup>8</sup>.

Otra manifestación de la identidad ambivalente del protagonista de *Latin Moon in Manhattan* tiene que ver con su identidad sexual. Aunque Sammy no pone en duda ni su propia homosexualidad ni la de su amiga Claudia, sí describe conductas y situaciones ambiguas, que rompen los esquemas tradicionales

de lo que significa ser homosexual o lesbiana. Un elemento importante y constante de la trama novelesca es la conspiración que urden las madres de Sammy y de Claudia para que éstos se casen el uno con la otra, y disipen así las sospechas—indudablemente bien fundadas—de su sexualidad aducidamente desviada, según los criterios de la conservadora sociedad de "*Little Colombia*".

Lo que llama la atención no es tanto el plan de las madres como las actitudes de los hijos. Por ejemplo, a Sammy le sorprende que Claudia no sólo apruebe el complot de sus madres respectivas, sino que trate activamente de llevarlo a cabo, a pesar de la resistencia de su amigo. Sammy recrea su conversación con Claudia, quien justifica su complicidad con aquéllas del modo siguiente:

[Claudia said, taking my hand:] "Anyway, since it's getting late I might as well remind you that you are supposed to propose to me tonight."

I pulled away my hand. I had thought all along that the marriage plot had been concocted by our mothers unbeknownst to both of us.

"Sammy, I'm hurt," Claudia said, looking teary-eyed. "Here I'm proposing to you and you recoil from me as if I were a green mamba."

"You're joking, aren't you?" I asked, although something told me she was serious.

Claudia laughed hysterically, slapping my back. When she had collected herself, she said, "No, Sammy. I think it's a marvelous idea. I think it'd be neat to marry you. I've been waiting for you to propose to me for years. It'd be so cool to have your child . . . don't you think dykes want to get married too? You're thinking about the dykes in the 60s. Now we want children just like all other women. Plus I'm going through changes. I'm sick of blowing heaps of money on mean bulldykes who just take advantage of me. And I've known you for so long. There aren't going to be any nasty surprises coming from you. (72-73)

Los cambios de Claudia—que la convierten, como sugiere ella misma, en una lesbiana posmoderna—incluyen su proyecto de tener hijos sin comprometer su lesbianismo. Desde la perspectiva predominantemente machista y homofóbica de la comunidad colombiana en el exilio, el proyecto de Claudia es doblemente transgresor. Ella no sólo propone prescindir del hombre heterosexual para el placer y para la procreación. También combate indirectamente la homofobia al intentar legitimar su estilo de vida mediante la reputada institución del

matrimonio, pero de un matrimonio por conveniencia, es decir, de la unión de quienes ni siquiera tienen una relación erótica entre sí, y contra quienes la sociedad discrimina por igual.

Más ambivalentes que los deseos maternales y nupciales de una lesbiana *butch* y *punk* son las situaciones íntimas en las que la persistencia de Claudia coloca a Sammy. Ella trata de persuadir a su amigo con tretas seductoras, pero incongruentes con las circunstancias de ambos:

Claudia smiled her killer smile. "I really dig your looks, man. You've grown so tall and slender, just my type, if I were straight. And you have such beautiful cow eyes and your wonderful curly hair," she purred, running her fingers through my hair. "And even your ears, which were so peculiar back then, now make such a punk statement. And those nice, pink, fleshy lips of yours . . . I just want to bite them."

Before I understood what was happening, I saw her black, painted lips approaching mine and we kissed. It wasn't disgusting like I thought it would be: it was different. For the first time I had kissed a woman and not felt as if I were kissing my mother or sister. (73)

Sammy relata el intento de conquista de Claudia con un tono entre humorístico y bochornoso. Llama la atención que tal intento no suscite el rechazo del protagonista. Por el contrario, Sammy descubre con perplejidad que besar a una mujer lesbiana puede ser agradable, aunque él no comprenda bien por qué. Cabe aclarar que la escena en cuestión no altera significativamente la caracterización de cada personaje, ni la interacción amistosa de la dispareja. Sammy no acepta la proposición de Claudia, y efectivamente reafirma su deseo homosexual al no sentir nada cuando ella lo besa una segunda vez al final de la novela<sup>9</sup>. Sin embargo, dicha escena sí les confiere una mayor complejidad a los protagonistas, sobre todo a Sammy, cuya ambigüedad inicial ante los coqueteos de su amiga ni siquiera se justifica por tener segundas intenciones prácticas o puramente egoístas, como las tiene ciertamente para Claudia.

