

# La encrucijada de Manuela Sáenz en el imaginario cultural latinoamericano del siglo XXI

María F. Lander  
Skidmore College, Nueva York  
(Estados Unidos)

---

## Resumen

Este trabajo analiza tres textos creativos de distintos géneros que recrean en el siglo XXI la imagen de Manuela Sáenz, la famosa amante del Libertador suramericano Simón Bolívar. Se arguye que en la ópera, la novela y la película examinadas se invita al lector/espectador a repensar el papel que jugó la heroína quiteña en la política grancolombiana de su época. Este trabajo discute cómo el esfuerzo por actualizar la imagen de Manuela Sáenz implica negociar la creación de una nueva imagen que surge de la mezcla de la idea fosilizada en el imaginario colectivo latinoamericano de la quiteña como una sacrificada amante, y una versión más contemporánea de Manuela como un agente político que tuvo una injerencia determinante en los asuntos de estado durante los años de la Gran Colombia.

**Palabras claves:** Manuela Sáenz, Simón Bolívar, representación, cultura, revisionismo cultural.

## Abstract

This essay analyzes three works from different genres—all produced in the XXI century—that recreate the image of Manuela Sáenz, famous lover of the South American liberator Simón Bolívar. In this work I contend that the opera, the novel and the film, all invite the reader/spectator to rethink the role played by the Ecuadorean heroine in the realm of politics during the age of «La Gran Colombia». This essay discusses the various efforts to rehabilitate Manuela Sáenz's image for a contemporary audience. The essay studies how these works negotiate the divide between the image long-held in the Latin American collective memory of Manuela as a submissive lover, and a more contemporary one that presents her as a valuable political actor.

**Key words:** Manuela Sáenz, Simón Bolívar, representation, culture, cultural revisionism.

Entre las muchas memorias que construyen la idea de la Independencia en Latinoamérica, hay una particularmente recurrente, aunque evasiva: la de la famosa «Libertadora del Libertador». Y es que darle un puesto a Manuela Sáenz (1797–1856) en las historias nacionales de Colombia, Ecuador y Venezuela ha sido, y sigue siendo, un reto para los historiadores de los países que conformaron lo que se conoció como la Gran Colombia (1822–1830). Durante el siglo XIX, su relación adúltera con Simón Bolívar (1783–1830) implicó que, dependiendo de las inclinaciones bolivarianas o antibolivarianas de los cronistas del pasado, Manuela Sáenz haya sido retratada como la abnegada enamorada que sacrificó todo por acompañar a su amante, o como la libertina entrometida en asuntos de Estado. Los historiadores del siglo XIX sistemáticamente obviaron el peso de su actividad política, y no fue hasta la primera mitad del siglo XX, cuando se comienza a reconocer el alcance de su actuación pública.

En el proceso de reevaluación de Manuela Sáenz no se puede ignorar el hecho de que ella, por su condición de mujer, entra en los predios de la historia gracias a su cercanía a Simón Bolívar. De otro modo le hubiese sido sencillamente imposible participar en cuestiones de gobierno<sup>1</sup>. No obstante, dos hechos bastan para probar el evidente interés que tuvo en la lucha política. El primero (y este tuvo lugar antes de conocer a Bolívar), fue recibir la banda de seda que la ordenó como «Caballeresa del Sol» de manos de José de San Martín en reconocimiento a su destacada actuación en apoyo a la independencia del Perú. El segundo fue que, dada su lealtad al gobierno republicano, Simón Bolívar la nombró salvaguarda oficial de sus archivos. Manuela fue la única mujer que se ganó el aprecio intelectual de Bolívar hasta el punto de llegar a ser miembro activo del círculo más íntimo de sus colaboradores. Sin embargo, son otros dos acontecimientos menos gloriosos los que conforman las pruebas indiscutibles del papel principal que jugó Manuela en la política de la época: su expulsión oficial de la Nueva Granada en 1834 y su proscripción de su Ecuador natal en 1835. Ambos sucesos fueron consecuencia directa de la certeza compartida por la clase dirigente de que Manuela, aun después de la muerte de Bolívar, era un sujeto político de temer. La quiteña fue desterrada al puerto peruano de Paita donde vivió su exilio y murió en la más absoluta pobreza veintinueve años más tarde<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Seguramente, y esta especulación la ampara lo que se sabe de su vida antes de conocer a El Libertador, su actividad política se hubiera limitado a ayudar económicamente a la causa independentista como ya lo habían hecho en Lima ella y otras mujeres. O, muy posiblemente, habría seguido ayudando a la revolución ofreciendo su casa para reuniones, curando soldados heridos y cosiendo banderas y uniformes. Actividades, vale la pena tener en cuenta, que no por ser *femeninas* fueron menos arriesgadas. Como ha comprobado Judith Prieto de Zegarra, muchas mujeres fueron apresadas, públicamente castigadas, y algunas incluso perdieron la vida, por servir de esta manera a los revolucionarios. Cfr. Judith Prieto de Zegarra, *Mujer poder y desarrollo en el Perú*. Vol. 2. El Callao, Perú: Editorial Dorcha, 1980, p. 22.

<sup>2</sup> En 1837, el para entonces ex-presidente de Ecuador, Juan José Flores, utilizó sus influencias en el senado para que Manuela obtuviera un permiso oficial para regresar. Manuela se negó a volver mien-

En este trabajo propongo analizar el modo como las representaciones contemporáneas de Manuela Sáenz negocian su revaloración en el siglo XXI a partir del reconocimiento de que su figura en el imaginario cultural ha sido reducida a la de la abnegada amante que una vez salvó la vida de El Libertador<sup>3</sup>. Los tres textos que analizo aquí —la ópera *Manuela y Bolívar. Amor y muerte de los libertadores* (2006) del compositor y libretista ecuatoriano Diego Luzuriaga, la película *Manuela Sáenz: La libertadora del libertador* (2000) del cineasta venezolano Diego Rísquez, y la novela *Manuela Sáenz: una historia maldicha* (2005) de la también ecuatoriana Tania Roura— tienen como punto de partida una intención reivindicadora en pugna con la memoria que mantiene el público lector/espectador de Manuela Sáenz<sup>4</sup>. Los textos que nos ocupan tienen su origen en la curiosidad que despiertan los personajes históricos que, como Manuela, aparecen apenas nombrados, escasamente esbozados y relegados a un segundo plano en las grandes narrativas nacionales.

