

EXPIAR LA VERGÜENZA EN *SOL DE MEDIANOCHE*  
DE EDGARDO RODRÍGUEZ JULIÁ

POR

IVETTE N. HERNÁNDEZ-TORRES  
*University of California, Irvine*

Sé que me acusan de soberbia, y tal vez de  
misantropía, y tal vez de locura.  
Tales acusaciones (que yo castigaré a su debido  
tiempo) son irrisorias.

Jorge Luis Borges, “La casa de Asterión”

La novela titulada *Sol de medianoche* ([1995] 1999) representa una nueva exploración del novelista Edgardo Rodríguez Juliá, quien incursiona por vez primera en el género policial.<sup>1</sup> El mismo Rodríguez Juliá en 1995 planteó sus dudas con respecto a su incursión en ese género narrativo:

Finalmente escribí una novela policial, o detectivesca, o como se diga: no sé por qué la he escrito. Entonces pienso, algo circularmente: publico una novela policial, luego soy un escritor *lite*, posmoderno, aguijoneado por la tentación del oportunismo literario, cabalga la onda de un género trillado aunque siempre popular. Quizás mi ambición sea insertarme en esa industria del entretenimiento que ha seducido a la literatura contemporánea. (“Mi detective” 155)

Obviamente, la ansiedad que revelan estas palabras puede ligarse a la historia misma del policial como género popular frente a la literatura considerada como perteneciente a la llamada alta cultura. También a la más reciente discusión en torno a la literatura *lite* en el mercado de las letras latinoamericanas y españolas. No obstante, en un ensayo del 2002 afirma el autor: “La novela policial está de moda en Latinoamérica porque cada vez más el objeto de conocimiento de la literatura latinoamericana es la ciudad. Si el *boom* fue la generación que todavía indagó en

---

<sup>1</sup> La novela gana, en 1995, el premio del Concurso Internacional de Novela ‘Francisco Herrera Luque’, y es publicada en Venezuela ese mismo año. Para el presente trabajo cito la muy mejorada edición de Mondadori (1999). El género del policial no ha sido muy popular en la literatura puertorriqueña, aunque en años recientes ha cobrado mayor interés. Véase al respecto Rosado.

la identidad de la nación, el escritor actual se ha trazado la meta más modesta de captar su contorno inmediato” (“De la redacción” 283). En *Sol de medianoche* ese entorno no es otro que la ciudad de San Juan, espacio donde se desenvuelve la trama detectivesca y escenario también de las dudas existenciales del investigador de sí mismo que es el protagonista. En dicha novela se crea un detective urbano y complejo que luego aparecerá en *Mujer con sombrero Panamá* (2004), dando continuidad al género y al personaje, gesto que subraya aún más la superación de las dudas que en un principio se planteara el escritor con respecto al policial.

*Sol de medianoche* comienza con un epígrafe que corresponde al título de la novela de Horace McCoy, *They Shoot Horses, Don't They?*, publicada en 1935 y que luego sirve de base para el guión de la producción fílmica que lleva el mismo título (1969).<sup>2</sup> Los temas de la misericordia y el suicidio, los cuales forman parte importante tanto de la novela de McCoy como del filme, representan aspectos centrales del texto de Rodríguez Juliá, el cual recrea un ambiente de marginalidad y estancamiento en las zonas urbanas y a la vez periféricas de un San Juan contemporáneo. Si existe un paralelo entre la película y la novela *Sol de medianoche*, este se encuentra en la representación cinematográfica de la pista de baile como un espacio dantesco donde los afectados por la situación económica (y sus efectos degradantes en la psique de los protagonistas) se entregan a un ejercicio de sobrevivencia bajo circunstancias grotescas de crueldad y espectacularidad. En cuanto a la novela de Rodríguez Juliá, los habitantes de la zona playera de Isla Verde, en específico el Callejón Génova, son todos socialmente marginados, venidos a menos, algunos extranjeros, la mayoría veteranos de la guerra de Vietnam y, por supuesto, afectados psicológicamente por sus experiencias. En esta especie de limbo social urbano habitado por “almas un poco suspendidas” (17), donde desembocan “todas las resacas del basurero humano” (19), de gente “en fuga y ansiedad perpetua” (20), es donde encontramos a la figura singular de un detective amoral y moralista a la vez, quien se gana la vida investigando casos de adulterio.<sup>3</sup> Me propongo analizar

<sup>2</sup> McCoy, veterano de la primera guerra mundial, trabajó como periodista e intentó ser actor en Hollywood, donde también fue “bouncer” en Santa Mónica, California. Gracias a esas experiencias escribe la novela, donde trabaja con el tema del “marathon dance” característico de la época de la depresión económica norteamericana. La versión cinematográfica, dirigida por Sydney Pollack y protagonizada por Jane Fonda y Michael Sarrazin, tuvo un éxito notable al ser nominada para nueve premios Oscar.

<sup>3</sup> Véase Ruiz Cumba, quien concluye que las novelas *Sol de medianoche* y *Cartagena* (1997) exploran “el locus del extravío, las confesiones y la melancolía que es la playa caribeña y tratan de la llegada a una medianía de edad culposa, alcohólica y sin ilusiones” (226). Por su parte, López-Baralt resalta “los márgenes de la playa, emblema arquetípico de *la orilla*,” y el resultado novelesco es “una historia de orilleros que habitan en lugares devaluados” (365). El mismo Rodríguez Juliá ha señalado que la orilla de la playa “sería la marginalidad de la ciudad, la narración como albergue de los hombres tristes que buscaron cura en la playa” (*San Juan* 182).

la compleja representación del detective, específicamente la interrelación entre el género detectivesco, el espionaje político y la literatura autobiográfica de tipo confesional. Considero que uno de los aspectos fundamentales que permite la unificación de estas tres prácticas es el contenido ético que predomina en todo el texto. Mi interés es explorar cómo se manifiesta ese paso entre el policial, el interés por la vida de otros y la autobiografía en el personaje de Manolo, el cual nos confronta con una compleja densidad psicológica relacionada a su conflictiva herencia familiar, los efectos del alcohol en la memoria, su extracción de clase social, la guerra y, en particular, las diversas masculinidades que afectan su relación consigo mismo y con los demás personajes. Mi interés principal recae en las estrategias de reflexión que emplea el personaje al enfrentarse al recuerdo de eventos borrosos o ambiguos, a veces afectados por el alcohol o las drogas, los modos en que intenta entenderse a sí mismo (sus acciones y su oficio de detective de adulterios), y cómo su manera de pensar produce versiones inusitadas y contradictorias con respecto a su contexto y sus circunstancias. En particular, deseo enfocar las repercusiones que tienen los acontecimientos en las reflexiones morales del detective, las cuales lo llevan a una resolución (y negociación) cínica de sus circunstancias muy a tono con masculinidades alternas que negocian sus vidas en el contexto de un Puerto Rico sumergido en la crisis post industrial.