La ambivalencia de varios personajes de *Latin Moon in Manhattan* les permite relativizar su subjetividad y acercarse más a los otros, poniendo al margen provisionalmente sus discrepancias. El hecho de que dichos personajes se acepten y se influyan recíprocamente facilita su coexistencia. En la formidable y poderosa sociedad metropolitana que se recrea en la novela, predominan los personajes que

se destacan precisamente por sus diferencias, y hasta por su antagonismo. Ello comprueba la hipótesis del crítico Jim Collins, quien arguye que todas las culturas son múltiples, inclusive las dominantes (citado por Booker, 11-12). Al descentrar el punto de vista para registrar el caudal de voces, de tipos humanos y de cosmovisiones que configuran la ciudad neoyorquina, la novela de Manrique logra captar la heteroglosia social que es, según Bakhtin, constitutiva de la literatura dialógica. La novela—"microcosmos de heteroglosia", en palabras de Bakhtin—tiene una unidad muy especial, no sólo por su pluralidad discursiva, sino precisamente por consistir de elementos ideológicos heterogéneos y hasta contradictorios (*TDI* 411; 365)<sup>10</sup>.

Booker explica que el antedicho proceso de descentramiento y diversificación es típico de la literatura transgresora. Ésta frustra las expectativas que se tienen convencionalmente sobre la literatura, y mina las bases de varios modos de pensar que ayudan a perpetuar las estructuras políticas que oprimen a un grupo social (3-4). La literatura transgresora infringe todos los sistemas limitantes, al trastornar las taxonomías o jerarquías literarias, físicas, psíquicas, sociales, etc. (12-13). Debido a su carácter antijerárquico, ese tipo de literatura tiene una dimensión política que Booker define del modo siguiente:

But to be politically effective, any literary transgression must have a strong communal element. The subversive effects achieved by a literary text must involve not only private emotional reactions, but public responses as well, interrogating the broad social conventions that underlie political practice, thereby calling into question the hierarchies and institutions that promulgate these conventions and are in turn made possible by them. (208-209)

En efecto, el impacto político de la novela de Manrique no se deriva exclusivamente de las transformaciones y de las reacciones emotivas del protagonista, quien experimenta y acepta su propia ambivalencia. También estriba en la representación dinámica que aquél hace de su comunidad, tan híbrida y cambiante como él mismo.

En *Latin Moon in Manhattan*, la comunidad se representa en dos niveles: el público, es decir, el de las masas urbanas de la "Babel de Hierro" neoyorquina; y el privado, constituido por el círculo de familiares y amigos de Sammy. En cuanto al nivel

público, llama la atención la enorme variedad de seres que pueblan la isla de Manhattan, sobre todo el área de Times Square, en donde Sammy vive. Ya en la segunda página de la novela, el protagonista destaca tal variedad, que se pronuncia en su imaginación por contrastar con el carácter más homogéneo y burgués de su antiguo barrio de Jackson Heights, al cual aquél va de visita ocasionalmente:

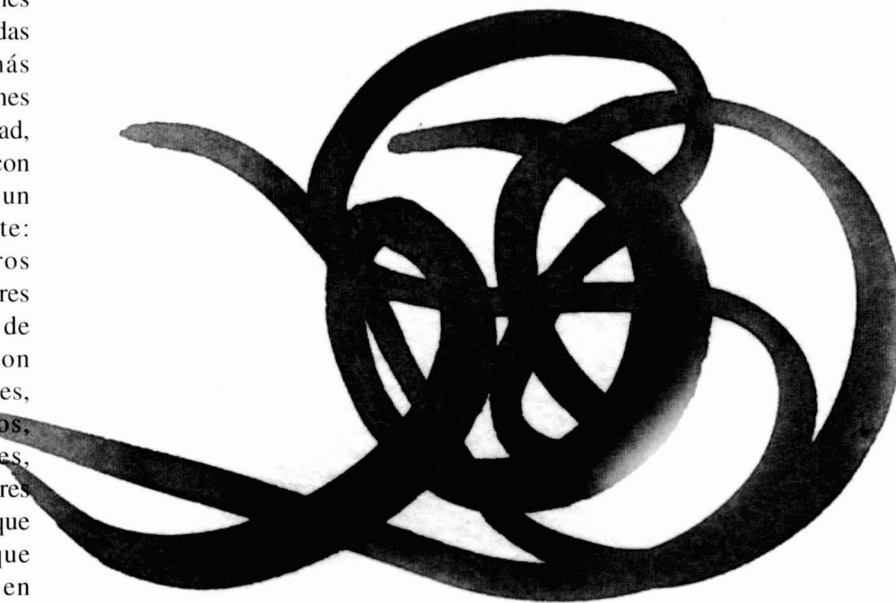
What I had observed through the years was that while Queens became more prosperous and upscale, the city of New York more and more resembled a third world capital; there was a wide—and ever widening—gap between rich and poor, and the streets teemed with crazies, junkies, homeless people, street urchins, hustlers, hookers, and pickpockets, just like in Bogot. (3-4)