Desde una perspectiva revisionista, estas obras asumen el reto de reconstruir la realidad del personaje desde el escenario del momento de su rescate. Como resultado, la aparición de un nuevo sujeto resulta inevitable. Eso se debe a que, hasta el momento de la revisión, todos aquellos que, como Manuela, han sido relegados a la trastienda de la Historia, han permanecido básicamente desconocidos, o lo que sobrevive de ellos es una visión fosilizada. El revisionismo, tanto en la historia como en la ficción, devela a ese *nuevo* sujeto y lo trae a un primer plano. Sin embargo, en ese movimiento, el personaje es susceptible de convertirse en el emblema de causas actuales que poco tienen que ver con las que defendió durante su vida<sup>5</sup>. En consecuencia, si algo ciertamente atractivo se desprende de los trabajos revisionistas es esa condición, sin duda histórica, que los transforma en evidencia de los subtextos ideológicos, nacionalistas, raciales y/o genéricos del momento que los informan. Así, en los textos de Luzuriaga, Roura y Rísquez, el papel que Manuela jugó como agente político abre una grieta en la visión monolítica que de ella mantiene el discurso histórico oficial. Dicho de otro modo, al destacar un rasgo distinto al de la simple compañera

---

tras siguiera en el poder Vicente Rocafuerte. Una vez depuesto Rocafuerte, Manuela todavía sintió que tenía demasiados enemigos en Ecuador y decidió no regresar. Pamela Murray, *For Glory and Bolívar. The Remarkable Life of Manuela Sáenz*. Austin: University of Texas Press, 2008, p. 110.

<sup>3</sup> Probablemente, como señala Sarah Chambers, si Manuela no le hubiera salvado la vida a Simón Bolívar distrayendo a los asesinos, su mención en la historia de la Gran Colombia no hubiera existido. “Republican Friendship: Manuela Sáenz Writes Women into the Nation, 1835–1856” en *Hispanic American Historical Review*. 81:2 (2001), pp. 225–257, cita en la p. 225

<sup>4</sup> Las referencias bibliográficas completas de estos textos son: Tania Roura, *Manuela Sáenz. Una historia maldicha*. Quito: Ediciones La Iguana Bohemia, 2005. Diego Rísquez (Director). (2000). *La libertadora del Libertador* (Película). Venezuela: Productora Venevisión. Diego Luzuriaga, *Manuela y Bolívar. Amor y muerte de los Libertadores*. Libreto operístico. Inédito.

<sup>5</sup> Es el caso de las feministas ecuatorianas quienes, guiadas por la activista Nela Martínez, en 1989 organizan el “Primer Encuentro con la Historia: Manuela Sáenz” celebrado en Paita, y prometieron seguir el ejemplo de Manuela y combatir toda forma de injusticia neocolonial incluyendo la discriminación de clase, de raza y de sexo.

de Bolívar, estas obras redefinen la visión del personaje y proponen, con mayor o menor éxito, una dimensión contemporánea de la heroína. Es la agencia política de Manuela, y no sus estereotípicos sacrificios y sensualidad, lo que la actualiza y la inserta en el mito fundacional. De esta forma, rescatar su interés y participación en la política de su tiempo la divorcia de la perspectiva tradicional desde la que se ha promovido su imagen.

Parte de la problemática que genera la representación de Manuela Sáenz tiene su origen en la dificultad de liberar su imagen del peso que tienen las biografías *Manuela Sáenz: la libertadora del Libertador* (1944) del historiador ecuatoriano Alfonso Rumazo González (1903–2003) y *Las cuatro estaciones de Manuela. Los amores de Manuela Sáenz y Simón Bolívar* (1952 en inglés, 1953 en español) del arqueólogo y antropólogo estadounidense Victor von Hagen (1908–1985)<sup>6</sup>. No cabe duda de que el acto equilibrista de balancear la conducta censurable de Manuela (abandonó al marido para seguir a Bolívar) con sus méritos políticos comenzó con estas dos biografías. Estas, por ser de las pocas dedicadas a este personaje *de segunda*, son todavía los textos de obligada referencia para quien se interese en la vida de Manuela Sáenz.

A pesar del carácter de rescate de ambas biografías, el retrato que ofrecen de Manuela no logra caracterizar su trayectoria vital como sujeto político. Los biógrafos se detienen en el papel que jugó Manuela como la amante más perseverante de El Libertador y, en consecuencia, son la razón de que en las recreaciones posteriores su imagen no logre separarse de la de la magnánima querida. Rumazo González y Von Hagen pueden considerarse los padres de la Manuela que la historia deslegitimizó, ya que en sus respectivas intenciones reivindicativas ninguno se interesa por destacar la agencia política de la quiteña<sup>7</sup>. En la biografía más reciente sobre Manuela Sáenz, *For Glory and Bolívar: The Remarkable Life of Manuela Sáenz* (publicada en el año 2008 y traducida al español en el 2010), de la historiadora norteamericana Pamela Murray, hay un claro esfuerzo por presentar a una mujer menos sensual y más política<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> La edición de esas biografías que utilizamos en este trabajo son: Alfonso Rumazo González, *Manuela Sáenz: la libertadora del Libertador*, Caracas–Madrid: Editorial Mediterráneo, 1979. Victor Von Hagen, *Las cuatro estaciones de Manuela. Los amores de Manuela Sáenz y Simón Bolívar*, Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1980.

<sup>7</sup> Sería injusto negar el carácter reivindicador de las biografías de Rumazo González y Von Hagen, puesto que ambos reconocen la motivación política de las acciones de Manuela y no lo ven como algo negativo. Pero no se puede negar lo apegadas que ambas están a la condición sensual, cuando no *amoral*, a la hora de recrear a sus respectivas Manueles. Rumazo González (1979), en su nota preliminar, dice: «Su pecado original está lavado ya en los manantiales de la libertad que ella misma ayudó a descubrir» (10). Y ese pecado obviamente refiere a su condición de adúltera, a su poca domesticidad y a su mínimo apego a un modelo de feminidad tradicional. Von Hagen (1980) habla del rechazo que las damas bogotanas mostraron frente al desenfado de Manuela, porque a muchas «con quienes Bolívar había tenido aventuras pasajeras» molestaba «ver que Manuela había triunfado sobre ellas» (210).

<sup>8</sup> Una vez traducida esta biografía, habrá que esperar para sopesar el impacto que pueda tener en el mundo grancolombiano. Por otra parte, es un libro pensado para un público académico que compite con dos biografías escritas específicamente para un *público general*.