#### GENEALOGÍA DE UN DETECTIVE

Manuel Pérez Cáceres (Manolo), hijo de Tite y Eva (163), decide escribir en “el pantano de la madurez” (9) una novela (su primera) a manera de una “insignificante biografía” (12) o “confesión para ordenar mi vergüenza” (51). Es la narración de un fracaso, un esfuerzo que se dirige a contestar la pregunta “¿por qué y cómo la cagaste?” (9). La escritura de esta novela responde a dos aspectos del personaje. Primero, sus pretensiones intelectuales, manifestadas en su admiración por la figura de Jaime Benítez, paradigma del intelectual y dirigente del proyecto universitario entre los años 1942 a 1966, que fue parte de la modernización económica puertorriqueña. En un sueño, Manolo describe que mientras bajaba la cuesta del colegio San Pablo donde estudió pensaba “que siempre quise ser un intelectual, como ellos [Juan Ramón Jiménez y Jaime Benítez]” (80).<sup>4</sup> Segundo, la preparación que recibe como detective y que le sirve en el ejercicio de la escritura: “en ese trabajo fue donde aprendí mi oficio, es decir, espionar a la gente, mirarlos a distancia, ser invisible,

<sup>4</sup> Cabe recordar aquí que Juan Ramón Jiménez formó parte de la intelectualidad de españoles exiliados a raíz de su oposición al franquismo y reclutada por Jaime Benítez cuando era rector de la universidad. Es Benítez quien recibe el premio Nobel de literatura en representación del poeta residente en la isla. Véase López-Baralt 365.

ponerlos bajo la lupa de mi misantropía, todas destrezas que luego me servirían para atreverme a esto [escribir]” (15). Manolo aprende el oficio detectivesco gracias a su trabajo en la inteligencia militar y como delator político en la universidad, donde puede “husmear los expedientes de los blanquitos de la facultad de humanidades y fotografiar sus marchas independentistas y otras comemierderías” (15). El paralelo entre el oficio de detective y la escritura literaria aparece aquí como la posibilidad de espiar las vidas ajenas y, a su vez, la invisibilidad que provee el escapar a la mirada directa de los demás.<sup>5</sup> El ejercicio literario también se concibe como un espacio para ventilar el odio y la rabia hacia los demás, algo extensivo hacia quien escribe y es objeto de su propia observación. La escritura, como “insignificante biografía,” plantea una distancia a manera de expediente policial que convoca a una lectura (mirada) asociada a los actos de espiar y husmear.

Las maneras en que se van ejerciendo ambos oficios dependen en gran medida de varios factores que afectan la vida de Manolo. Uno de los más importantes es la historia familiar y las relaciones con su padre, su madre y, en especial, con su hermano gemelo Frank. Mucho del odio que siente Manolo está concentrado en la figura de una madre (Eva) con “la ternura de un alacrán” (11; con este nombre la llama a lo largo de todo su escrito). Sobre Eva se destaca un incidente que relata Manolo, un recuerdo de cuando tenía siete años (148-9), donde la madre lo persigue con un machete de madera a manera de broma, pero que evidenciaba perfectamente su crueldad, crueldad que también se manifestaba en las ocasiones en que “me miraba la pinguita y me decía que se me habían quedado con el cambio” (149). Su hermano Frank participó de la broma, como alguien que comparte esa misma crueldad que posee la madre: “Frank siempre se pareció a ella, pero sin el disimulo. Tenía la franqueza, el desparpajo del depredador” (149). Esta característica de su hermano es la que le permite llegar a ser soldado en la guerra de Vietnam y es a su vez la que explica muchos de los resentimientos de Manolo hacia Frank. Su éxito con las mujeres y la crueldad materna son elementos cruciales en la relación que mantiene Manolo con él.

La competencia entre los hermanos tiene su momento más importante cuando ambos deciden entrar al ejército y enlistarse como soldados para participar en la guerra de Vietnam.<sup>6</sup> Esa fue, dirá Manolo, “la gran oportunidad para probarme ante Frank” (14). Sin embargo, al momento de partir para Vietnam, a Manolo se le

---

<sup>5</sup> No obstante, podría argüirse que la narración en primera persona, la “confesión”, simula una exposición del protagonista a la mirada de los lectores. Sobre el tema de la mirada en la obra de Rodríguez Juliá recomiendo el ensayo de Sotomayor.

<sup>6</sup> Resulta fundamental para este tema el artículo de Ana María Amar Sánchez, quien propone la figura de Manolo como un fracasado o derrotado no ético, producto de la guerra de Vietnam y las circunstancias particulares de Puerto Rico y su relación con Estados Unidos.

diagnostica “un defecto congénito” en la espalda que determina que fuera enviado a hacer trabajo de “oficinista y burócrata militar metido a delator político” (15). Esto intensifica la interpretación recurrente en la novela de explicar los percances continuos de Manolo como parte de una condición genética o un destino fatal. Por ejemplo, Manolo menciona que durante su educación en el colegio “los curas se aferraban a la doctrina, probándonos que la genética no es nada y el libre albedrío lo es todo. He podido comprobar que podríamos invertir esa ecuación y tener la oscura posibilidad de ser felices” (13).<sup>7</sup> El resultado del llamado defecto congénito, como ya he indicado antes, es el aprendizaje del oficio de inteligencia que le ayudará tanto para su trabajo de detective como para su incursión en la escritura novelística. Frank, en cambio, va a la guerra pero “no regresó bien, perdió en Vietnam de un modo aterrador, su alma” (15). Pese a que Manolo se siente por fin un ganador ante su hermano (“Por fin me sentía superior a él” 15), se da cuenta que su hermano ha regresado herido de muerte (“Me lo devolvieron camino a la muerte” 15).

En cuanto a su padre, Manolo lo compara con un “flan” (184), pero lo que el hijo acepta que ha heredado de él es “su lado tímido y de pobre diablo, de infeliz, su sentimiento de insuficiencia, eso que lo impulsaba a la bebida” (184). Incluso se evidencia en Manolo la marca de su madre cuando especula: “siempre me he preguntado si el viejo lo tenía pequeño” (184). Luego de contar un sueño sobre su padre y el jugador de béisbol Minnie Miñoso, Manolo llega a la conclusión de que su padre “era un solemne pendejo” en cuanto a su relación con Eva, la cual implicó un sacrificio (“le ofreció su vida” 187) y lo llevó a una vida innecesaria (“Papá se mereció mejor destino” 183).<sup>8</sup>

La figura literaria del detective en *Sol de medianoche* se presenta así marcada por una serie de factores (genética familiar, la guerra, ciertas versiones de género sexual) que van a tener una repercusión notable en su oficio. La marca del odio y la crueldad materna se extiende a una visión muy desfavorable de las mujeres en general. La relación con el hermano lo lleva a competir en exceso, incluso a querer destacarse en la guerra. Su incapacidad para ser soldado desemboca en una carrera en la inteligencia militar, la cual sirve de base para su oficio de hurgar las vidas ajenas. Estas mismas destrezas lo ayudan a convertirse en escritor. Los problemas continuos con las mujeres y la timidez que lo caracterizan provienen en parte de la “pendejez” de su padre ligada a la crueldad de la madre y el éxito de Frank con

<sup>7</sup> Esta cita resulta fundamental para el final de la novela. Sobre esto volveré más adelante. La cuestión de la genética y el destino aparece varias veces como lo heredado del padre o la madre. Por ejemplo, antes de visitar al marido de Migdalia en Hato Rey, Manolo se propone mostrarse “implacable” al activar esa “carcajada de mi madre, sin duda latente, sólo dormida, en mi genética” (151).

<sup>8</sup> Eva “quiso verlo convertido en su sirviente”, porque el padre había sido uno de esos hombres “que sacrifican sus vidas ante el altar de mujeres que les han reventado las pelotas, dejándolos sin dignidad, sin asomo de integridad” (187).