La sordidez y el caos de la población urbana se reiteran más adelante en la novela, con una modificación significativa. Los vagabundos, los narcotraficantes, los drogadictos, las prostitutas, los mafiosos, los inmigrantes desempleados, los jóvenes pendejidos, los suicidas anónimos y los demás habitantes de los márgenes de la ley o de la sociedad, se codean en las calles con una miríada de gente un tanto más corriente: viajeros con rostros inexpresivos, espectadores de las obras teatrales de Broadway, turistas con apariencia de mormones, predicadores católicos, devotos musulmanes, policías aburridos, hombres que toman el sol, gente que hace *jogging*, niños que juegan, adolescentes en busca de aventuras, etc. La mayor parte del tiempo, los personajes antedichos conviven más o menos tensamente en las áreas públicas de la ciudad que recorre el protagonista, testigo pasivo y distanciado de esa multitud extraña y desigual.

Sin embargo, luego de la crisis que le causa a Sammy la muerte de su gato Mr. O'Donnell, aquél sufre un cambio que causa que su percepción de la

ciudad sea más subjetiva y empática. Cuando regresa del hospital de animales a su barrio de Times Square, en donde un montón de gente escucha un ruidoso y alegre concierto al aire libre, Sammy evidencia con una claridad e intensidad inusuales la belleza y la unidad profunda de la heterogénea sociedad neoyorquina. Vale la pena citar en extenso el pasaje en cuestión, en el cual Nueva York se humaniza súbitamente ante los ojos de Sammy:

Behind the band rose the red Coca Cola sign . . . and the blazing lights of Broadway, the legendary White Way that was anything but white, had never seemed so beautiful, so glittering, so inviting, so dazzling. It was one of those rare moments when a mass of people surrender to the city, embracing everything that gets pressured out of us as we grow up and become responsible citizens and assume obligations and conform . . . I stood with my back to the crowd, feeling the music . . . and I thought about this island, this city, where the homeless and the rich, the powerful and the powerless, the radiant



and the sick, the lovely and the hideous, the arrogant and the humble, and the crazed and the hopeful, where Blacks, Asiatics, Hispanics, WASPs, Europeans, their descendants, refugees, exiles, where people from all over the world came to, as if this were their Mecca . . . all commingling,

coming together for a slice of the elusive dream  
 these neon signs promised, for moments like this  
 one . . . when  
 . . . for a moment we could forget all our wounds,  
 all our pains. (184-85)

En ese momento decisivo en la novela y en la vida de Sammy, éste deja de ser el espectador pasivo y aislado de la extraña pero vital actividad cosmopolita. Entonces él parece comprender el sentido trascendental de tal actividad, y se suma a ésta brevemente, hasta que se dispersa la reunión fortuita de seres tan dispares. Esa escena, con la cual concluye el penúltimo capítulo de la novela, anticipa en el nivel público la representación utópica y armoniosa de la comunidad, representación que se extremará en un plano más íntimo en el último capítulo, significativamente titulado "Everyone Happy in Manhattan and Mr. O'Donnell Enters Heaven".

La reunión idílica que tiene lugar en Times Square tiene mucho de carnavalesca, si se coincide con Bakhtin en que el carnaval es un espectáculo público que debe ser vivido, no sólo visto; y que acoge a todos por igual, al liberarlos provisionalmente de la tiranía de la verdad, de la ley, del orden, de las jerarquías, de los privilegios, de las prohibiciones, etc. Durante el carnaval se superan las distancias y las diferencias, se entabla un tipo especial de comunicación y de familiaridad, y surge entonces una nueva colectividad que reafirma el carácter inmortal e indestructible del pueblo. (*TDI* 234; *RHW* 7-10, 246, 256). Curiosamente, el elemento carnavalesco de *Latin Moon in Manhattan* es más notable en un espacio privado, es decir, en el apartamento de Sammy, en donde se reúne un grupo también dispar de parientes y amigos, en una especie de velorio *in absentia*, o de ceremonia póstuma en honor al gato muerto.