La influencia de las primeras biografías de Rumazo González y Von Hagen en la construcción de la imagen de la quiteña se explica en el interés de los creadores contemporáneos por enraizar la recreación que hacen del personaje con el referente creado por la disciplina que creen es la única que puede dar validez a su interpretación: la historia. En ese hermanamiento se configura un sentido de veracidad que la ficción aprovecha para conseguir el efecto de realidad del que habla Hayden White —siguiendo a Roland Barthes—, y del cual dependen las historias de la historia, por cuanto este es el promotor de ideologías particulares<sup>9</sup>. En el libreto de Luzuriaga, en la película de Rísquez y en la novela de Roura queda patente la tensión que se genera entre, por un lado, la necesidad de legitimar la recreación del personaje con el respaldo del discurso histórico oficial y, por otro, el compromiso de contemporizarlo para que resuene en el imaginario del público contemporáneo.

La dificultad es que promover a la Manuela política, quien se ganó a pulso su puesto como colaboradora en el círculo más íntimo de Bolívar, implica bajar al Libertador de su pedestal, igualarlo a ella y minar, por lo tanto, la fundación del poder patriarcal nacional. Los textos de Luzuriaga, Roura y Rísquez buscan conectar a Manuela Sáenz con el mito heroico de la fundación de la nación del cual ha sido excluida, alejándola de la sombra de Bolívar. En consecuencia, en el ámbito de la producción cultural contemporánea, la imagen de la abnegada amante está en pugna constante con la de la Manuela política, lo que revela lo complicado que incluso en el siglo XXI resulta liberar la figura de la heroína del peso del estereotipo sexista que mantiene la historia oficial.

La película, la ópera y la novela en su contienda con las narrativas oficiales coinciden en un aspecto principal: las tres aceptan que, en la caracterización de Manuela, los rasgos atípicos de su relación con la esfera política rompen el paradigma femenino decimonónico. Los textos parten del reconocimiento de que no hubo un modelo heroico decimonónico femenino paralelo al de los hombres. El modelo masculino, en cambio, no solo estuvo claramente definido sino que sigue aún vigente. Las características encomiables del héroe nacional impuestas desde el siglo XIX en la conciencia colectiva son atemporales: capacidad de liderazgo, valentía, arrojo, virilidad e inteligencia. Tal y como entonces, estas mismas cualidades se esperan y celebran en todo hombre público. Las virtudes que se exaltaban en la mujer del XIX, en cambio, están en desuso en la sociedad moderna: ¿virginidad? ¿rendición y abnegación ante el hombre?

Las tres obras mencionadas hacen obvia la intención de alejarse de la Manuela Sáenz que se ha considerado, como señala Pamela Murray, dentro del paradigma de las mujeres influyentes cuyo poder sobre los hombres radica en sus capacidades seductoras y eróticas y no en su habilidad e inteligencia

<sup>9</sup> Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: John Hopkins UP, 1973, p. 22.

políticas<sup>10</sup>. Su imagen ha sido despolitizada por una historia que, a partir precisamente de las políticas de género sobre las que construye el modelo del héroe nacional, le ha negado a Manuela Sáenz el reconocimiento merecido por su agencia fuera de la cama bolivariana. Y es allí donde quizás se encuentre una respuesta al por qué Manuela ha sido problemática para la historia. En los procesos de formación de la nación nunca se abrió un espacio para un modelo heroico femenino alternativo al del anonimato al que la confinaba el ámbito íntimo del hogar. ¿Qué podía hacer la historia (pre-feminismo) con los logros de una mujer estéril que, vestida de soldado, se convierte en personaje principal de la esfera pública? Nada. Pero la pregunta que nos concierne en el siglo XXI —cuando, en teoría, se da un mayor reconocimiento al valor intelectual de las mujeres—, es: ¿por qué en la representación contemporánea de Manuela Sáenz su condición de protagonista político no logra superar del todo a la de la fiel amante?

## Manuela en el escenario

*Manuela y Bolívar* es una ópera en dos actos escrita por encargo del Teatro Nacional Sucre de Quito. El estreno, en noviembre del año 2006, coincidió con el 150° aniversario de la muerte de Manuela Sáenz. La prensa nacional celebró considerablemente el hecho de que fuera la primera ópera ecuatoriana que, hasta ese día, se había puesto en escena. Igualmente, destacó el carácter innovador de su representación: bailarines, actores, y una gran pantalla que proyectó recreaciones de las batallas y que permitió, de una forma efectiva, darle a la ópera la resonancia bélica y heroica que exige el libreto<sup>11</sup>.

La contemporaneidad con la cual el autor trata de investir la ópera supera la ayuda audiovisual, como se expresa en la «Nota aclaratoria» que acompaña al libreto. En ella, Luzuriaga escribe que: «He tratado de narrar los hechos de acuerdo a lo reportado por los historiadores; pero no siendo esta obra un texto escolar, en ciertos momentos de la trama he optado por alejarme del orden y del tono de los reportes históricos, con el objetivo de dar prioridad a la fluidez y coherencia del drama»<sup>12</sup>. Luzuriaga admite haber leído todos los libros

<sup>10</sup> Pamela Murray, “Loca” or “Libertadora”? Manuela Sáenz in the Eyes of History and Historians, 1900–c.1990, *Journal of Latin American Studies*. 33, (2001), pp., 291–310, p. 297.

<sup>11</sup> Para muchos, hablar de ópera y dejar de lado lo relativo a la composición musical y su puesta en escena no es hablar de ópera. Y tienen razón. Sin embargo, no hay desacuerdo cuando se dice que, en términos generales, la ópera es un drama representado con acompañamiento instrumental. Así, frente a un libreto de ópera, la crítica (no musical) tiene dos opciones. La primera es acercarse a él como la base desde la que se pueden establecer posibles puestas en escena. La segunda es aceptar que, como ha señalado Collin Smith: «The words, infinitely enhanced by the music, are a communicating text that deserves to be treated as a form of literature». Collin Smith, ‘Ma in Spagna son già mille e tre’: On Opera and Literature”. *Modern Language Review*. 91:4, (1996) pp. 27–39, p. 39.

<sup>12</sup> Luzuriaga, p. 3

disponibles sobre Manuela y Bolívar<sup>13</sup>. Interesa la mención que hace el autor del «tono de los reportes históricos» cuando se refiere al proceso de composición de su ópera. La lectura del libreto, en efecto, revela que Luzuriaga «desentona» con una historia sostenida sobre los pruritos desde los que se interpretó la actuación de Manuela Sáenz en la vida política del siglo XIX. Luzuriaga trastoca el débil equilibrio que los historiadores crearon entre la ambición y el amor como resortes motivadores de las acciones de Manuela. El libreto demuestra que el compositor ecuatoriano carga la balanza para resaltar la agencia política de la figura de Manuela en detrimento de su simple condición de amante.