las mujeres. De hecho, se podría argumentar con toda certeza que la masculinidad herida es un aspecto fundamental de la mayoría de los personajes de la novela y que su expresión más directa tiene que ver, por un lado, con la potencia sexual y, por otro, con el desastre ocasionado por la experiencia traumática de Vietnam. La sexualidad produce gran parte del resentimiento y la rabia en el detective, y ambos aspectos van a desembocar en el asesinato de Frank (ligado, como explicaré luego, a nociones confusas y contradictorias de misericordia y compasión). En un momento Manolo describe a los habitantes del callejón Génova como “gente herida en el sexo” y “ciudadanos fundamentalmente célibes” afectados intensamente por los gritos de placer de la ejecutiva de corretaje que hace el amor con Rafo y cuyas “provocaciones a la fantasía y la masturbación son crueldades chinas” (43). Incluso la relación entre Nadja y Manolo participa de la soledad masturbatoria: “podríamos cultivar nuestra mutua vocación masturbatoria, ese consuelo de los tímidos y solitarios” (52). Foucault ha estudiado la noción del masturbador ligada al monstruo y el incorregible (todas versiones decimonónicas de la genealogía del anormal). Una de las peculiaridades de la masturbación descrita por Foucault en *Los anormales* es que se concibe como una especie de “secreto universal, el secreto compartido por todo el mundo, pero que nadie comunica nunca a ningún otro” (65).<sup>9</sup> Me interesa destacar a través de esta noción foucaultiana de la masturbación y, en el caso específico de la relación entre Nadja y Manolo, que la comunicabilidad de esta “vocación masturbatoria” (la cual vence la no comunicabilidad descrita por Foucault en la novela) está muy relacionada al gusto por conocer la vida íntima de los demás. Manolo decide confesarle a Nadja su “atormentada afición a los engaños” compartiendo con ella una conversación grabada en el restaurante Kasalta, “el lugar perfecto para husmear y que no te vean” (52). Es cierto que ambos amigos sienten “vergüenza” por ese interés en la sexualidad de otros. Recordemos que Manolo escribe la novela “para ordenar mi vergüenza”, la cual él mismo cataloga de “profunda” y “grave” (51), ligada como es de esperarse a la educación católica y al sentimiento que siempre acompaña a la confesión (“hoy me atrevería a contarle [a Nadja], le confesaría, mi atormentada afición a los engaños” 52). Si la masturbación es el secreto universal del que nadie habla, el placer que se experimenta al husmear sobre la sexualidad y las vidas ajenas es otro aspecto universal del que todos quieren hablar, pero para hacerlo hay que vencer la vergüenza y el bochorno. Sin duda, estos asuntos también forman parte integral del ejercicio de la escritura, ya que de alguna manera escribir requiere conquistar o vencer la vergüenza para hacer público lo profundamente privado (ya sean referencias a vidas ajenas, ya sean revelaciones íntimas de la vida

---

<sup>9</sup> Comenta Foucault que otro aspecto que se universaliza en las concepciones elaboradas por los discursos médicos del siglo XIX es que la masturbación se convierte en la explicación de todos los males, o “el principio de explicación de la singularidad patológica” (65).

del narrador o del autor). El personaje de Nadja intuye estas relaciones al decirle a Manolo que “quizás, algún día, todo eso te sirva para algo, para una novela, no sé...” (53).<sup>10</sup> Por otro lado, Nadja experimenta el placer característico que provoca el acceso a las vidas ajenas, los relatos privados y la sexualidad, aunque antes tiene que sobrepasar la vergüenza para así poder sentir deleite. Los siguientes ejemplos demuestran esta ambivalencia en el personaje de Nadja: “–Ay Manolo, ¡qué emoción! Espiar a la gente... Pero es que no te entristece...” (53); “Pon algo de lo del motel, no tienes algo por ahí” (53); “Pero yo me resisto. O no, no me resisto, porque a mí también me gusta” (54); “Manolo, no seas moralista, vive y deja vivir...” (61); “Manolo, mira que me derrito con tantas chulerías y carañotas ... tanta ñoña” (63). Nadja intenta entender el oficio de Manolo, encontrar una justificación a este espionaje y al “doble carne”.<sup>11</sup> Al final de la grabación, Nadja resume su transformación ante la confesión del antes avergonzado Manolo por medio de sus grabaciones:

–Coño, Manolo [...] ahora te entiendo, ¡qué romántico!, ¡qué emoción!, ¡una nueva emoción!, jamás pensé que sería así. Ahora te entiendo. Ahora te entiendo cuando tú dices que eso es adictivo. Coño, sí, una nueva emoción, de verdad, como coger por el culo por vez primera, ¡qué emoción, qué romántico! (64)

El oficio del detective resulta placentero por varias razones. Primero, por su capacidad de representar la vigilancia como la recuperación discursiva de un entorno completamente privado e inaccesible al resto de los seres humanos. En el caso específico del oficio de Manolo (especialista en casos de adulterio), a la privacidad se le añade el contenido sexual, lugar del gozo físico que a su vez intensifica el placer de Nadja como invitada al acto de confesión. Otro aspecto del placer es, como ya se ha indicado, la capacidad de ver sin ser visto, o si se quiere, la condición del “voyeur” inherente a la práctica detectivesca. Por último, ese discurso que proviene de la mayor privacidad (aspecto compartido con la masturbación) produce un “conocimiento” y una “experiencia” nueva e inusitada que causa emoción adictiva y que Nadja asocia con la experiencia sexual de “coger por el culo por vez primera”, la sodomía como máxima transgresión, como única posible comparación, tildada de “romántica”. Nadja “entiende” a Manolo gracias a este gozo característico de la investigación del detective, la cual es compartida por medio de la confesión.

<sup>10</sup> Nadja se refiere aquí no solamente a los casos en que ha trabajado Manolo, sino también a las grabaciones.

<sup>11</sup> El “doble carne” para Manolo es actuar como un doble agente con sus clientes, obteniendo dinero de las dos partes en conflicto.

Como contraste a la reacción placentera de Nadja con respecto a la vida sexual y privada de los demás, Manolo no siente el mismo placer pues sus sentimientos son mucho más ambiguos. Al espiar a su amigo Carlos, reflexiona de la siguiente manera: “Los miraba a distancia y sentí esa atracción mezclada con repugnancia que siempre siento ante el adulterio. Atracción porque es mi oficio y repugnancia porque detesto la traición, aunque sea mi modo de vida” (36). Es tan poderosa su indignación que eso lo lleva a interpretar la relación entre Carlos y Migdalia como una traición personal a la amistad: “Se entregó al adulterio con una alegría y mediocridad que me indignó. Me sentí traicionado. Pensé que lo conocía” (37). De este sentimiento de indignación surge la rabia profunda hacia Carlos y la eventual decisión de “ir en busca del doble carne” (38). El problema moral que se le presenta a Manolo es que el “doble carne” lo convierte a él mismo en traidor, asumiendo las funciones que tanto odia gracias a un moralismo conflictivo que le hace activar la ponzoña heredada de la madre. Este es un detective que afirma sentir repugnancia ante la traición, pero a la vez es su “vocación más profunda” (41), la cual define como “mirar sin que te vean, delatar la duplicidad” (41). ¿Pero de qué manera puede Manolo sobreponerse a esta contradicción? Su afición a la traición despierta en él sentimientos de vergüenza, y aquí hay que recordar que una de las razones fundamentales que justifica la escritura de esta novela es, según el mismo Manolo, “para ordenar mi vergüenza” (la cual él mismo cataloga de “profunda” 51). Esta frase es precisamente el preámbulo de la “confesión,” cuando Nadja y él escuchan las cintas grabadas de una conversación con la madre de Migdalia y, de mayor importancia, la conversación telefónica entre Carlos y Migdalia. Ya he señalado cómo escuchar dicha conversación le provoca placer a Nadja. En cambio, Manolo cataloga de perversidad y obscenidad el adulterio, sin nunca acabar de entender la razón que lleva a la gente a enredarse en este tipo de relaciones (“No sé por qué la gente hace estas cosas” 54). Ante la grabación Manolo solamente puede reaccionar con rechazo, llamando a lo que escucha “ratería” (61), “cafrería” y “vulgaridad” (64).<sup>12</sup>

#### LOS VACÍOS DE LA DUDA

Sin duda el componente “ético” de este singular detective lo lleva a articular firmes juicios morales. Me parece que este aspecto de Manolo como detective es crucial para entender la novela misma, tanto desde la perspectiva del personaje (recordemos que es el narrador y el que decide escribir su historia) como desde

<sup>12</sup> En otro momento Manolo expresa su moralismo cuando reflexiona sobre los mensajes que deja en la contestadora con el fin de asustar a la pareja: “Siempre me sentí obligado a hacerlo, al menos moralmente. Pensaba en los hijitos de la pareja, en los hijos de Migdalia y Roberto” (82).



