

**I HATE TO SEE THAT EVENING SUN GO DOWN:
LOS MÚLTIPLES ROSTROS DEL SOL DE MEDIANOCHE,
DE EDGARDO RODRÍGUEZ JULIÁ**

Cada hombre mata lo que más ama
Oscar Wilde
Balada de la cárcel de Reading

...un cadáver *de cuerpo presente* es una
presencia inquietante, precisamente por el
hecho de que la ausencia no acaba de
cumplirse del todo.

Edgardo Rodríguez Juliá
El entierro de Cortijo, 1983

En su admirable discurso de ingreso a la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española, pronunciado en San Juan el 24 de agosto de 1999, Edgardo Rodríguez Juliá contaba la "Biografía de una idea que enloqueció de amor": la de la identidad nacional en las letras puertorriqueñas. Nuestro *cronista mayor* justificaba en este provocador ensayo su indagación en el perfil de la psique colectiva boricua, fecundo y audaz empeño que le ha ganado el reproche de un sector de la crítica posmoderna. "Entonces me digo y me repito, —como un mantra—, ripostaba el recién estrenado académico, que mientras seamos sociedades colonizadas, es decir, sociedades que hemos adoptado, pero no creado, modos de civilización, esa obsesión con la llamada identidad siempre estará ahí como la loca de la casa".¹ Obsesión exacerbada en nuestra historia por el trauma del 98, que mueve a intelectuales y escritores a hacerse la pregunta urgente del "¿qué y cómo somos?", precisamente el tema del debate abierto por Pedreira y los editores de la revista *Índice* en 1929. Pero la polémica había sido suscitada muchos años antes, a raíz de la invasión. Matienzo Cintrón escribía en 1903: "Hoy, Puerto Rico sólo es una muchedumbre, pero cuando la muchedumbre puertorriqueña tenga un alma, entonces Puerto Rico será una patria". En su novela *Redentores*, de 1925, y a través de la voz de su protagonista Aureo del Sol, Zeno Gandía se preguntaba: "Nos ataron al caballo de guerra del vencedor. ¿Qué hicieron de nosotros? ¿Qué somos?". Poco más tarde, en 1929, Mariano Abril, historiador oficial de Puerto Rico, se lamentaba irónico: "Pero... ¿existe el alma? ¿y puertorriqueña? Un cirujano no la encontraría con el escalpelo, un psicólogo dudaría. El país está desquiciado... se

¹ Edgardo Rodríguez Juliá, "Biografía de una idea que enloqueció de amor", *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española* (segunda época) I (1998), 8.

asemeja a aquel caballero de la muerte pintado por el gran Durero, que ocultaba tras la armadura reluciente un esqueleto ruin".² Aunque la mayoría de las respuestas a la pregunta de *Índice* fueron negativas —o se negó la existencia del alma puertorriqueña o se la cuestionó en términos negativos— en su *Insularismo* de 1934 Pedreira tiene el enorme mérito de apostar a la puertorriqueñidad, aunque la ve dramáticamente aproblemada por la invasión del 98:

Nosotros creemos, honradamente, que existe el alma puertorriqueña disgregada, en potencia, luminosamente fragmentada, como un rompecabezas doloroso que no ha gozado nunca de su integridad. La hemos empezado a crear en el último siglo de nuestra historia, pero azares del destino político nos impidieron prolongar hasta hoy el mismo derrotero.³

En su asedio tenaz a esta idea que se niega a rendirse Rodríguez Juliá ha producido un hermosísimo corpus literario, aportación imprescindible a nuestra contemporaneidad tanto isleña como latinoamericana. El ensayo periodístico y la crónica, en tanto géneros fronterizos idóneos para abordar, en palabras del propio autor, "sociedades a medio hacer",⁴ han tentado su fértil pluma; también la novela. Su ensayo *Campeche, o los diablejos de la melancolía*; sus crónicas sobre *El entierro de Cortijo*, *Las tribulaciones de Jonás* (en torno a Muñoz Marín), *Puertorriqueños*, *Una noche con Iris Chacón*, *Peloteros*; sus novelas *La renuncia del héroe Baltasar*, *La noche oscura del niño Avilés* y *El camino de Yyaloide*, exploran lo que Josefina Ludmer llamaría "las tretas del débil",⁵ es decir, las estrategias de resistencia y desafío del colonizado, en un país volcado hacia su interior tempranamente por la actitud cimarrona de contrabandistas y parceleros marginales a los centros del precario poder isleño, y trocado en el siglo veinte en país en fuga de su propio territorio. "¿Cómo cambiamos y a la vez permanecemos?",⁶ se pregunta el cronista ante el dramático y constante éxodo poblacional que dispersa la idea de la identidad.