Pero en toda ópera, como ha señalado Catherine Clément, la música, y no el libreto, es lo que domina y transporta a la audiencia. Si bien esta no va a la ópera a pensar en la historia, quiérase o no, la historia permea a través de la música. Para Clément, dependiendo del momento en el que viva la audiencia, oirá y entenderá a los personajes y sus políticas genéricas de formas distintas<sup>14</sup>. En *Manuela y Bolívar* las políticas de género juegan un papel protagónico. Así, desde el primer cuadro del primer acto prevalece la autonomía y fortaleza de carácter de Manuela. Aparece sentada frente a un espejo, preparándose para visitar los campamentos del ejército libertador a las faldas del volcán Pichincha el día antes de la batalla que sella la independencia del Ecuador. Todavía no conoce a Bolívar, pero su impulso por participar en la lucha se expresa en un dúo con su esclava Jonatás: «Aquí lo tengo todo y tengo nada, Jonatás, la vida pide más, este fuego pide más una meta, un designio, una luz que he de seguir»<sup>15</sup>. Paradójicamente, representando la ideología genérica decimonónica, la esclava hace eco de la moral social del momento y le hace ver a Manuela que ella no tiene nada que ir a buscar en la batalla, le recuerda que es una mujer casada, que tiene una buena posición económica y social, y que no vale la pena arriesgarlo todo por el sueño revolucionario. La respuesta de Manuela es contundente: «¡En la cima quiero estar con la gente que se presta a morir por la libertad!»<sup>16</sup>. Así, Manuela declara su ambición desde el comienzo; se apropia del discurso característico de los héroes nacionales y está dispuesta a sacrificarse por la libertad. Una libertad que las aprehensiones de su esclava cubren de ambigüedad. ¿De qué libertad habla Manuela? ¿De la de la patria o de la suya como mujer? Las palabras de Jonatás son disonantes con respecto de las de Manuela porque la esclava, al igual que la historia, coloca la acción que se discute dentro de un paradigma social y no político: «Usted tiene marido, niña, ¿verdad?». La sentencia de Jonatás refuerza la idea de que la esfera pública de la política no es espacio para la mujer y con ello resalta el protagonismo de Manuela al caracterizarla como la oveja que se sale del redil.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 2.

<sup>14</sup> Catherine Clément, *Opera, or The Undoing of Women*. Minneapolis: UP Minnesota, 1988, p. 27.

<sup>15</sup> Luzuriaga, p. 5.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 5.

A partir del tercer cuadro del primer acto y hasta el final de la obra, Manuela aparece vestida de oficial del ejército libertador. Desde ese momento la ópera desplaza el protagonismo de Bolívar destacando, por el contrario, a Manuela. Vestida de soldado logra la altura política de El Libertador<sup>17</sup>. El dúo entre Bolívar y Manuela que inicia este tercer cuadro es particularmente decidor. Bolívar pregunta: «¿Qué opinas, Manuela?». Ella contesta decididamente:

- «—Manuela: El goda no entiende.  
 —Bolívar: No.  
 —Manuela: No queremos más reyes.  
 —Bolívar: ¡No!  
 —Manuela: Esta es nuestra patria.  
 —Bolívar: ¡Sí!»<sup>18</sup>.

El control de la situación por parte de Manuela no solo es explícito en este dúo, sino que se mantiene a lo largo del libreto. Tanto así, que cuando ella muere al final del segundo y último acto, simbólicamente se le otorga el puesto merecido en el panteón de los héroes. Emergen, para certificar dicha entrada, los fantasmas de José Antonio Sucre, el Gran Mariscal de Ayacucho, y Bolívar. La presencia de los héroes subraya que su memoria pervivirá, que «La Generala no se muere».

La estrategia con la cual la Manuela de la obra de Luzuriaga contrasta los resquemores de la historia canónica y se presenta como un sujeto más cercano a la sensibilidad moderna, está en que sin restarle agencia a Bolívar, lo supedita al destino de Manuela invirtiendo así los términos de la visión histórica tradicional. El papel de Bolívar en la ópera, cuestiona la posicionalidad genérica tradicional que el espectador/lector espera de él, e indirectamente coloca el gentilicio de Manuela en primer plano en una ópera que conmemora los 150 años de su muerte. La visión de Luzuriaga contraviene el *tono* negativo de la ambición política de Manuela. Aunque *Manuela y Bolívar* sea una obra sobre el amor que compartieron los dos patriotas, material que por excelencia favorece la adaptación operística, el libreto resalta la pasión de la protagonista por destacar su agencia política. Este aspecto no pasó desapercibido para el público<sup>19</sup>. En la ópera de Luzuriaga, Manuela desplaza de su lugar principal a Bolívar, empujando como un sujeto femenino paralelo al del héroe histórico.

<sup>17</sup> Es importante no olvidar que parte del aura de mujer indecente que acompañó a Manuela Sáenz se debió a su gusto por vestirse como soldado.

<sup>18</sup> Luzuriaga, p. 15.

<sup>19</sup> En una reseña de la representación se reconoce que «Manuela y Bolívar son los personajes centrales de la ópera, pero su pasión amorosa pasa muy débilmente por el escenario». César Ricaurte, (15 de Noviembre de 2006) «Gran montaje de una ópera épica de libertadores». *El Universo*. <<http://archivo.eluniverso.com/2006/11/15/0001/262/D8A00F2B8D594984A51B98FED80391F3.aspx>>

Pero la Manuela políticamente activa que domina la ópera no es la que prevalece cuando baja el telón. Coincidiendo con lo que Catherine Clément considera la inevitabilidad del destino trágico de la heroína operística clásica, Manuela debe morir en el escenario<sup>20</sup>. Sin embargo, en este caso, la muerte de Manuela va más allá del apego a una convención operática. Su anacrónica muerte (en la obra muere casi al mismo tiempo que Bolívar) revela la complejidad de su recuperación como modelo heroico femenino por cuanto su lugar en el imaginario cultural no se halla en el terreno de la ambición política. Manuela muere vestida de soldado, pero muere de tristeza y nostalgia por Bolívar. Así, la quiteña de Luzuriaga se apega al canon de la heroína operística romántica y, con ello (y sin querer), a la convención historicista que la valora por su amor a Bolívar antes que por su ser político.