el lugar de enunciación del autor (Rodríguez Juliá). Esto es así porque en varias ocasiones se va revelando y se dan indicios de que el detective Manolo es en realidad el asesino no solamente de Frank (su hermano) sino también de su amigo Carlos y, quizás, hasta de Aurora al final de la novela. Estas revelaciones de culpabilidad forman parte de las reflexiones y la memoria del protagonista, pero a la vez existen obstáculos que impiden que el personaje pueda recuperar totalmente los eventos de su pasado que tanto lo afectan psicológicamente. Todos los momentos en que Manolo alude a su posible actuación como asesino están marcados por la indecisión, la falta de claridad, mezclados con el abuso del alcohol, los sueños y hasta el insomnio. La cita más reveladora de este vínculo entre culpabilidad y duda aparece en el momento cuando rememora la mañana en que despierta inmediatamente después de la muerte de Frank: “todo aquello de la noche anterior se me figuraba como una pesadilla, un sueño mortificante y recurrente más que como algo que efectivamente ocurrió con la urgencia, y la evidencia, presentada por el revólver sin balas y la botella vacía” (130; ambos objetos los encuentra en su cuarto al despertar). Los sucesos de la noche anterior se han esfumado “hacia algún rincón de mi memoria, o de esa parte de la realidad donde ocurren cosas insólitas, como la dimensión desconocida” (130). En varias ocasiones, Manolo alude a estas zonas indeterminadas y nebulosas entre realidad y fantasía, o mejor aún, entre lo que es real y lo que casi no es real.<sup>13</sup>

La tradición del detective culpable es tan antigua como el género mismo. Israel Zangwill es el primero en usar este recurso en su novela *The Big Bow Mystery* (1891), imitado luego por Gaston Leroux en el clásico *Le mystère de la chambre jaune* (1908).<sup>14</sup> El detective culpable hace que la meta de la búsqueda, al final, coincida con el que investiga y explora, reproduciendo la estructura edípica, aquél que al investigar se encuentra a sí mismo como culpable y responsable del delito. Pero lo interesante en el caso de la novela *Sol de medianoche* recae en la acumulación de estos obstáculos que impiden el conocimiento efectivo por parte del protagonista, y que provienen tanto de causas como el alcohol y sus efectos en la memoria (“La memoria del alcohólico es una esponja que cuando se seca lo borra todo y cuando mojada no sabe nada, aunque se piense lúcida” 130-1), como de estados liminares entre el sueño y el despertar (“Siempre tuve fama de sonámbulo; eso es algo que no les he confesado” 147). La incertidumbre o duda no sólo afecta la recuperación

<sup>13</sup> Por ejemplo: “no queremos ver lo que casi no es real, eso que nos resultaría, de todos modos, invisible” (101); “Sé que en el mundo físico ocurren cosas muy extrañas, casi imposibles, como aquella vez que tuve un accidente automovilístico y algunos cristales del parabrisas delantero roto aparecieron dentro de mis medias” (108).

<sup>14</sup> Véase Lafforgue y Rivera 43, 263. Para el policial latinoamericano, recomiendo también el libro de Amar Sánchez, en particular el capítulo 2.

de los eventos o el objetivo buscado, el cual aparece consistentemente en una especie de neblina borrosa o en un estado entre realidad y fantasía. Tal condición afecta también al sujeto que investiga. Esto explica la estructura autobiográfica que asume la novela, puesto que el personaje recurre a eventos de su pasado remoto para entenderse a sí mismo y exculparse. De ahí el carácter confesional del relato (la ordenación de una vergüenza). En *Sol de medianoche*, la incertidumbre y duda con respecto a los eventos se convierten también en incertidumbre y duda con respecto al sujeto que escribe. La novela cumple así una función recuperativa, pero no necesariamente del crimen, como explicaré a continuación.

#### JUZGAR SIN CONOCER

Existe una diferencia notable entre el principio y el final de la novela, en particular con respecto a la actitud del narrador Manolo (ahora ejerciendo su función de escritor, aunque no muy distante de conformar un paralelo con el oficio de detective, como ya he indicado). En el principio, Manolo asume un tono mucho más beligerante con respecto a su relación familiar y en particular contra su amigo Carlos, culpable a sus ojos de un adulterio al que se entrega con demasiado ímpetu (véase 38). Su odio contra las mujeres, los independentistas, su madre, su complejo de inferioridad frente a Frank, todo ello va creando la imagen de un detective que actúa dominado por la emoción (y su moralidad) ante los casos que debe trabajar. Las dudas con respecto a lo que investiga no evitan, al parecer, que formule juicios contundentes sobre los demás. Como representante preliminar de la justicia, el detective tiene la autoridad de pronunciar, desde una perspectiva cimentada en la legalidad, juicios sobre la culpabilidad o inocencia de los sospechosos. Pero el juicio es un dictamen que debería partir de un conocimiento amplio, luego de sopesar diferentes alternativas y, en teoría, emitirse desde una postura objetiva, distanciada e independiente de todo interés parecido al distanciamiento ocular que requiere en su oficio de detective. Sin embargo, Manolo pronuncia juicios sin tener pleno conocimiento de la conducta que tiene que enjuiciar. Uno de los ejemplos más significativos de sus sentencias emitidas en un vacío lo vemos cuando profiere un odio desmedido frente al adulterio (36), aunque no lo pueda explicar como germen de acciones: “¡Qué sé yo! ¿Cómo entender la perversidad de la gente! [...] No sé por qué la gente hace esas cosas” (54). En el caso de su amigo Carlos el adulterio deviene una traición a la amistad (“me indignó que se abandonara al adulterio” 38). Manolo carece de la distancia emocional y personal necesaria para actuar en favor de un cliente. Más aún, las acciones del cliente lo llevan a concebir el “doble carne”, la venganza ante la traición que percibe en los demás. De forma parecida, la relación tan conflictiva y cercana con su hermano gemelo Frank oscurece su

capacidad para poder entenderlo. Todo lo ve desde el punto de mira de su propia vida venida a menos, desde la competencia y, también, desde una muy peculiar concepción de la misericordia. Manolo es un juez demasiado involucrado en los casos en que trabaja, que se deja guiar por una moralidad que no es pertinente a su función como detective y por eso desemboca en la traición.

La realidad y las circunstancias que rodean la vida de Manolo aparecen como eventos y personalidades ininteligibles, los cuales hacen despertar en el personaje sus varios dobleces y matices. Por esto la capacidad de juzgar se ve imposibilitada de ayudar al personaje en su oficio de detective y tampoco le permite asumir una postura moral sólida frente a los demás. Odia la traición, pero se vale de ella para castigar a los que traicionan en una especie de “doble carne” moral y definitivamente cínico. Luego del tan importante encuentro con el marido de Migdalia en Hato Rey (zona bancaria de Puerto Rico), Manolo llega a un momento fundamental en la novela, cuando se da cuenta de que su voluntad de enjuiciar a los demás ha fracasado. Cito por extenso el fragmento:

*¿Cómo entender esta ciega estupidez que nos caracteriza? Quizás por no entender es que he juzgado durante toda mi vida. Justo. Por no entender. Es así. No entiendo nada. Y ya no sólo soy incapaz de juzgar los actos, sino que tampoco puedo presentirlos, adivinarlos, o predecirlos sabiamente. Es tiempo de retirarme. Me acogeré a un temprano retiro de caballero. Pero entonces permanecería como un moralista sin materia prima. Empecé por no entender que Carlos se entregase a aquel adulterio con semejante alegría, con esa chingona amoralidad que me asustó. Pero así fue: Quizás sea cierto, como tantas veces se ha dicho, que esa antiquísima introducción del pene en la vagina no admite juicio alguno: muchos pelos, olores fuertes, tejidos suaves, flujos espesos y solemnes, la cercanía de la mierda, digo yo, tiene que ser eso. (156-7, énfasis mío)*