Casi dispuesto a prescindir de este motor de su escritura, por cuestionarse su utilidad actual, Rodríguez Juliá opta por aspirar al rescate de la identidad en la memoria. Memoria múltiple que lo convierte en el eco de muchas voces, sobre todo las de aquellos silenciados por largo tiempo: "Soy el cimarrón antiguo, soy el emigrante reciente, soy el tráfuga playero que le ha dado la espalda a la sociedad, vivo al borde del filo, de este desamparo, de esta

² Las citas de Matienzo Cintrón y de Mariano Abril las reproduce Antonio S. Pedreira en su *Insularismo*, Madrid, Tipografía Artística, 1934; p. 173; la de Zeno consta en el ensayo de José Juan Beauchamp, "Los Aterrizajes de Antonio S. Pedreira: el pretexto del *Insularismo*", *Revista de Estudios Hispánicos* XXII (1995), 256.

³ Pedreira, *op. cit.*; pp. 17-18.

⁴ Rodríguez Juliá, *op. cit.*; p. 13.

⁵ Publicado en Patricia Elena González (ed.), *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*, San Juan, Huracán, 1985; pp. 47-54.

⁶ *Ibid.*; p. 11.

indefinición...”,⁷ dice en su discurso inaugural de la Academia, aceptando la marginalidad como parte imprescindible del difícil ser puertorriqueño.

La novela más reciente de nuestro autor, *Sol de medianoche*, ganadora del Concurso Internacional de Novela Francisco Herrera Luque de Venezuela en 1995 y publicada impecablemente por Mondadori en 1999, asedia nuestra elusiva identidad en los márgenes de la playa, emblema arquetípico de *la orilla*. Frontera entre la ciudad y el mar, el turista y el marginal, la playa representa “la apoteosis de nuestra modernidad, donde el cartel turístico queda manchado, degradado, por una sociedad orillera y tráfuga, al borde de sí misma”,⁸ según el propio autor, que insiste en que el espacio de su nueva novela nada tiene del exotismo tropical que suele celebrar el *slogan*: el litoral de Isla Verde es tan sólo “una 65 de Infantería con playa”.⁹ El relato está precedido por un epígrafe cinematográfico (*They shoot horses, don't they?*) y abierto por una entrada incitante en la mejor tradición del *Call me Ismael* de *Moby Dick* o del “Lo reconozco: estoy en un manicomio” de *El tambor de hojalata* de Gunther Grass; dice así el narrador-protagonista: “La primera parte de mi vida fue dañada por el resentimiento. Esa fue la parte buena” (p. 9).¹⁰ Se trata esta vez de una novela policiaca. Pero más allá de su inscripción en un subgénero canónico desde Borges en la narrativa hispanoamericana, *Sol de medianoche* es muchas cosas más: indagación social e histórica, reflexión metafísica, introspección psicológica que a veces bordea el poema en prosa, parodia... La novela narra una existencia de segunda mano, la de un gemelo marcado por la culpa de la muerte de su hermano Frank. Manolo, pintor frustrado; veterano de Vietnam sin haber salido de la isla; delator por oficio, es decir, detective privado; patéticamente obsesionado por su admiración por Jaime Benítez, residuo deshilachado de su fallida ambición de intelectual es también novelista en ciernes: “Escribo esta confesión para ordenar mi vergüenza” (51). El resultado es una historia de orilleros que habitan en lugares devaluados (“A la playa vienen a vivir las almas que convalecen”, p. 9) y de mediocres cuyo amor sólo “puede florecer en vecindarios de cuarta categoría” (56): encuentros en el Burger King de la Avenida Campo Rico, llamadas eróticas desde el friquitín Bebo's de la marginal de Isla Verde. Esta fauna de marginales (“aquí está el tusa josco”, diría en clave jocosa nuestro poeta Edwin Reyes) prolifera en personajes inolvidables: la gorda Nadja que intenta un suicidio de sílfide en plan Ofelia; el masturbador público Paco Sexo, “el terror de las uvas playas” (168); Bill el boina verde; Tony Puma, nazi aficionado; Garzaro, el Bohique, sátiro que se jacta de haber hecho pacto con el diablo; el curandero

⁷ *Ibid.*; p. 16.

⁸ *Ibid.*; p. 15.

⁹ *Ibid.*; p. 15.