En *Manuela* y *Bolívar* están en juego la intención reivindicadora, la complacencia con la representación tradicional del personaje y las exigencias de la ópera como género musical. La muerte de Manuela en el escenario es un acto de condescendencia con la narrativa amorosa que la ha definido desde el siglo XIX. Sería injusto afirmar que ese final minimiza el propósito revisionista de su imagen. No obstante, es quizás la prueba más clara de que deconstruir la imagen clásica de la mujer como sujeto sensual, amoroso y no político continúa representando un obstáculo difícil de superar.

## Manuela en el papel

Manuela Sáenz despertó el interés de escritores consagrados en el mundo literario hispanoamericano, como García Márquez, Pablo Neruda y Eduardo Galeano, así como de un considerable número de plumas con menos renombre internacional, por el momento. Pero solo recientemente, algunos autores jóvenes han recreado la vida de Manuela intentando equilibrar el papel secundario que las historias oficiales le confirieron. En todas ellas, y me atrevo a decir que sin excepción, se percibe la presencia de sus biógrafos tradicionales<sup>21</sup>. Sin embargo, entre los textos más actuales hay una novela que llama la atención por la pugna que abiertamente establece con la historia oficial como instrumento definidor de la percepción de un sujeto en la memoria histórica colectiva de una

---

<sup>20</sup> El libro de Catherine Clément *Opera, or the Undoing of Women* se considera que marca un hito dentro de los estudios musicales y culturales al aproximarse a los libretos de ópera desde el punto de vista de la crítica feminista. Para ella, «In opera, the forgetting of words, the forgetting of women, have the same deep roots. Reading the texts, more than in listening at the mercy of an adored voice, I found to my fear and horror, words that killed, words that told every time of women's undoing». Catherine Clément, p. 22.

<sup>21</sup> Entre las novelas más populares se encuentran *La caballera del Sol* de Demetrio Aguilera Malta (1964), *La esposa del Dr. Thorne* de Denzil Romero (1988), *La gloria eres tú* (2000) de Silvia Miguens, *Manuela* (2000) de Luis Zúñiga y *La dama de los perros* (2001) de María Eugenia Leefmans.

comunidad. Se trata de *Manuela Sáenz: Una historia maldicha* (2005), la obra de Tania Roura, cuyo título de por sí cuestiona la interpretación tradicional.

La fábula que *mal cuenta* Roura impugna la forma en que la historia convierte a las figuras públicas de la independencia en modelos válidos de civilidad. En el caso de los héroes, y sobre todo de Simón Bolívar, estos representan honradez, arrojo, valentía, liderazgo y potencia sexual. Pero no sucede lo mismo con las mujeres que participaron en las luchas de la esfera pública de la política. Su lugar en el panteón nacional es escurridizo, puesto que el hecho de que falte apenas uno de los tres parámetros fundamentales del valor femenino decimonónico, a saber, la abnegación, la capacidad de sacrificio y la permanencia en un segundo plano con respecto al hombre, eliminó —hasta hace relativamente poco tiempo— cualquier posibilidad de ensalzamiento. Cuando las mujeres saltaban a la esfera pública, indefectiblemente se salían del molde establecido, dado que una vez allí, ante los ojos de todos, quedar en un segundo plano con respecto del hombre ya no era posible. Más aún, y como demuestra Elizabeth Dore, cuando las aguas revolucionarias comenzaban a calmarse, los hombres republicanos reaccionaron ante la perturbación de las normas sociales que trajo consigo la revolución, exhortando a las mujeres a regresar al hogar, y buscaron alejarlas definitivamente de la esfera política (14–15)<sup>22</sup>. En el siglo XIX estaba claro que mujer y política se consideraban incompatibles.

Al lector de esta «historia maldicha» no le queda sino preguntarse quién cuenta (o ha contado) mal esa historia, en qué consiste lo maldicho y por qué se hace. La novela de Roura sigue la cronología tradicional del personaje: su infancia en Quito, sus amores con Bolívar y su destierro final en Perú. Sin embargo, la interrogante que le plantea Roura a la memoria oficial (y oficiante) tiene que ver con el cuestionamiento de la validez de los modelos heroicos que esta promueve. La historia de Manuela está mal dicha porque la versión de Roura amenaza la imagen canónica del héroe de la independencia, del macho hispano, del aguerrido soldado, del impecable estratega. Así, desde el momento en que se encuentran los dos personajes, Roura se divorcia de la interpretación histórica continental con respecto de la imagen viril de El Libertador. Importa resaltar que la aparente disminución de la imagen irreprochable de Bolívar no la ofrece Roura como una simple lista de acciones que contrarían el ensalzamiento habitual. El Libertador tampoco desciende del pedestal histórico porque Manuela ascienda, ella simplemente reclama un control sobre su destino que la historia nunca le ha dado.

De esta forma, lo que deja claro Roura es que si la memoria colectiva se forja con las historias del actuar público que en el proceso de fundación y

---

<sup>22</sup> Elizabeth Dore, *One Step Forward, Two Steps Back: Gender and the State in the Long Nineteenth Century*. En: Elizabeth Dore and Maxine Molyneux (eds), *Hidden Histories of Gender and the State in Latin America*, pp., 3–32, Durham, N.C: Duke University Press, 2000. Cita en pp. 14–15.

formación de la nación funcionaron como modelos de conducta y que hoy en día siguen proyectándose como tales, cuando se trata de evaluar la participación de las mujeres en la historia la tarea es más difícil, ya que los códigos de conducta femeninos se hacen anacrónicos. Toda heroína lo es porque ha entrado en el espacio público de la guerra y la política, ámbitos exclusivamente definidos por y para el hombre, y al hacerlo escapa del espacio doméstico asignado.

La novela de Roura reclama, contando mal la historia oficial, el injusto desplazamiento del panteón de los héroes del cual ha sido víctima Manuela Sáenz debido al interés principal de resaltar la figura de Bolívar como guerrero indómito, genio estratega y amante insaciable. Como consecuencia de ello, el texto problematiza la perpetuación de una perspectiva que sigue viendo a Manuela como un sujeto anómalo que no llega a concretarse como un modelo heroico femenino y que la hace un paradigma lejano, poco interesante y anacrónico. Tania Roura contrarresta dicho modelo haciendo de Manuela una mujer dueña de su destino: una mujer que no es infértil sino que escoge no tener hijos tomando el mismo brebaje que toman las esclavas para no traer esclavos al mundo, una mujer que elige ser guaricha pero que lo hace porque está enamorada de la Independencia, una mujer que es ama de su sexualidad y es capaz de ponerle los cuernos a El Libertador como él se los puso a ella, una mujer conocedora de sus capacidades políticas y guerreras y del papel que es capaz de jugar en el terreno público.