La cita recoge el planteamiento esencial sobre el juicio y su cercana relación con el oficio del detective. Manolo descubre, en la organización de su vergüenza, la ininteligibilidad de la que ha participado durante “toda” su vida. Finalmente se ha dado cuenta de que ha juzgado sin conocer nada y ha descubierto la imposibilidad del juicio en ese contexto. Peor aún, la incapacidad de juzgar por falta de conocimiento lo lleva a experimentar el límite del arte detectivesco. Esto es así porque no solamente se carece de los datos necesarios para formular el juicio, sino que sin esos datos el sujeto sufre una aguda desorientación que le impide ser un detective efectivo. Esa deficiencia la entiende muy bien Manolo como la incapacidad de anticipar las acciones de los demás, un obstáculo que evita prever los acontecimientos por venir y adaptarse a ellos. Todos estos aspectos anticipatorios del detective son sumamente importantes para el género policial, donde en muchos casos se deduce

la movida lógica del culpable y así se logra su captura, o se reconoce el peligro y se evita gracias a la expectativa de lo que va a ocurrir. En este sentido, es tal la sensación de incapacidad que siente Manolo que hasta anuncia un posible retiro de la profesión, al cual ya se ha aludido un par de páginas antes en la novela: “quizás estos estados de incertidumbre sean los que me lleven a despedirme de esta profesión, ya de una vez y para siempre” (155). Es como si el arte de escribir le ofreciera la oportunidad de reconocer su error y descubrir que la condición de posibilidad de su “otro” arte (el del detective) es una comprensión e inteligibilidad de la que él mismo carece, imposibilitando los juicios que, a manera de pulsiones fundamentales, han guiado siempre su manera de actuar en la vida. Quizás sea esta una de las oportunidades que provee el ejercicio de la escritura a Manolo: el poder darse cuenta de quién es y, como se verá en su momento, un medio para negociar la vergüenza por medio de una transformación que le ayuda a aceptar el mundo y, de paso, es una vía para exculparse. Finalmente, a Manolo le queda formular una opinión que no puede verificarse, recurriendo a un cliché (“como tantas veces se ha dicho”) sobre las relaciones sexuales que logre explicar el misterio de sus clientes adúlteros. La solución es completamente material y enigmática al mismo tiempo, recuperando la anatomía particular del sexo y su cercanía a la mierda (los pelos, el olor intenso, tejidos, flujos). Es un cliché que no resuelve el desconocimiento, sino que se mantiene como posibilidad condicional. Juzgar se ha convertido en una actividad imposible para el detective involucrado en casos sexuales.

Resulta obvio que el espacio literario provee a Manolo de una oportunidad, en este caso la de “ordenar” un sentimiento de minusvalía a consecuencia de sus propias acciones y culpabilidad. La voz del detective y el hombre venido a menos anuncian así la posibilidad de articular de lleno esa confesión a la que el narrador ha aludido varias veces. La educación católica de Manolo en el colegio San Pablo parece estar presente en este deber impuesto al momento de escribir.<sup>15</sup> Cada cual debe saber quién es, conocer su interioridad, “admitir faltas, reconocer las tentaciones, localizar los deseos, y está obligado a revelar estas cosas o bien a Dios, o bien a la comunidad...” (Foucault, *Tecnologías* 80). La confesión, como manifestación de una culpa o revelación de una verdad, provee a quien se confiesa del conocimiento de sí mismo y la purificación de su alma. Visto de esta manera, la confesión produciría una ganancia, un saber de sí y una salvación, pero a mi modo de ver también supone una pérdida, un descargue, la levedad del ser. Este componente ético que se articula en lo literario se muestra ausente del oficio de detective. Yo

---

<sup>15</sup> Hay que recordar que la magnitud de la vergüenza que siente Manolo está estrechamente ligada al colegio y a su educación: “Prefiero, mil veces, que sea una vergüenza grave, producto de ese ineludible y trágico sentimiento de culpa que me inculcaron allá en el San Pablo... ¡las pretensiones de mi madre!; una educación católica, decía, la mejor educación” (51).

diría que ese oficio, aprendido en sus años de trabajo en la inteligencia militar y su gusto por escudriñar las vidas ajenas, es el que le brinda a Manolo la oportunidad de enjuiciar sin conocer, al igual que le permite tener las herramientas necesarias para “encontrarse a sí mismo” como culpable, criminal y sujeto avergonzado que se confiesa. Pero en la narración, este camino que lleva el discurso literario (¿búsqueda del perdón, reconocimiento de lo que se ha hecho, aceptación de un castigo?) conduce al lector por derroteros muy distintos. Manolo siente en contadas ocasiones el llamado de un otro que asume varias vertientes y funciones en el relato. Una de las manifestaciones de esa otredad proviene, por ejemplo, de la madre. Esto no debe sorprender ya que el narrador había indicado la fuerza de la genética como componente delimitante de su yo. De su madre, Manolo hereda “el veneno” (28), “la sombra del alacrán” que habita en él (29). Su crueldad la explica siempre como producto de su herencia materna: “Siempre he vivido asustado por mi propia crueldad, que es la sombra del jodido alacrán” (104).

#### EL ASOMO DEL MONSTRUO

El desdoblamiento del personaje se manifiesta en lo que yo llamaría la monstruosidad inherente a su carácter. Esta a veces aparece en el físico mismo de Manolo, por ejemplo, cuando es rechazado por el ejército por su defecto congénito (espondilolistesis) que le hace tener en el cóccix un “simulacro de rabo” (14; obvia alusión a la madre-alacrán).<sup>16</sup> Dicha monstruosidad se manifiesta de forma mucho más aguda en los pasajes que hacen referencia al Minotauro. Aparecen cuatro menciones directas del Minotauro (130, 149, 156 y 190), aunque podrían añadirse otras indirectas que tienen como base el desdoblamiento de Manolo (102-3, 104

<sup>16</sup> Otro aspecto que identifica a Manolo y que se podría incluir como parte del carácter monstruoso del personaje es su alusión al disgusto que siente por su cara, una cara que “apenas ha madurado con los años” y que le recuerda “el rostro del joven inseguro, la cara dañada por el acné del adolescente puñetero” (109). Por supuesto, lo que es monstruoso aquí es el hecho de que se combine la madurez con la adolescencia, la mezcla de dos en uno. Además, la figura del monstruo propone siempre un problema de filiación, de origen anómalo. En este caso, la figuración de la madre se animaliza, es un alacrán. La monstruosidad de Manolo se encuadra metafóricamente como producto de un animal ponzoñoso y un padre débil. De acuerdo a Moreno Cardozo: “Si el monstruo plantea el problema de su origen, necesariamente conduce a la escena de su engendramiento. El horror que no se puede mirar de frente es el crimen en su origen; también es el horror que hace deponer la mirada y, simultáneamente, fractura la imagen” (87). Para Ríos Ávila, Rodríguez Juliá es el “fiscal más severo” de Puerto Rico y “de René Marqués recibe el imperativo ético, esa conciencia de la escritura como la hermenéutica del alma nacional” (36). Leído desde el registro de lo nacional y marquesiano, el origen que Manolo se otorga podría estar aludiendo al fenómeno que Marqués definió en su momento “como la instauración del patrón matriarcal estilo anglosajón en 1940” (175). También podría considerarse el asunto desde lo que Juan Gelpí ha llamado la patología metafórica que desarrolla la literatura puertorriqueña a través de su historia.

y en el penúltimo párrafo de la novela, en 194). Esta asociación con el Minotauro aparecerá luego en *Mujer con sombrero Panamá*, la segunda novela de Rodríguez Juliá con el mismo detective como protagonista (véase, por ejemplo, la página 19 de esta novela).