¹⁰ A partir de aquí cito por la mencionada edición de Mondadori, colocando la página concernida entre paréntesis.

iraní Hashemi; Carabine Commander, *homeless* marihuanero; Rafo el gigoló, Jose el *candyman* o *pusher* de drogas y Aurora, "la novia de Pat Boone". Pero entre ellos destaca la voz que domina la historia, la del narrador-protagonista, epítome del fracaso.

Esta voz narrativa constituye, a mi juicio, el acierto más memorable de *Sol de medianoche*. La persona literaria de Manolo, por la verdad de una voz que nos creemos sin pestañear, ejerce una fascinación irresistible sobre el lector. Su enorme simpatía reside en la autoparodia, en la lúcida conciencia de su patetismo, expresado con un humor negro y cafretón que mueve a risa a la vez que conmueve y perturba. Se trata de una autoimagen venida a menos, e inserta en una "clase media pelona". Manolo mismo reconoce el componente social de su abismal complejo de inferioridad: "Entiendan que soy el perfecto resentido, jamás tuve uno de esos apodos cortos con apellidos sonoros. Mi nombre siempre fue un tropezón esdrújulo. Manuel Pérez Cáceres, hijo de Tite y Eva" (163). Complejo exacerbado en este "hijo de Don Nadie" en el cara a cara con algún miembro de la clase media alta, como es el caso de su encuentro con el arquitecto Roberto, esposo de la adúltera Migdalia, a quien Manolo presta sus servicios de detective. En la suntuosa suite de su oficina en el Banco Popular, el protagonista se va disminuyendo hasta casi desaparecer. Primero, ante la secretaria:

El gesto permanecía indeciso entre la adivinación de algún mal olor que emanaba de mí y la certeza de que yo era un fenómeno de feria... Además, no cesaba de mirar mi corbata de calicó florido, como si ésta tuviera una mancha, o algún residuo, ya reseco, de una de mis vomiteras. Me reconoció como lo que era, es decir, un pobre diablo culicagado, intimidado por el lujo, las telas y las maderas, la elegancia, el poder y la arrogancia de aquella parte de la ciudad que llamaban la Milla de Oro. Al sentarme recogí los zapatos, supuse que algo de mis sicotes llegaría a aquella nariz perfecta y que equilibraba una mirada despreciativa y triunfante, altanera...

Finalmente me hundí en el cómodo sofá de cuero que parecía de cabritilla. Me sentí de quinta categoría. (152)

Luego se acompleja ante el arquitecto, cuya ropa le cae como hecha a la medida, "todo lo contrario a mí, que parezco degradar los trajes" (153). "Me sentí inferior y miserable —continúa—. Además, la belleza varonil de aquel rostro remataba en un cabello abundante, nada parecida a las ralas guedejas que me servían de consuelo, porque yo me estoy quedando calvo, sí señor, como mi padre... Los tonos aceitunados del cutis trigueño de Roberto mejor se acentuaban con aquel pelo azabache. Eso él lo sabía muy bien, o su peluquero pato" (154).

Sin embargo, es en soledad y frente al espejo cuando Manolo pasa el peor de los malos ratos:

No me gusta mi cara. Y esta aseveración, tan sentenciosa e inapelable, nada tiene que

ver con mi semblante en el espejo del baño, durante esas mañanas de resaca que me recuerdan el hecho de haber nacido un lunes. Es que apenas ha madurado con los años; se empecina en recordarme, a diario, el rostro del joven inseguro, la cara dañada por el acné del adolescente puñetero. Padezco un acné invisible, ahora de hombre ya maduro; son las marcas de cierto bochorno que me ha acompañado durante toda la vida. Si Juan Pablo Sartre señaló que el otro es el infierno —lo cual concedo—, debo añadir que mi castigo no empieza por el semblante ajeno sino por el propio. Padezco esta majadería de sufrirme la cara como el primer estorbo, una humillación sin remedio, esa tachadura que de tan elemental resulta increíble. (109)

De ahí que se escude en una actitud desfachatada y zafia: “Era un modo de remediar la melancolía y mi poco éxito con las mujeres; díganme si la ironía no es esa curiosa defensa de los que hemos tenido barro” (66).

Cuando se decide a narrar su historia, Manolo —“alcohólico aficionado. Ni siquiera soy un borracho de talento” y “detective lechonero de la Loíza”, según él mismo se describe (10, 33)— ha entrado en la madurez, que asume a veces con sorna desafiante: “Para tener cuarenta y pico de años y padecer de una próstata que ya está del tamaño de un mangó, aquel moto me supo bueno, buenísimo, si no fuera porque me apendejó excesivamente, como corresponde a gente explotada que ya empieza a usar preparación H” (164). Otras la deplora con amargura soez: “Mi vida ya tenía acumulada mucha basura, bastante chatarra y muchas letrinas repletas” (139). Pero lo peor es que se encuentra desfasado, forastero del presente: “Me había transformado en un señor de los años cincuenta” (192-193).