En la novela, cuando Manuela conoce a Bolívar, este la invita a pasar la noche con él, pero se queda dormido y no llegan a tener relaciones sexuales. Cuando despierta: «Se sentía avergonzado, “es la altura de esta ciudad emparamada” se justificó, aunque no era la primera vez que sucedía —otras mujeres ya abandonaron su cama sin que él las hubiese tocado—, pero ninguna se había entregado tan públicamente como aquella [Manuela]»<sup>23</sup>. Una vez recuperado, Bolívar le enseña a su amante nuevas caricias y «ella, alumna aventajada, lo fue superando»<sup>24</sup>. Manuela, además, no le es fiel a Bolívar y tiene relaciones íntimas con José Antonio Sucre, El Gran Mariscal de Ayacucho, el general protegido y adorado por El Libertador. También las tiene con el médico de Bolívar, el doctor Alexander Cheyne<sup>25</sup>. Asimismo, la ataca el desamor, y la razón por la que sigue con Bolívar va más allá de la atracción y la pasión sexuales.

<sup>23</sup> Tania Roura, *Manuela Sáenz: Una historia maldicha*, p. 145.

<sup>24</sup> *Ibidem* 146.

<sup>25</sup> El *affair* con Antonio José de Sucre no tiene ningún tipo de fundamento histórico. El supuesto amorío con Alexander Chayne, sin embargo, tiene su origen en las *Memorias* de Jean-Baptiste Bousingault. Éste fue un científico francés a quien Bolívar invitó para que explorara las riquezas minerales de la Gran Colombia y que, según él mismo, se hizo buen amigo de Manuela. Bousingault, Jean-Baptiste. *Memorias*. Vol. III. Bogotá: Banco de la República, 1985, p. 118. Sin embargo, el historiador venezolano Vicente Lecuna refuta la veracidad de tal romance. Cfr. Pamela Murray, ‘Loca’ or ‘Libertadora’?: Manuela Sáenz in the Eyes of History and Historians, 1900–c.1990, *Journal of Latin American Studies*. 33, (2001): 291–310. Cita en p. 300.

Manuela lo acompaña porque los dos comparten el amor por una idea política y por el control del poder de las repúblicas americanas. Sin embargo, el fantasma de la guaricha, de la soldadera, de la rabona, se hace la identidad de Manuela y con ese metafórico espectro peleará durante toda la novela: «Yo fui la guaricha del Libertador. Y cuando él faltó, pasé semanas, meses, en mi peregrinar detrás de ese ejército de posesos, buscando el olor a pólvora y los gritos desgarrados de los olvidados en el campo»<sup>26</sup>. Más tarde la voz narrativa indica: «Manuela se quedó en Lima guardando los archivos, las espaldas y los cansancios. Es otro de los roles que asumen las guarichas. Se quedan a la retaguardia esperando el regreso de los guerreros»<sup>27</sup>. Para Roura, la «benevolencia» de la historia en incluir a Manuela en las narrativas nacionales como la sacrificada amante e ignorar su agencia política la condena a ser por siempre la guaricha de la Independencia.

Tania Roura, en su historia maldicha, logra crear un personaje cuyo drama genérico cobra protagonismo dado que se sale del molde de abnegada y callada amante. Sin embargo, la insistencia en su autodefinición como «guaricha» (o soldadera o rabona) pone en evidencia lo que Tabea Linhard considera la situación intermedia en la que se coloca a la mujer que participa en guerras y revoluciones. Ser guaricha, no llega a ser símbolo de domesticación pero tampoco de emancipación, ya que las fronteras entre lo público y lo privado se borran en la guerra, e igual que se cocina y se cose, se toma un arma y se combate. Frente a la ambigüedad entonces, las historias de estas mujeres, quedan, como la de Manuela Sáenz, igualmente mal contadas en formalizadas historias de amor<sup>28</sup>. La guaricha de Roura reconoce la existencia de ese molde e intenta romperlo.

La vida de Manuela que cuenta Roura, hasta que aparece Simón Bolívar (exactamente a la mitad de la novela), enfatiza las características que prefiguran a la mujer fuerte e independiente que será la protagonista. Una vez que El Libertador emerge como catalizador del futuro de Manuela, se sigue de manera muy relajada lo dicho por las historias oficiales en torno a ella. Interesantemente, cuando aparece Bolívar, la voz omnisciente da paso a la voz de Manuela quien, en diálogo con el maestro de El Libertador, Simón Rodríguez, corrige versiones de acontecimientos, ofrece una perspectiva diferente de personajes históricos y, sobre todo, brinda un aspecto menos equívoco de sí misma.

La ambigüedad que alrededor de la figura de Manuela proyecta el título de la novela, tiene que ver, una vez más, con la invitación que se extiende a un público lector premodelado por el historicismo oficial para emprender la tarea de recrear un inexistente modelo heroico femenino desde nuestra contemporaneidad. Repensar a Manuela significa, por definición, decir mal su historia

<sup>26</sup> Tania Roura, *Manuela Sáenz: Una historia maldicha*, 172.

<sup>27</sup> *Ibidem* 186.

<sup>28</sup> Tabea Linhard, *Fearless Women in the Mexican Revolution and the Spanish Civil War*, Columbia and London: University of Missouri Press, 2005, p. 44.

porque es cuestionar narrativas fosilizadas en el imaginario cultural. Pero el acto de «decir mal» esa historia que de por sí está llena de cabos sueltos comprueba que, si bien Manuela Sáenz ha ocupado una posición secundaria en la historia grancolombiana, su imagen como estratega, guerrera y política se adapta a la apropiación del espacio público de la mujer actual.

## Manuela en la pantalla grande

De las tres obras que nos conciernen, la película es la más apegada al convencionalismo histórico. En ella, la prominencia del peso de una verdad oficial es su fundamento. En su mayor parte, es la versión visual de los textos canónicos sobre la vida de Manuela Sáenz<sup>29</sup>. Así, *La libertadora del Libertador* ofrece, una vez más, la historia de la heroína quiteña en el momento en que conoce a Bolívar y sus últimos días desterrada en el puerto de Paita.