¿Por qué es tan importante el Minotauro como figuración del desdoblamiento del personaje? En la *Divina comedia*, Dante y Virgilio llegan al primer recinto del séptimo círculo del infierno donde se encuentran con los violentos: “Era alpestre el lugar en que la riba/ bajamos, y a cualquier mirada le era,/ por aquel que allí estaba, muy esquiva.” (Canto XII, 123). Aquel que Dante no nombra directamente y cuya visión horroriza es el Minotauro, monstruo con cuerpo de hombre y cabeza de toro que Minos encierra en el laberinto para ocultar, entre otras cosas, la transgresión sexual de Pasifae y su propia culpa.<sup>17</sup> Dante lo hace residir en el infierno debido a su violencia contra otros, su antropofagia. Desde la temprana edad moderna, los monstruos sirvieron como ilustración visual del pecado. Presagios o augurios de un futuro terrible debido a la ira de Dios frente al incremento de la maldad en el mundo (Davidson 98). El lazo entre desorden moral y desorden natural es un tema constante de ese periodo. Se creía que la maldad cometida en el mundo podía dejar su marca en el cuerpo humano (Davidson 106). El cuerpo deforme del monstruo deviene así en la marca de un mal moral. Para el pensamiento ilustrado el monstruo ocupa una posición ambigua entre los límites del conocimiento empírico y el territorio de lo fantástico (Lunger 5). Es Michel Foucault, en su estudio *Los anormales*, quien al volver sobre la figura del monstruo humano plantea un marco de referencia legal para el mismo:

lo que define al monstruo es el hecho de que, en su existencia misma y su forma, no sólo es violación de las leyes de la sociedad, sino también de las leyes de la naturaleza. Es, en un doble registro, infracción a las leyes en su misma existencia. [...] Es el límite, el punto de derrumbe de la ley... Digamos que el monstruo es lo que combina lo imposible y lo prohibido. (61)

Decir Minotauro es nombrar a ese otro que acompaña a Manolo y que surge ante la súbita aparición de un límite que a su vez suscita la transgresión. ¿Cómo entender la deformidad de Manolo? ¿Como signo de su perversión, como síntoma de sus desviaciones de la normatividad? Al estudiar las referencias al Minotauro, encontramos que todas tienen funciones específicas que adquieren mayor importancia a medida que avanza la novela (todas ellas aparecen hacia el final, desembocando en las citas importantes de las páginas 156, 190 y 194). La primera alusión directa

<sup>17</sup> Uno de los significados antiguos de la palabra monstruo incluye esta noción de parto contra natura: “Parto u producción contra el orden regular de la naturaleza” (*Autoridades* 598b).

tiene que ver con un recuerdo que permanece latente pero irrecuperable, creando una especie de pulsión que intensifica la duda en Manolo:

Este dato, el no saber qué fue de la maldita bala, me traía en un estado de ansiedad. Algo estaba completamente fuera de mi control. Algo permanecía ahí, mirándome como el Minotauro, a punto de devorarme. Era la única sospecha de que aún permanecía en la oscuridad sobre lo que efectivamente pasó aquella noche. (130)

El Minotauro aquí asume una memoria que permanece en los albores de la conciencia, un pequeño dato convertido en un monstruo (por su efecto desmedido en el sujeto) y que tiene la capacidad de desestabilizar al personaje. La capacidad devoradora del monstruo es también una de sus funciones privilegiadas, la cual aparece además como engullidora de los datos que van a pasar al inconsciente.<sup>18</sup> La figura mitológica y la duda están íntimamente ligadas aquí, en los límites de la memoria.

Como novelista, Manolo hace coincidir la figura del Minotauro con sus descubrimientos acerca de sí mismo y de otros. Uno de los momentos para mí fundamentales de la novela es la repercusión de la entrevista que tiene Manolo con el marido de Migdalia, Roberto Contreras, conversación que tenía el propósito final del “doble carne”: “tendría su maldita reunión, y también su matrimonio destruido” (151; la entrevista ocurre al final del capítulo XI). El encuentro con Roberto Contreras, abogado rico y exitoso, representa uno de los fracasos climáticos del detective en la novela, ya que es el momento en que Manolo confronta el desastre de su desconocimiento y su incapacidad para emitir un juicio basado en el saber y, también, sus grandes limitaciones al momento de anticipar lo que va a suceder en su futuro inmediato. Pero lo verdaderamente importante sobre este encuentro es que confronta a Manolo con otro tipo de masculinidad, la de un hombre fuerte que se compara a un primo suyo que participó en la guerra de Vietnam:

Mi primo, el que estuvo en Vietnam como oficial de inteligencia, era así: Había en él *ese gran desapego ante el dolor más cercano, o las emociones más urgentes*. Justo. Era a mi primo a quien me recordaba. [...] Y en esto mi primo era consecuente. Había *una frialdad e indiferencia fundamentales en aquel hombre. Podía vivir contemplando al Minotauro, mirándolo a los ojos. Es gente enamorada de la belleza y el pavor que caracterizan al Minotauro*. Estuvo en Vietnam y vivió la

<sup>18</sup> Manolo alude a un evento traumático asociado a la crueldad de su madre y de Frank, pero no puede recuperar esa memoria: “Aunque lo peor que me hicieron, la gracia de aquel otro día, aún más aciago, no lo recuerde. Sé que está ahí, lo presiento. Pero no lo recuerdo. Se lo tragó el Minotauro” (149).

*historia de aquella guerra sólo como si la hubiese leído.* Era increíble. Nos tapaba los ojos a todos. Roberto también era un hombre fuerte. (155-6, énfasis mío)

El pasaje es imprescindible para entender la lección final del encuentro con Roberto y la importancia de la comparación que hace Manolo con su primo. La figura del Minotauro cumple aquí varias funciones interrelacionadas. Por un lado, es una figura que le sirve al escritor de elemento caracterizador, el cual distingue un cierto tipo de hombre fuerte que mantiene su control frente a la adversidad o las emociones fuertes. Son aquéllos capaces de ver al Minotauro sin espantarse, aceptando esa doblez que tanto perturba a Manolo. Por otro lado, esta capacidad de vivir con el monstruo se asocia con la fuerza, con una masculinidad exitosa que sobrevive a la guerra (el primo) o se destaca en el mundo corporativo moderno (Roberto). Por último, dicha masculinidad depende de la capacidad de vivir un momento de crisis (la guerra, o la destrucción del matrimonio) en el *locus* de seguridad y resguardo que ofrece la representación (“vivió la historia de aquella guerra sólo como si la hubiese leído”). Este aspecto de seguridad que ofrece la representación es lo que nos permite vivir cerca de lo monstruoso, como lo demuestran las palabras de Aristóteles en su *Poética*: “las imágenes de cosas que en sí mismas son desagradables de ver, como las figuras de fieras horribles y de cadáveres, nos causan placer cuando las vemos representadas con mucha exactitud” (1448b, 4). Aprender a ver las cosas a distancia, retirados, como si leyéramos un libro o miráramos una película, estas cualidades son las que Manolo asocia con la fuerza. No es necesariamente la exactitud de la copia lo que me interesa destacar aquí (lo que está recalando Aristóteles en la cita), sino la posibilidad de convivir con el horror o el desastre sin que nos destruya emocionalmente, sin socavar ni desorientar nuestra forma de vivir. Esta es la lección del encuentro con Roberto Contreras y el recuerdo del primo: “Con ésta [la duda] aprendemos a vivir, me repito. Es como mirar al Minotauro, y no desviar la mirada” (156). Esto explicaría a su vez el deseo de ser novelista, ser capaz de escribir para así ordenar y controlar la culpa y su vergüenza desde la distancia que supone la representación.