Ahora bien, la devaluación límite del ego de Manolo no proviene tan sólo de la conciencia de su categoría social de segunda, o de saberse feo sin remedio. Su desvalidez psíquica nació de la crueldad de una madre loca, a quien recuerda resentido como “el alacrán”, que asustaba al niño, tímido y apocado como su padre, con un machete de madera y lo disminuía sexualmente, “como cuando me miraba la pinguita y me decía que se me habían quedado con el cambio” (149). Y sobre todo, por su perenne comparación con su hermano Frank, el preferido de la madre. Los gemelos no podían ser más distintos: Frank, bien parecido y carismático, depedrador, extrovertido; Manolo, tímido, feo, compasivo, dado a la introspección. Ambos, veteranos de Vietnam. Sin embargo, Frank estuvo en el frente de guerra, como artillero de helicóptero, mientras que Manolo no salió del fuerte Buchanan, donde trabajó en Inteligencia. La guerra vuelve loco a Frank, y deprimido a Manolo. Lo único que comparten los hermanos es la afición a las drogas y al alcohol y su fracaso universitario: ninguno logró terminar una carrera. Así explica Manolo las diferencias entre ambos al hablar de su adolescencia:

A Frank le tocó la popularidad; a mi me tocó la rabia.

...A Frank no le salieron barro. A mí sí. Nuestra piel aceitunada, al parecer bruñida por la tibieza del trópico, los rasgos firmes y cincelados, la cabeza de quijada

prominente pero nunca arrogante, el cabello negro, rizo y abundante, eran los orgullos de nuestra mal habida genética. Eso fue así hasta que llegó la adolescencia. Hasta que el acné se empecinó con mi rostro. Quizá ustedes piensen que exagero, la vida no la coge con nadie. Lo siento. Si me he decidido a engalanar mi insignificante biografía con ésta, mi primera novela, tengo derecho a hurgar en la llaga. Es la única justificación posible para a veces sonar tan cursi...

Llegamos a la primera juventud —ambos intentamos estudiar una carrera universitaria— y Frank continuaba teniendo aquel gran éxito con las muchachas que era el asombro de todos y la permanente incomodidad de este servidor. Aquella nueva humillación había empezado en los últimos años de la escuela superior, de la high. Es que yo no era capaz de levantar ni con un gato hidráulico. (12-13)

Como podemos apreciar por estas citas, el humor —que no por negro y patético deja de hacernos estallar en carcajadas una y otra vez— es otro de los singulares aciertos de esta magnífica novela. La casa de pequeños apartamientos de la comunidad en que viven el protagonista y sus amigos del lumpenato playero, nombrada por Manolo como hospitalillo de fenómenos de feria, está “artesanalmente espetada en la arena”, tiene portones “alegremente pintados con un gris hospital oncológico” (18) y “la sensualidad de una biopsia” (25). Allí el mal humor es “el prior dominico que nos llama a maitines” (65). La madre dominicana de la adúltera que investiga nuestro detective, mulata con ínfulas de blanquita y rubia, tiene el pelo de un castaño “bueno, llamémosle anhelante” (83). Platero se trueca en “burrito gay” (81); Aurora, el amor soñado de Manolo, exhibe “una coquetería franca, puertorra, algo grasosita, pasada por la avenida Campo Rico” (118); el Holiday Inn de Isla Verde tiene “ese ambiente propicio para turistas octogenarios que padecen cáncer terminal” (192). Manolo, rey de los marginales, se jacta de una compasión que podríamos llamar vallejana: “Tenía aquella jodida compulsión por hacer el bien, por ser compasivo. Las Nadja, las solitarias y feas, los casos terminales que nadie saca al jodido baile de la vida, siempre me han perseguido... Eso quizá tenga que ver con mi sentimiento universal de culpa... Hay mujeres feas, negras y gordas. Allá voy yo a cortejarlas, como ir al Congo Belga a curar leprosos” (191-192). Y sin embargo, no duda en ceder a la homofobia —por la cita anterior, ya lo sabemos racista— cuando su Aurora le alaba la cena vegetariana que le prepara para complacerla: “La Aurora quedó impresionadísima, hasta me dijo que jamás había pensado que yo tenía aquella faceta. ¡Qué faceta!, le contesté muy a la defensiva, hasta mirándola con cierta hostilidad, no fuera a pensar que soy pato, ¡fo!...” (191).