Las dos etapas de la vida de Manuela que aborda el film —su tiempo con Bolívar y su soledad en el exilio— se marcan en la película a través de la recreación de un ayer a color contrapuesto a un presente sepia. El ayer se actualiza, á la Penélope, en un continuo escribir cartas al Bolívar que murió veintiséis años antes. La tristeza desteñida del presente realza a la Manuela abnegada que sigue sufriendo con la misma intensidad del día siguiente a la muerte de El Libertador. Sin embargo, mediante la yuxtaposición de un presente definido por la presencia de Bolívar, se busca destacar, paradójicamente, el carácter independiente de la heroína. Y hablo de paradoja porque la película no presenta una nueva visión de Manuela, sino que el enfoque de «dar a conocer a un personaje olvidado por la historia», se asumió como simplemente desempolvando la información tradicional sobre Manuela, dejando a un lado las lecturas contemporáneas que reivindican a la mujer que despuntó en su tiempo gracias a su inteligencia y sus conocimientos de los asuntos políticos.

Como todo lo que tiene que ver con Manuela Sáenz, la idea de colocar en un primer plano la autoridad que forjó en su momento es un desafío. El verdadero resto está en realzarla evitando opacar las virtudes que Bolívar personifica como modelo de heroicidad masculina. Por eso, aunque el film de Rísquez cuestione los binarismos hegemónicos de las actuaciones masculinas y femeninas en la esfera de la política, y su propósito consista en realzar la figura de Manuela como agente activo de la historia grancolombiana, su éxito es discutible. Ello se debe a que no permite ningún cuestionamiento de la condición de líder de Bolívar ni en la guerra ni en la cama. Rísquez intenta colocar a ambos

---

<sup>29</sup> Es lo que Robert Rosentone llama un «serious biofilm». Es decir: «Films in which the director has either worked closely with a historical consultant and/or adhered faithfully to events as recounted in one or more written biographies and, in doing so, has indulged in a minimal amount of invention with regard to characters and events». Cfr. Robert Rosentone, *History on Film. Film on History*. Harlow: Pearson Education Limited, 2006, p. 96.

personajes en un mismo nivel, pero para ello acude –equivocadamente– a la imagen de la amazona, mito que desde la época de la Grecia clásica, y mediante la explotación de su indefinición genérica, se ha utilizado para fortalecer la visión patriarcal del poder<sup>30</sup>. Un mito que ha degenerado en cliché de las más triviales fantasías sexuales masculinas. Y un mito que, como ha señalado Laurel Thatcher Ulrich, simplemente representa el reconocimiento de una terrible violencia contra la mujer en el corazón de la historia, puesto que la amazona siempre es vencida<sup>31</sup>. La Manuela amazónica e hipersensual del film de Rísquez valida indirectamente la idealización nacional de Bolívar como el guerrero sexualmente potente en detrimento de la proyección de la agencia política de la quiteña<sup>32</sup>.

La película, en su intento por *rescatar* a Manuela, juega con la oposición de su actuación amazónica en la esfera pública (la Manuela que sale vestida de soldado, la que se pinta bigote, la que se bautiza a sí misma coronela) y su papel en la intimidad de la recámara de Bolívar (la mujer sensual, apasionada y entregada). Por eso, la escena que recrea a *La maja desnuda* y *La maja vestida* de Francisco de Goya es la más ilustrativa de esta construcción fílmica de Manuela. La imagen de la quiteña, acostada en la cama, copiando las poses de las *majas* es un aspecto revelador de la personalidad de la protagonista que se busca enfatizar: el de la mujer segura de su sexualidad. Una Manuela que, en una cama, con la pose de la maja vestida, le pide a Bolívar que cierre los ojos y este, cuando los abre, la encuentra desnuda. Tal y como ha señalado Mary Louise Krumrine, la particularidad de estos cuadros reside en la inexistencia de cualquier pretensión de respetabilidad; de la conciencia de la mujer de estar siendo vista y sin embargo permanecer indiferente al hecho de estar en exhibición<sup>33</sup>. Así, entre el cuerpo y la cara de la maja se produce un cambio de mensaje; el cuerpo tiene una pose medida que aparece divorciada del reto sensual que refleja el rostro, y la referencia a un encuentro sexual es obvia<sup>34</sup>. La película no recrea dicho encuentro pero el espectador asume que se dio<sup>35</sup>.

<sup>30</sup> William Blake Tyrrel, *Amazons: A Study in Athenian Mythmaking*. Baltimore: John Hopkins UP, 1984, p. 16–20.

<sup>31</sup> Thatcher Ulrich, Laurel. *Well-behaved Women Seldom Make History*. New York: Alfred A. Knopf, 2007, p. 73.

<sup>32</sup> Rísquez es hasta ahora el último en promover la Manuela amazona que domina el imaginario venezolano. Comenzó con el historiador y cronista Aristides Rojas, quien en *Leyendas históricas de Venezuela* (1890–1891) califica a la quiteña como mujer varonil o amazona. Cfr. Aristides Rojas, *Leyendas históricas de Venezuela*. Caracas: Impresora de la Patria, 1890–1891, p. 79. En 1938, el gobierno de Venezuela publica la biografía de Simón Bolívar que encargó a Emil Ludwig. En ella el biógrafo alemán, siguiendo a Rojas, le endilga a Manuela la condición amazónica. Cfr. Emil Ludwig, *Bolívar: The Life of an Idealist*, New York: Alliance Book Corp., 1942, p. 219.

<sup>33</sup> Mary Louise Krumrine. *Goya's 'Maja desnuda' in Context*, *Journal of Aesthetic Education*. 28:4, (1994), 36–44. Cita en p. 42.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>35</sup> Heather Hennes analiza esta escena en los siguientes términos: “Her *nudity* (as opposed to mere nakedness) implies the viewer’s possession of and authority over her sexuality, to which she as a sub-

El vínculo que establece la película entre amazonas y majas, si bien sugiere la emancipación sexual de Manuela, también opaca su agencia política. La intención reivindicativa en realidad no llega a ser tal, ya que lo que se explota como la manifestación de un control consciente y absoluto sobre su propio cuerpo no logra cuestionar ni amenazar los modelos patriarcales del nacionalismo. Las acciones de la Manuela fílmica se valoran en la medida en que no tiñen la imagen de Bolívar, del héroe nacional ante quien la aguerrida quiteña se doblaba, al héroe a quien ella sigue sin importarle las condiciones y por quien ella deja de ser en el momento en que él muere. Su heroísmo reside en seguir a Bolívar y su modelo reducido al dominio de una aparente libertad sexual que explota El Libertador. Aunque la intención de Rísquez sea rescatar a Manuela del olvido en el que la sumió la historia decimonónica y en buena medida la del siglo xx, la película recrea fielmente las ideas que sobre ella impusieron sus biógrafos en el imaginario nacional, y sigue encadenando la agencia de Manuela a la cama de Bolívar.