¿Aprende Manolo a vivir de esta manera? Ciertamente. En el momento en que Nadja intenta suicidarse en el capítulo siguiente (XII), Manolo se queda impasible observando todo el acontecimiento: “aquello estaba pasando frente a mis ojos como una película muda y en cámara lenta” (179).<sup>19</sup> La transformación de Manolo ya ha

<sup>19</sup> Mi lectura destaca la importancia del cambio que sufre Manolo luego de su encuentro con Roberto Contreras y, hasta cierto punto, se distancia del análisis que de su propia obra hiciera Rodríguez Juliá en su ensayo “Ese Los Angeles de Raymond Chandler”. En dicho ensayo, el autor parece menoscabar esta sección de la novela que ocurre en la gira playera: “En esta parte de la novela la escritura se vuelve excesiva, algunos pasajes se salen de proporción, de la escala de la trama, como si efectivamente esa gira playera sobrara, lo mismo que la visita de Manolo al puesto de



comenzado y depende directamente de una específica actitud frente al mundo, una que proviene no sólo de que la vida debe ser experimentada como representación, sino también teniendo en mente un consejo que le da Nadja: “El mundo está mal hecho, no tienes la culpa, deja de asumir los pecados ajenos. Nadie va al infierno por pecados ajenos” (132). El problema fundamental de Manolo, el no poder ser un hombre fuerte, lo lleva a reflexionar sobre lo que él llama su “pendejez”, esa carga que proviene esta vez de su padre: “su lado tímido y de pobre diablo, de infeliz, su sentimiento de insuficiencia, eso que lo impulsaba a la bebida [...] Ahora, de cuarentón, siempre me he preguntado si el viejo lo tenía pequeño” (184). Pero es aquí, justo en el momento en que comienza a reflexionar sobre su falta de fuerza (definición exacta de lo que quiere decir por pendeje), que se activan los modos de escamotear la reflexión ética, resultado final de su proceso novelístico y de autoexamen. Frente a la confirmación de lo débil que ha sido (ilustrado en el proceso recuperativo de la novela misma), Manolo lucha por articular la lejanía de la representación, la distancia y protección necesaria frente a las reacciones demasiado emocionales:

Pero estos pensamientos los descarto rápidamente. Pertenecen, ya se sabe, a mi pendejez, al extraño ese que un día descubrí en el espejo, y que me causó repugnancia. Pero debo aclarar: me causaba una repugnancia benigna. Voy encontrando, de hecho, algún sosiego; hasta es posible que esté en el umbral de la felicidad. Es que me los voy sacando de encima, es decir, a mi padre y a mi madre, a Carlos y a Frank, sí, voy siendo un simulacro de hombre libre. No he sido culpable de nada. Las cosas han ocurrido así porque hay cierta necesidad ahí, ajena a mí, que sigue mirándome como una vez me miró el Minotauro. Vislumbro la salida, al fin. ¿Cómo nos perdemos en el bosque? Nos extraviamos porque siempre somos dos los caminantes. Hay que escuchar al otro, adivinar sus pisadas ahí en el rastrojo. Él sabe cómo salir. (190)

Es aquí donde nos damos cuenta de que el proceso novelístico de esta confesión y ordenación de la vergüenza no nos lleva a un final donde el narrador se restituya éticamente. Más bien ocurre lo contrario. Manolo va aprendiendo esa lección del hombre fuerte: ver la vida como un simulacro, como algo más fuerte que él (una necesidad ajena a él), un proceso que no intenta recordar, sino que ha conducido

---

fritanga en la playa larga de Piñones. Toda esta acción casi está fuera de los límites de la trama detectivesca, se coloca algo tangencialmente en los confines de la apretada necesidad narrativa que caracteriza la novela policial” (187-8). Mi lectura recobra la importancia de esta escena playera como momento en que la distancia que asume Manolo de las cosas concuerda con su nueva postura ética de distanciamiento cínico, como explicaré a continuación en el texto.

a una voluntad (y necesidad) de olvidar. Finalmente, Manolo aprende a aceptar el mundo con sus defectos: “Un poco la única manera de congraciarme con el planeta sería abrazarlo en toda su gratitud, asumiendo algunas de sus más visibles injusticias” (192).

Al final de la novela Manolo alude al último evento significativo de la narración luego de que ha comenzado a “recuperarse” de su pendejez y debilidad, la noche en que sale a bailar con Aurora. Nuevamente confronta problemas para recobrar su memoria de los eventos, pero sí recuerda que sueña con un titular del periódico *El Vocero*: “CLAVAN EN MOTEL A LA NOVIA DE ELVIS PRESLEY” (194; recordemos que Aurora era la antigua novia de Pat Boone). Este titular es semejante a otro del mismo periódico que se menciona al principio de la novela, cuando Manolo intenta explicar la función de su oficio: “Evito que el matrimonio adúltero termine en primera plana de *El Vocero* con algún titular burlón: ‘ABOGADO CLAVA AMANTE EN MOTEL’” (33). Al parecer, Manolo sueña con esa vergüenza pública del titular en el periódico más sensacionalista del país, pero es un titular que existe como reiterada manifestación del material inconsciente (quizás la figuración de un narrador ansioso que se despliega ante el público con su primera novela). Luego de despertar de esta pesadilla, Manolo corre al baño para encontrar su camisa (la cual tiene puesta), y es entonces que se mira en el espejo, terminando la novela con las siguientes oraciones: “por un momento lo vi, por un instante me reconocí en aquel rostro asesino, hasta alcancé a verlo cuando se quitaba la careta, más bien cuando ésta 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). Es la aparición del monstruo del Minotauro (la cara del asesino) que habita en las zonas oscuras de la mente de Manolo, aquél con quien ha aprendido a vivir gracias al simple gesto de la indiferencia.

#### CONCLUSIÓN, O DEL ESPEJO

Manolo termina su novela con un gesto análogo a la reticencia. La organización de su vergüenza lo ha llevado a excluir y obviar aquello que, por resultar muy embarazoso (vergüenza), en extremo incriminador (asesinatos de Frank y Carlos), demasiado débil (pendejez), se queda sin ser sometido a una reflexión. El laberinto de su pensamiento no puede ni quiere encontrar el ovillejo para salir del espacio del Minotauro. Es una especie de estrategia cuyo sentido se aclara si pensamos que la conciencia, como diálogo con uno mismo, depende de una otredad que garantice al sujeto su capacidad de actuar éticamente en el mundo. Pero lo que Manolo “logra” con su novela es un intento de justificarse a sí mismo, revelando los modos en que evita este diálogo con su propia conciencia manteniendo al Minotauro en

el lado oscuro de la irreflexión, evitando un conocimiento que lo lleve a un juicio moral adecuado y no a un juicio que parece exonerarlo de toda responsabilidad (“no he sido culpable de nada”). Esa justificación también incluiría el epígrafe de la novela (“They shoot horses, don’t they?”), el cual nos confronta con un interesante conflicto. Si el epígrafe forma parte de las decisiones del narrador, entonces aparece como pieza integral de la novela del lado de Manolo, a manera de justificar al menos el asesinato de Frank. Sería entonces no un asesinato, sino una muerte ocasionada por un alto sentido de compasión frente a un hermano que sufre demasiado y quiere morir.<sup>20</sup>

Como novelista, Manolo incurre en otra traición, pero esta vez ejercida sobre la literatura misma, sobre los aspectos confesionales y éticos que en un principio fueron invocados para justificar la escritura del libro. En este sentido, no hacerle caso al Minotauro es también olvidar esta oportunidad que le ofrece no sólo el pensar y formular juicios basados en el conocimiento, sino también el arte literario y la representación. Es una especie de doble carne que se efectúa a y desde la literatura. Manolo pertenece a esa larga tradición de personajes amorales que se adaptan al mundo, esos eternos pícaros tan abundantes en la novelística de todos los tiempos los cuales, al final, logran aceptar el mundo con todas sus injusticias y problemas (al mismo tiempo que se aceptan a sí mismos) pretendiendo ser felices. La “organización de su vergüenza” lo ha llevado, paso a paso, a liberarse de toda responsabilidad y a obviar (reticencia) el llamado al diálogo. Pero esto no cierra las posibilidades del arte de la literatura, puesto que se abren esos espacios de libertad donde aún los imperativos éticos se dejan manipular por trayectorias narrativas inesperadas y ficciones que, en el espacio libre de la página, muestran sus múltiples caras. Además de una traición a la literatura, Manolo ejecuta una traición (doble carne) contra sí mismo. La literatura como medio ordenador del pequeño desastre que es el ser revela estos aspectos éticos, venidos a menos en el arte de un detective alcohólico y melancólico y de una literatura que sirve como espacio de la traición.