Ahora bien, no todo es risotada, ironía y parodia. El lirismo aflora espléndido en las páginas de la novela que nos ocupa, al aludir a la lastimada conciencia de Manolo, quien le dice a su hermano: “Tengo miedo. Siento cerca, muy cerca, esa procesión de gente mutilada que llevamos dentro, Frank” (101). Pero sobre todo cuando aborda el motivo del título, “el sol que rielas sobre las olas de la medianoche”:

Ahí estás. Y no lo puedes creer. Sobre todo, porque es un sol abrasante que no te obliga a desviar la mirada. Míralo sin el más leve asomo de incomodidad, hazlo tuyo, no te lo saltes como hiciste con ese mar de fuegos fatuos. Sobre el horizonte marino se va alzando la gran bola de fuego, que ahora pasa de un amarillo pálido a un anaranjado rojizo. Es un sitio muy improbable para semejante sol, piensas algo banalmente. Pero sí lo tienes que aceptar. Abrázalo, no te resistas a él, a esa gran visión de fuego que ocupa —como un hemisferio colocado a todo lo ancho del horizonte marino, de Punta Grande a Punta Las Marías— toda tu conciencia dolida. Porque ese sol no abrasa sino que ahora es frío, no está allá sino dentro de tu cráneo, ahí persiste sin asomo de volutas chispeantes y saltarinas, que restallarían contra esa perfecta oscuridad del cielo. Es que debes serenarte, cerrar los ojos y permitir que la visión te acaricie. (106)

La poderosa metáfora del *sol de medianoche* exhibe una rica polivalencia referencial, convirtiéndose, como el *Aleph* de Borges, en motivo omnipresente que asume múltiples caras en la narración. Es la luna llena de la medianoche en que Frank murió, como lo advierte Manolo; también el fulgor del disparo que mató al gemelo en la oscuridad, fulgor que el protagonista nombra una y otra vez como "fogonazo". Es además la alucinación de la conciencia alterada por el alcohol y la droga que sufren ambos hermanos. Visión que en la noche de los sentidos que adormece el cuerpo puede iluminar una lúcida a la vez que terrible epifanía. En este sentido la metáfora —lugar común para la experiencia mística en la cultura sufí— podría leerse como parodia del encuentro con la divinidad, pues en nuestra novela supone descender a los infiernos más profundos del yo. El nivel irónico de la metáfora se hace evidente, por otra parte, desde el momento en que se la inserta en un contexto tropical, ya que la frase suele aludir al fenómeno astronómico de la noche iluminada en los países nórdicos. Figura, en clave humorística, como la señal del indio sioux en la pantalla iluminada del televisor del apartamento de Frank en la playa, ícono de los años cincuenta adornado "con rayos de distinto espesor que remataban en esferas"; en clave amarga, como las aldeas vietnamitas incendiadas por las granadas que tiraba Frank desde su helicóptero. Pero sobre todo, en la imagen late la alusión críptica al doble de los gemelos escindidos en el trágico relato: sol y luna, luz y oscuridad, Frank y Manolo. Escisión resuelta en la unicidad de la metáfora imposible del *sol de medianoche*.

Acabamos de mencionar la noción del DOBLE, motivo literario que sugiere una interesantísima filiación entre nuestro autor y Dostoievski. En la novela de Rodríguez Juliá hay dos gemelos y una psique escindida, la del protagonista. Escindida entre él y su hermano; pero también desgarrada por la delación. Espiar a los otros es su oficio, y su especialidad, la investigación que con su vulgaridad habitual nombra de "doble carne": espigar para las dos partes. Al leer las páginas de *Sol de medianoche*, recordamos el relato de Dostoievski "El doble", pero sobre todo, su novela *Crimen y castigo*. Nadie tan escindido como Rashkolnikov, el asesino más compasivo que ha producido la literatura

occidental.¹¹ Su conciencia aflora dual desde las primerísimas páginas de la novela, presididas por un diálogo mental conflictivo en que el protagonista se debate entre la acción o la inacción, es decir, entre matar o no matar.¹² Manolo es la versión paródica, cafretona y boricua del gran antihéroe ruso. También ingresa en la novela, desde la primera página, de manera dialógica; su introspección ya apunta hacia su psique escindida: "Nací después de Frank" (9). El hilo conductor de su vida es la culpa, una culpa que es tan hija de la rabia como de la compasión. Ya el epígrafe de la novela nos pone sobre aviso en cuanto a la ambivalencia de los motivos de su crimen: *They shoot horses, don't they?* Porque matar un caballo es muchas veces una crueldad humanitaria, que responde a la voluntad de obliterar el dolor de una enfermedad o una herida fatal. Manolo odia a Frank, pero a la vez lo compadece. Sabe que en su locura busca el suicidio, pero no se atreve a lograrlo, que está herido sin remedio por la experiencia de Vietnam. Tiene que ayudarlo. "La misericordia tiene caminos más difíciles que el odio" (105); "Te vuelves compasivo de un modo demencial, y hasta maléfico" (106), dice Manolo la noche de la muerte de Frank.