Diego Rísquez deja claro en su película que no le interesa presentarse como historiador<sup>36</sup>. Sin embargo, al entrar en el terreno de la historia es inevitable que, como espectadores, nos preguntemos sobre el valor histórico del personaje. Es fácil comprobar que la película peca de lo que Geoff Pingree —en la línea de Hayden White que antes mencionábamos— considera la capacidad del film histórico para reafirmar «las narrativas» políticas y culturales del espectador<sup>37</sup>. Rísquez no ofrece una oportunidad para evaluar el significado histórico de Manuela porque la actualización que ofrece del personaje, como sujeto independiente y sexualmente liberado, no es del todo distinta a la ofrecida por sus biógrafos tradicionales décadas antes<sup>38</sup>. Así como ha señalado Robert Rosentone, lo que el espectador saque de una biografía fílmica dependerá en gran medida del conocimiento previo que tenga del personaje representado y, en ese sentido, de *La libertadora de El Libertador* el espectador sale con la manida imagen de la mujer sensual que se vistió de luto perpetuo el día que murió Bolívar<sup>39</sup>.

ject has been reduced. This scene positions Manuela into a densely-constructed feminine positionality that builds upon the notions of woman as reducible to her sexed body (a vessel for reproduction) and, as such, as the possessions of her husband, Father, Church or, in this case, lover”. Cfr. Heather R. Hennes, *The Spaces of a Free Spirit: Manuela Sáenz in Literature and Film*. Diss. The Florida State University, 2005, p. 121.

<sup>36</sup> En la entrevista a Diego Rísquez en “Cómo se hizo la película” que se incluye en el DVD, éste deja en claro que su intención es rescatar del olvido a Manuela Sáenz. Pero, como queda demostrado, eso no significa que necesariamente se le dé un valor nuevo al personaje. Paradójicamente, en esa misma sección, el guionista Leonardo Padrón, habla de mostrar el carácter feminista de Manuela, aspecto que tampoco se concreta en el film.

<sup>37</sup> Geoff Pingree (2007) *History is What Remains: Cinema's Challenge to Ideas About the Past*. En: Richard Francaviglia y Jerry Rodnitzky (Eds), *Lights, Camera, History: Portraying The Past in Film*. (31–52). Arlington: Texas A&M UP, 2007. Cita en p. 39.

<sup>38</sup> En los créditos del final, incluso se da constancia de la colaboración de Rumazo González.

<sup>39</sup> Robert A. Rosenstone, *History on Film. Film on History*. Harlow: Pearson Education Limited,

## Las tres Manuelas

Los textos de Luzuriaga, Roura y Rísquez muestran la tensión que se genera entre, por un lado, la necesidad de legitimar la recreación del personaje con el respaldo del discurso histórico oficial y, por otro, el compromiso de contemporizarlo para hacerlo relevante. Tanto la ópera, como la novela y la película, desde perspectivas distintas coinciden en apuntar con mayor o menor énfasis el hecho de que Manuela Sáenz ganó un lugar en la historia por su participación en una esfera que permanecía hermética a las mujeres. Y sea para denigrarla o para exaltarla, fue precisamente su intervención en la política del momento lo que hizo que se hablara y se siga hablando de ella. Las tres producciones demuestran que en la reconstrucción de la figura de Manuela hay que enfrentar el peso de su interpretación canónica como sujeto a la sombra del Libertador. Sin embargo, queda también claro que estos tres ejemplos del imaginario cultural actual continúan explorando vías que remuevan los obstáculos que inscriben a las mujeres en las páginas secundarias de la historia.

La lectura de las obras de Luzuriaga, Roura y Rísquez, patentizan que para que Manuela se valore en el siglo XXI, su memoria debe recrearse de forma tal que se acerque no al discurso histórico tradicional sino a una experiencia actual que permita construir un paradigma de acción femenino que, desde nuestra contemporaneidad, autorice la reevaluación de Manuela Sáenz en el imaginario histórico. Ello no significa *inventar* una Manuela sino reenfocar la perspectiva desde la cual se considera su conducta. En este proceso, es obvio que en la ópera de Luzuriaga y la novela de Roura, ambos ecuatorianos, existe un subtexto nacionalista. Como señalan María Mogollón y Ximena Narváez, en la historia del Ecuador no hay ni un solo personaje masculino que tuviera una participación verdaderamente destacada durante el periodo independentista ni que fuera partícipe del círculo cercano al Libertador. Manuela, sin embargo, fue una de las personas más importantes, si no la principal, en la vida del Libertador, tanto emocional como políticamente hablando<sup>40</sup>. Así, Luzuriaga y Roura conciben una guerrera que más que amar a un hombre, ama las ideas que él representa, lo que inevitablemente coloca al héroe venezolano en un segundo plano. Pero hay una vuelta de tuerca más con relación a la construcción de la Manuela de Roura, y es el hecho de que la novelista, como lo indica el título de su obra, abiertamente «mal dice» —¿corrige?— una historia escrita por hombres. Así, en este caso, al elemento de identidad nacional le agrega el genérico. Por su parte, el film del venezolano Diego Rísquez, al subrayar la sensualidad de la quiteña sobre cualquier otro aspecto, exalta la virilidad de Bolívar en desmedro del carácter feminista que supuestamente la película intenta promover.

2006, p. 27.

<sup>40</sup> María Mogollón y Ximena Narváez. *Manuela Sáenz. Presencia y polémica en la historia*. Quito: Corporación Editora Nacional, 1997, p. 17.

Mi lectura de estas tres obras ha interrogado las razones por las cuales la imagen de la Manuela política ha desplazado a la de la Manuela amante, y halla una posible respuesta en la mirada unidimensional con que todavía nos acercamos al mito patriarcal de la fundación de la nación. Sin embargo, lo más interesante de estos textos es quizás su condición de testimonio fiel de lo que implica en el siglo XXI rescatar un icono fosilizado desde la conciencia de estar haciéndolo a partir de ese anacronismo patriarcal que le ha negado a la mujer su participación como miembro activo en la memoria histórica nacional. Los tres textos son confirmación de que en la reevaluación de las mitologías nacionales las políticas de género siguen imponiendo la pauta.