Antes de enfocar el crucial episodio del velorio, conviene destacar la heterogeneidad excepcional del círculo de amistades de Sammy, pasando revista rápidamente de la caracterización de algunos de sus miembros. Él mismo es un personaje muy idiosincrático: intérprete de día y *voyeur* de noche, aunque casto por opción, Sammy vive pendiente de su gato, por el que siente un amor antinatural, en palabras de Lucy, su propia madre. Ésta, por su parte, no carece de rareza. Además de ser santera y tanguera, Lucy también le tiene un cariño descomunal a un animal, en este caso, a una cotorra

llamada Simón Bolívar. La hermana de Sammy también es un personaje tan exótico como su nombre de pila—Wilbrajan—y su pseudónimo artístico—Lucinda de las Estrellas. Aficionada al tango como su madre, Wilbrajan acostumbra a cantar en un restaurante vietnamita, mientras sostiene melodramáticamente el micrófono con su mano tatuada con una daga púrpura.

Los amigos de Sammy son igualmente singulares. En su antiguo barrio colombiano de Queens, él socializa por obligación con unas amigas de su madre, unas matronas insatisfechas con su papel de amas de casa, quienes editan un periódico local y hacen tertulias "literarias", mientras beben aguardiente como cosacos. Otro amigo con el cual el protagonista se reúne en Jackson Heights es Stick Luster, un arqueólogo sueco vestido de cazador, quien se crió entre las tribus de la selva del Amazonas, y se dedica a decorar interiores. En "Little Colombia" Sammy también comparte con Claudia, su presunta prometida, una lesbiana *punk* al estilo de Grace Jones, pero en una versión hispana y abaratada. Egresada de una de las universidades más elitistas del país, y la futura heredera de la fortuna de una familia de narcotraficantes, Claudia tiene, no obstante, los modales y el acento de un macho de clase obrera.

Los amigos que residen en Manhattan son tanto o más extravagantes que los de Queens. Por ejemplo, Rebecca Allevant, la vecina de Sammy, es una norteamericana angloparlante, aficionada a la astrología y a los certámenes de belleza, afición que comparte con su novio Francisco, un peluquero venezolano que no habla inglés. Rebecca cuida al gato de su amigo de una manera muy peculiar: por ejemplo, cuando, según ella, el gato está deprimido, Rebecca le pone ópera y le da yogurt de piña. Otro personaje poco común es Harry Hagin, un pintor de esqueletos, rentista e inversionista con delirios anticapitalistas, quien pretende complementar sus ingresos vendiéndoles helado de tamarindo a los empresarios de Wall Street.

Dos de los personajes más excéntricos de la novela son Ben Ami Burztyl y Rosita Levine. El primero es un venezolano de ascendencia rusa, con apariencia de oso y alma de parisino. Millonario caprichoso y hedonista, Ben Ami se interesa por la literatura y, aún más, por la gente extraña, anormal o monstruosa. La segunda es una mujer policía, judía y enana, quien se hace pasar por una prostituta llamada *Hot Sauce*. Para ello, Rosita se viste de *femme fatale*, pero con unos toques chabacanos y

hasta grotescos, tales como la gema azul de fantasía que lleva incrustada en el ombligo.

Esta lista parcial de personajes raros que integran el círculo íntimo de Sammy basta para proyectar una imagen que, a primera vista, puede parecer estrafalaria y absurda. Sin embargo, todos esos personajes reunidos en el velorio del gato tienen la virtud de ser capaces de pasar por alto provisionalmente sus diferencias, sus conflictos y sus prejuicios; de obviar las jerarquías que los separan; y de establecer unos vínculos personales que contribuyen a crear un ambiente realmente comunitario. Inicialmente, el plan del velorio pone muy nervioso a Sammy, quien anticipa con horror el encuentro de un grupo tan incongruente de personas, muchas de las cuales sólo tienen en común el hecho de conocerlo a él. Con todo, el protagonista pronto supera sus aprehensiones, se integra al grupo, y hasta disfruta de la fiesta dedicada no sólo a honrar la memoria del gato, sino también su propio heroísmo, pues Sammy ayudó a capturar a unos narcotraficantes peligrosos.