He dado a conocer al culpable del crimen en esta novela policíaca tan reciente, cosa usualmente imperdonable. Pero en este caso no importa. En primer lugar, porque nunca estaremos seguros de ello. Por otra parte, porque el nivel detectivesco constituye sólo un primer plano del relato, el más visible. Y en última instancia, porque aunque Manolo tienda a negar su culpa, escudándose en su posible sonambulismo o en el eclipse de su conciencia causado por la borrachera la noche que murió Frank, no deja sin embargo de delatarse una y otra vez. Y es que en ambas novelas conocemos desde el principio la identidad del asesino, aunque en el caso de la de Rodríguez Juliá siempre queda, para decirlo en palabras de Hitchcock, *the shadow of a doubt*. Como Rashkolnikov, que asedia al inspector de la policía intentando de mil maneras confesarle su crimen, nuestro protagonista se confiesa ante el policía de su conciencia,¹³ reconociendo que la muerte de Frank ha sido "una misericordiosa tachadura" (145). Siguiendo los pasos del héroe de Dostoievski, regresa al lugar del crimen y va dejando múltiples pistas tanto del fratricidio como de otro asesinato que comete como secuela de uno de sus negocios de "doble carne" que no le salió bien.

¹¹ En el contexto del realismo decimonónico, la compasión es clave en dos autores, por otra parte muy diferentes: Dostoievski y Galdós. En el caso de Rashkolnikov, ésta se manifiesta de manera concreta en su amor por su hermana y su madre, por la prostituta Sonia, por la familia a la que salva del fuego; y de manera emblemática en su perturbador sueño con la mula atormentada que para tantos lectores simboliza al pueblo ruso. Su exacerbado sentido de culpa convierte, paradójicamente, al verdugo en víctima.

¹² Ver, en la edición de Juan López Morillas, Alianza, Madrid, 1995; p. 16.

¹³ Buscando el revólver que apareciera en su mano la noche que murió Frank y que enterrara en un islote solitario, Manolo se reconoce "sólo vigilado por la conciencia" (160).

Hasta aquí hemos visto cómo la novela policiaca se convierte en psicológica; ahora cabe pensarla como alegoría histórica que nos devuelve a la idea matriz de la escritura de Rodríguez Juliá, aquella idea que “enloqueció de amor”, la de la identidad nacional. El texto nos ofrece pistas importantes al respecto desde el inicio. Por ejemplo, en la primera página. El protagonista confiesa que ahora que ha entrado en “el pantano de la madurez” se siente humillado por una “rabia impostergable” (9). En las próximas tres páginas, a Puerto Rico —cuya identidad tarda en aparecer en el texto, pero al que reconocemos por buena parte de la topografía que le sirve de marco a la historia— se le alude como “la colonia” (12) o “la vieja colonia” (11). Nuestro país ha perdido su nombre en las páginas iniciales de la novela, y éste ha sido sustituido por un epíteto arquetípico que nombra lo que Pedreira llamaría “nuestra desgracia colectiva”. El lector que conozca los trabajos de Franz Fanon¹⁴ sobre la mentalidad del colonizado y el odio mal dirigido que lo caracteriza, que suele volcar no contra el opresor para liberarse, sino impotentemente, contra sus hermanos de desgracia, no puede sino sospechar que esa humillación y esa rabia de la que habla el protagonista estén de alguna manera ligadas a la situación colonial. Por otra parte, la pregunta que se hace Manolo, de nuevo en la primera página de la novela —“Nací después de Frank. Ahora el mambo es: ¿por qué y cómo la cagaste?” (9), nos remite de inmediato a otra pregunta inaugural, esta vez de *Conversación en la catedral*, en la que el periodista Zavallita, evidente *alter ego* del autor, a quien de joven le llamaban “Varguitas” y tenía el mismo oficio, se propone averiguar en su relato, cómo, cuándo y por qué “se jodió el Perú”. La pregunta de Vargas Llosa nos hace pensar en la posibilidad de que la introspección de Manolo pueda leerse como una reflexión acerca de nuestro país, por otra parte el tema ineludible de la obra del autor de *Sol de medianoche*. Pues el relato está inserto en una realidad inapelablemente histórica, que no evade, para poner un ejemplo, el dolor de la emigración: la nostalgia por una tierra que se nos va de las manos y de la que a la vez nos vamos figura en la obsesión de Aurora, boricua repatriada, por sembrar gaudules en cualquier rincón de su pequeño jardín. Rodríguez Juliá ha hablado de “sociedades a medio hacer”, para referirse a la nuestra. La frustración de Manolo resulta entonces la manifestación individual de una trayectoria colectiva. Cuando el protagonista habla del fracaso, no sólo lo vincula a su vida lamentable, sino que lo proyecta al espacio que transita. Así, describiendo el ambiente de la calle Loíza donde tiene su oficina de investigador privado, piensa: “El fracaso está en el aire que allí respiramos” (32). De nuevo, el lector se ve tentado a convocar uno de los *Paliques* de 1915 de nuestro Nemesio Canales, en que irónicamente, y ante la posibilidad inminente de que los Estados Unidos

¹⁴ Me refiero al psiquiatra y político nacido en Martinica, pero radicado en Argelia, autor de *Piel negra, máscaras blancas* (1952), *La revolución de Argelia* (1959) y *Los condenados de la tierra* (1961).

nos impusieran la ciudadanía norteamericana, afirma desde el título: "No servimos".¹⁵

Estos posibles intertextos de la novela nos remiten otra vez a Pedreira, cuando afirmaba que sí existe la puertorriqueñidad, pero —y repito parte de un pasaje ya citado— "disgregada, en potencia, luminosamente fragmentada, como un rompecabezas doloroso que no ha gozado nunca de su integridad". Recordemos que la escisión es la marca indeleble de la psique de Manolo, y que la delación es su oficio. "Mi vocación más profunda es la traición" (41), admite amargamente. Traición que en su caso va más allá de su trabajo, pues mata a su propio hermano. ¿No son, acaso, la escisión de lealtades y la negación o traición a lo propio, rasgos diagnósticos de la mentalidad colonial? También, lo es, como lo ha visto Fanon, la enfermedad mental, que aqueja no sólo a Manolo, sino a su hermano Frank. Dolencia no individual, sino colectiva: los seres que habitan el vecindario playero donde vive Manolo son, en sus propias palabras, "almas que convalecen". La presencia obsesiva de Vietnam en la novela es otro indicador claro de su referencialidad histórica. Porque Frank se volvió loco por su experiencia en una guerra ajena que el puertorriqueño tuvo que pelear sin entenderla. Y para más *inri*, fue asesinado precisamente en el "pabellón Vietnam", un callejón cerca del estacionamiento de la casa de la playa que comparte Manolo con otros tráfugas.

Pero, más allá de la historia, la novela propone una tristísima reflexión sobre la naturaleza humana. En un conmovedor pasaje sobre la muerte de un gato que sucumbió ante un disparo al aire de Manolo, que temía una venganza ligada a su oficio de delator, el protagonista medita:

Me bajé, cogí entre mis manos su cabecita; entonces sé que me eché a llorar. Pero esto lo recuerdo como un sueño, porque al rato oí a la Nadja decirme: "No te atormentes, no te atormentes". Lloraba porque no había sorpresa alguna en sus ojos. Aquella dignidad me conmovió. Era un león de la sabana que simplemente se había tropezado con un animal superior a él. No había desconsuelo ni arrepentimiento, lamento ni añoranza en aquellos ojos que sólo contenían el dato de mi bala asesina. Me percaté de esa nobleza por vez primera. Sucumbió a los peligros que siempre reconoció como parte del mundo. No había sorpresas ni lamentos. La bastedad del corazón humano me desoló. (131)

Días más tarde, la expresión grotesca en la cara del cadáver de Carlos, otro de sus clientes, le confirmó por contraste "la absoluta falta de nobleza que aflige a la condición humana" (138).

Volvamos, para terminar, al primer nivel de la historia, el policiaco. Decíamos que aunque Manolo sienta, como Rashkolnikov, una necesidad obsesiva de confesarse ante su conciencia, que en última instancia es el lector,¹⁶

¹⁵ Publicado posteriormente en *Paliques*, San Juan, Editorial Coquí, 1968.