La interacción intensa y positiva de los diversos grupos sociales que coinciden en el apartamento de Sammy tiene un marcado carácter carnavalesco, no sólo porque les permite a aquéllos escapar de su vida rutinaria sino, sobre todo, porque implica una renovación fundamental: lo que empieza como un ritual funerario se convierte espontáneamente en un acto de reafirmación de la vida. Como sugiere Bakhtin, el hecho de que el velorio se vuelva un banquete festivo revela una de las ambivalencias inherentes a las fiestas populares: puesto que todo final incluye la promesa de un nuevo comienzo, el futuro acaba por vencer al pasado. El velorio y el banquete coinciden, pero es la abundancia de comida y de bebida lo que representa la regeneración de la vida (RHW 283-85). El sexo y el matrimonio también simbolizan el principio de algo nuevo y, en el caso de la novela de Manrique, la conciliación adicional de las identidades dispares: en la fiesta, la detective enana y prostituta se compromete con el gigante intelectual y millonario; la excéntrica cosmopolita, con el peluquero venezolano; y el poeta *voyeur* se acuesta con su vecino exhibicionista. Como explica Booker, la comida, el sexo, la muerte y los demás aspectos físicos de la existencia tienen un gran potencial transgresor, pues demuestran inequívocamente cuán semejantes son los seres humanos a pesar de sus diferencias socioeconómicas, raciales, religiosas, culturales, etc. (13).

El desenlace de la novela parece el final de una farsa pero, a la misma vez, tiene un sentido muy serio, pues revela los vínculos profundos que pueden establecer los individuos supuestamente más disímiles. La risa y el humor los igualan y los transforman, así como transformaron el ritual funerario en una ceremonia paródica y cómica. Bakhtin arguye que tales transformaciones también producen una renovación de la vida o, más bien, la revelación de una segunda vida festiva y lúdica, más real y más auténtica que la realidad oficial. (RHW 6-8; 213). Experimentar esa "segunda vida" es, en sí, un acto político. La mezcla aparentemente disparatada de personajes que se reúnen privadamente en *Latin Moon in Manhattan* altera la dinámica jerarquizadora que impera en los espacios públicos. En otras palabras, el efecto contestatario de la novela es el producto de lo que acontece en los espacios privados, no en los públicos. El encuentro excepcionalmente íntimo que se lleva a cabo en casa de Sammy tiene un significado político, en la medida en que propone un nuevo modelo de interacción social, más justo e igualitario.

Tanto la renovación y la reafirmación de la vida como la suspensión de las jerarquías sociales que tienen lugar durante el banquete festivo con el cual concluye *Latin Moon in Manhattan* presuponen una visión idealizada del pueblo, que aspira a la creación de una especie de reino de absoluta igualdad y libertad, en palabras de Bakhtin (RHW 264). Ese reino utópico puede interpretarse como la realización literaria del deseo de Jaime Manrique de crear en los Estados Unidos un espacio más acogedor y más compatible con su identidad cultural híbrida y con su ideología progresista. Manrique expresa claramente ese deseo en el artículo ya citado de la revista *Newsday*, en el cual él habla sobre su escritura desde la doble perspectiva del inmigrante colombiano que ha llegado a ser, además, un escritor bicultural: "I want to continue writing about the two Colombias: the geographic place in the Southern Hemisphere, the nostalgic paradise from which my family and I were expelled. *But just as important, I want to write about the exhilarating and complex country we are creating here*" (el énfasis es mío)<sup>11</sup>. En efecto, Manrique crea un mundo imaginario, una utopía novelesca que se nutre precisamente de la ambivalencia transgresora y de la heterogeneidad excéntrica y burlesca de sus personajes.

Al publicar su novela, el autor les ofrece a sus lectores un producto semejante al helado de

tamarindo que Harry Hagin—uno de los amigos ‘raros’ del protagonista de *Latin Moon in Manhattan*, y un pequeño empresario atípicamente liberal y visionario—intenta venderles a los hombres de negocio de Wall Street. Cuando Sammy le comunica a su amigo sus dudas con respecto al plan de venderles a los blancos helado de tamarindo [(a brown fruit) "for brown people"], Harry le contesta con unas palabras que podría haber enunciado Manrique mismo: "Anyway, I'm trying to give them

something good . . . I wanted to offer my customers an alternative, something unusual, you know. It's just that it hasn't caught on yet, you know" (114). Escritores tales como Cristina Garcia y Virgil Suarez—cubanos de nacimiento, y biculturales por necesidad o por opción—parecen haber perdido, junto con el acento ortográfico del nombre con el que firman sus propios textos, su gusto por la acidez marrón del tamarindo.

## notas

<sup>1</sup> Jaime Manrique, *Latin Moon in Manhattan*. New York: St. Martin's Press, 1992.

<sup>2</sup> James Dao, "Land of Magic in the Heart of Queens", *The New York Times*, Oct. 9, 1992, v142, pB1, col. 2.

<sup>3</sup> Virgil Suarez, "Off The Wall in Jackson Heights", *Los Angeles Times*, March 15, 1992, BR, 11:1.

<sup>4</sup> Cristina Garcia, "District of Colombia", *The Washington Post*, Feb. 2, 1992, WBK, 9:1.

<sup>5</sup> Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*. Translated by Helene Iswolsky. Prologue by Michael Holquist. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1984; y *The Dialogic Imagination. Four Essays by Mikhail Bakhtin*. Edited and translated by Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981. También aprovecho la lectura más actualizada de Bakhtin que M. Keith Booker hace en su libro *Techniques of Subversion in Modern Literature: Transgression, Abjection, and the Carnavalesque* (Gainesville, FL: University of Florida Press, 1991). A continuación abreviaré los títulos de los dos libros de Bakhtin con las siglas siguientes: *RHW* (i. e., *Rabelais in His World*), y *TDI* (i. e., *The Dialogic Imagination*).

<sup>6</sup> Así se titula un artículo de corte autobiográfico que Jaime Manrique redactó para *Newsday*, y que apareció el 9 de abril de 1992, pocos meses después de publicar su novela. En este artículo, Manrique se refiere a su hibridez cultural como algo tan imprevisto como positivo: "During my early years in the United States, I didn't think of this country as my permanent home. When I did return [to Colombia], I discovered that life in the States had changed me... It never occurred to me that a day would come when I would feel grateful for being the hybrid I am, that I would no longer look upon it as a burden, but as a blessing" (p.98).

<sup>7</sup> Como señala M. Keith Booker, tales transformaciones ponen en tela de juicio la noción común de que el sujeto tiene una identidad unívoca y estable. Siguiendo el modelo de Bakhtin, Booker define la subjetividad de un modo más dinámico, como algo que cambia -a veces drásticamente- a lo largo del tiempo. Luego arguye que la inestabilidad y la artificialidad de la identidad del sujeto novelístico contradicen la creencia de que el "Yo" es la base de la autoridad y de la verdad frecuentemente atribuidas a la literatura (54-57).

<sup>8</sup> De hecho, Bakhtin interpreta la desintegración de la individualidad en la literatura carnalesca como una liberación de la conciencia humana, que puede cobrar entonces una nueva perspectiva. Este proceso es, para Bakhtin, sumamente positivo pues revela que la tendencia al cambio es uno de los principios fundamentales de la vida, lo que garantiza el triunfo de un nuevo pueblo inmortal (RHW 274)

<sup>9</sup> Sammy recuenta el segundo intento de seducción de Claudia, que tuvo lugar mientras ambos estaban sentados en la escalera de incendio del apartamento de aquél, mirando la ventana de un vecino homosexual y exhibicionista que bailaba para ellos:

A show of strobe lights and music went on in Reinhardt's apartment as he danced seductively for us, with a hand inside his bikini underwear.

"He's humpy", Claudia said, putting an arm around my shoulders. "Oh, what a turn-on, Santiago. I just feel like jumping your bones and smoking".

Actually, out of her punk costume, I found her appealing, less intimidating. I was pondering this when I saw her parted lips approaching my face. We kissed on the mouth, lips closed. Yet nothing happened: it felt like when I used to kiss [my cat] Mr. O'Donnell on his cold nose. (210)

El atractivo que siente Sammy por Claudia es tan difuso que no llega a erotizarlo. Sí causa que él se decida finalmente a tener relaciones sexuales con Reinhardt, poniéndole fin así a un largo período de abstinencia autoimpuesta.

<sup>10</sup> La hibridación artística que tiene lugar en la novela conlleva una hibridación semántica, que Bakhtin define como el encuentro o, a veces, el choque, de dos consciencias lingüísticas y sociales distintas. Como indica Bakhtin, el género novelístico parte del descentramiento verbal y semántico del mundo ideológico, y el auge de dicho género se asocia siempre con la desintegración de los sistemas ideológicos, y con la resultante intensificación de la diversidad lingüística y social (*TDI* 358-60; 370-71)

<sup>11</sup> Jaime Manrique, "Colombian by Birth, Bicultural by Necessity" (98).