¹⁶ Recordemos cómo nos habla en segunda persona: "Siempre tuve fama de sonámbulo; eso es algo que no les he confesado" (147; mis bastardillas).

siempre queda una duda que ensombrece el secreto del crimen. En dos momentos de la novela, unas palabras crípticas de Manolo nos alertan a la posibilidad de una realidad mucho más tenebrosa que la confesada; en una ocasión la noche se le figura como uno de “esos espacios nocturnos que nos sorprenden con la certidumbre de que en verdad no nos conocemos, que hay un lado de nosotros que siempre permanece oculto —como cuando contemplamos la luna llena, ese perturbador sol de medianoche” (77); en otra se pregunta, “¿Cómo nos perdemos en el bosque? Nos extraviamos porque siempre somos dos los caminantes” (190). La ambigüedad emerge entonces como otro de los hilos conductores de la novela, factor que junto al lirismo de tantos pasajes la acerca conmovedoramente a la poesía.¹⁷ Y nos prepara para transformar el nivel policiaco del relato en una reflexión más que psicológica, metafísica. Poesía, historia, alegoría, parodia literaria, plano detectivesco, psicologismo, filosofía: son muchos los rostros de la singular novela de Edgardo Rodríguez Juliá.

El memorable capítulo final de *Sol de medianoche* —que en vez de cerrar el relato lo abre cual abanico en manos de Umberto Eco— guarda una sorpresa contundente para el lector. Manolo ha logrado, para su propio asombro, “levantar” a alguien. Lleva a Aurora (mejor conocida como “la novia de Pat Boone”, por haber trabajado con él en papeles secundarios en sus años de aspirante a estrella de Hollywood) al Holiday Inn de Isla Verde; allí beben en el bar, juegan a las máquinas tragamonedas y bailan merengue hasta literalmente caerse. Luego, posiblemente por su habitual exceso etílico, no recuerda más, hasta encontrarse en la cama, de madrugada. Tiene una pesadilla, posiblemente producto de lo que suele llamar “mi sentimiento universal de culpa” (191): se hallaba leyendo un ominoso titular de *El Vocero*: “Clavan en motel a la novia de Elvis Presley”. Siente a alguien gemir a su lado.¹⁸ ¿Ha matado otra vez? Desesperado, despierta: está solo. O quizá no, pues en un segundo fugaz se asoma a la terrible epifanía que cierra la novela:

No había nada. Pero por un instante me reconocí en aquel rostro asesino, hasta alcancé a verlo cuando se quitaba la careta, más bien cuando éste se le deslizaba, porque fue una secuencia extremadamente fugaz. Fue abrir los ojos y sentir que algo, o alguien se ocultaba.

Pero ya no le hice caso; a nada de esto le hice caso. (194)

Manolo reconoce a aquél que gemía en su lecho: es su propia cara, despojada de las excusas del alcohol, la droga, el sonambulismo o la “pendejez”.

¹⁷ En esta extraña conjunción entre humor y poesía reside, en gran medida, la originalidad de la novela. Es bien sabido lo difícil que es hallar la coexistencia de ambos factores en un relato novelesco; en este sentido Rodríguez Juliá se da la mano con otro extraordinario narrador, el peruano Manuel Scorza.

¹⁸ No es la primera vez que Manolo “duerme acompañado”. Tras soñar con su padre, siente que se ahoga: “Finalmente me di cuenta de que alguien respiraba al lado mío” (188).

Irónicamente, esta epifanía —otro sol que riela sobre el mar de la medianoche— a la vez que ilumina, ensombrece. Manolo la rechaza de inmediato, horrorizado ante la posible verdad. Por otra parte, al lector lo sume en un pantano de dudas. ¿Mató Manolo a su hermano? ¿A Carlos, a Aurora? ¿Es de veras asesino? ¿Se trata de un esquizofrénico que amparado en la timidez oculta su apasionado deseo de matar al otro? ¿O es que Frank, cuya crueldad asoma en la novela en el epíteto con que lo recuerda el protagonista, “depedrador” (149), vive en él? ¿Por otra parte, vivió de veras Frank? ¿Ha ocurrido todo en la mente de Manolo? Porque no podemos olvidar que se trata de su primera novela, si bien, al parecer, autobiográfica, concebida como confesión. La respuesta final a todas estas interrogantes no existe, o quizá sólo pueda resumirse en aun otra terrible pregunta. Esta vez aquella, ferozmente lacónica, que se hiciera Manolo en uno de sus delirios de culpabilidad, y que se desplaza subrepticia hacia el lector: “¿QUIÉN SOY YO?”.

Mercedes López-Baralt
Universidad de Puerto Rico
Recinto de Río Piedras