Como ha señalado Girard: “La diferencia al margen del sistema aterroriza porque sugiere la verdad del sistema, su relatividad, su fragilidad, su fenecimiento” (33). La ética que asume Manolo al final de la novela podría ligarse al desmoronamiento de un sistema de valores cónsono con el proyecto de modernización que en la década de

<sup>20</sup> El deseo de matar a Frank aparece en la siguiente cita, fundamental para entender lo que he dicho sobre el epígrafe del libro: “Lo amaba; pero hubiese querido matarlo sin mucha ceremonia. ¡Me anegaba tanta compasión!, me asaltaba una piedad urgente. No podía verlo así. El era un guerrero, un valiente; no estaba hecho para las heridas o el cautiverio. Quizás simplemente quise liberarlo, echar a volar aquel halcón hermoso, tan capturado por la estupidez de este mundo. Lloré, y todo el trayecto supe que la misericordia tiene caminos más difíciles que el odio” (105).

los noventa entra en una crisis profunda.<sup>21</sup> Las pretensiones intelectuales del detective y su admiración por figuras como Jaime Benítez resultan aparentemente paradójicas frente a su trabajo de inteligencia militar para terminar siendo un investigador de adulterios. Pero esto es un comentario mordaz sobre lo que produjo la asociación entre la inteligencia universitaria y los poderes estatales dedicados a eliminar el independentismo. La novela de Manolo es un ininterrumpido intento por emular al intelectual por excelencia del proyecto moderno (Benítez), pero termina sufriendo un gran revés frente a otras opciones de sujeto, asociadas ahora a masculinidades poderosas del ambiente económico (Roberto Contreras) o militares sobrevivientes frente a las debacles de la historia (su primo en Vietnam). El detective pretende defender un modelo moral y ético, pero al final no hay ley que sirva de guía ni modelo ético que no sea un escamoteo de esa diferencia que desestabilizaría el sistema (el Minotauro). La duplicidad de Manolo consiste en ser ley y a la vez trasgresión. Su representación evidencia un fracaso repetido de los imperativos éticos asociados a los distintos posicionamientos de sujeto que asume en su vida (hijo, hermano, universitario, militar, detective o novelista). La traición garantiza una y otra vez su sobrevivencia. En este sentido su “confesión” lo fortalece, pues logra negociar a través de la escritura una distancia que le permite aceptar el simulacro que es su existencia y encontrar una felicidad suficiente, la del cínico.

La monstruosidad de Manolo y el laberinto que habita, circula y vigila (la ciudad de San Juan) insinúan la precariedad de un orden ético y moral que el detective parecería defender y termina parodiando. Sin embargo, en *Sol de medianoche* no se trata sólo de mostrar límites o márgenes caóticos sino de la constatación de que únicamente queda como posibilidad para el protagonista el escamoteo reticente de una imagen. Tanto al final de *Sol de medianoche* como de *Mujer con sombrero Panamá* surge la posibilidad de que el espejo, en su forma literal y metafórica, le devuelva a Manolo la certeza de sus transgresiones. Esto equivaldría a lograr, a través de la escritura, una confesión que viabiliza la recuperación de la memoria desde la confirmación positiva de los hechos convertidos así en experiencia. En ambas instancias esto no ocurre. Ante la aparición fugaz de “aquel rostro asesino” la reacción inmediata de Manolo, como señalamos, es la evasión: “Pero ya no le hice caso; a nada de esto le hice caso” (194). La última declaración recoge un gesto de desestimación no sólo de lo que ve en el espejo sino de todo el acto recuperativo de su memoria, de su llamada confesión. En el caso de *Mujer con sombrero Panamá*, Manolo no ve, o no quiere ver, el papel que contiene la clave de su crimen. El recibo vuela hacia la laguna San José, para mí metáfora de otro espejo: “aquel papel rozó la superficie y fue a enchumbarse en las aguas color marrón de la laguna”

---

<sup>21</sup> Sobre la crisis a la que me refiero, recomiendo tres libros recientemente publicados: Duchesne Winter, *Ciudadano*; Pabón; Torrecilla.

(*Mujer 222*). Es justo en el centro de las dos orillas (el puente Teodoro Moscoso) que enmarcan su laberinto (Isla Verde, Río Piedras) que el personaje de Manolo se ubica como la paradoja misma de la relación memoria/olvido.<sup>22</sup> Por tanto, sólo le resta la reminiscencia de lo que se olvidó, no lo ocurrido sino su recuerdo como reticencia ante el espejo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Amar Sánchez, Ana María. *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.
- \_\_\_\_\_. “Héroes, vencedores y derrotados o la ‘banalidad del mal’ en la narrativa latinoamericana”. *Foro Hispánico* 29 (2006): 9-26.
- Aristóteles. *Poética*. Angel J. Cappelletti, trad. Caracas: Monte Ávila, 1990.
- Avilés, Luis F. “¿Qué significa pensar? Hannah Arendt y *La vida del espíritu*”. *filos* 1 (2004): 11-29.
- Bartra, Roger. *El salvaje en el espejo*. Barcelona: Destino, 1996.
- Benítez Rojo, Antonio. “Niño Avilés, o la libido de la historia”. *La isla que se repite*. Barcelona: Casiopea, 1998. 287-309.
- Bernabé, Mónica. “La ciudad y sus metáforas”. *Lucera. Centro Cultural Parque de España* 10 (2005): 44-9.
- Borges, Jorge Luis. *El aleph*. Buenos Aires: Emecé, 1980.
- Cortés, José Miguel G. *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- Dante Alighieri. *Comedia. Infierno*. Ángel Crespo, trad. Barcelona: Seix Barral, 1973.
- Davidson, Arnold I. *The Emergence of Sexuality*. Cambridge: Harvard UP, 2001.
- Diccionario de autoridades*. 3 vols. Madrid: Gredos, 1964.
- Duchesne Winter, Juan, ed. *Las tribulaciones de Juliá*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Ciudadano insano y otros ensayos bestiales sobre cultura y literatura contemporáneas*. San Juan: Callejón, 2001.
- Foucault, Michel. *Los anormales*. Buenos Aires: FCE, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Mercedes Allende Salazar, trad. Barcelona: Paidós, 1995.
- Gelpí, Juan. “Las tribulaciones de Jonás ante el paternalismo literario”. Duchesne Winter, ed. 95-115.
- Girard, René. *El chivo expiatorio*. Barcelona: Anagrama, 1986.

<sup>22</sup> Teodoro Moscoso es otra de las figuras principales para el desarrollo económico de Puerto Rico en la segunda mitad del siglo xx y lo que ha sido el Estado Libre Asociado.

- Gutiérrez Mouat, Ricardo. "La retórica de la monstruosidad en la narrativa latinoamericana contemporánea: un panorama crítico". *Hispanérica* 101 (2005): 3-13.
- Lafforgue, Jorge y Jorge B. Rivera. *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue, 1996.
- López-Baralt, Mercedes. "I hate to see that evening sun go down: los múltiples rostros del *Sol de medianoche* de Edgardo Rodríguez Juliá". *Revista de Estudios Hispánicos* 37/2 (2000): 363-74.
- Lunger Knoppers, Laura y Joan B. Landes, eds. "Introduction". *Monstrous Bodies/ Political Monstrosities in Early Modern Europe*. Ithaca: Cornell UP, 2004. 1-22.
- Marqués, René. "El puertorriqueño dócil (literatura y realidad psicológica)". *El puertorriqueño dócil y otros ensayos (1953-1971)*. San Juan: Antillana, 1977. 151-215.
- Moreno Cardozo, Belén del Rocío. "El monstruo: Con imagen, sin semejanza". *Desde el jardín de Freud. Revista de psicoanálisis* 2 (2002): 80-95.
- Pabón, Carlos. *Nación postmortem. Ensayos sobre los tiempos de insoponible ambigüedad*. San Juan: Callejón, 2002.
- Ríos Ávila, Rubén. "La invención de un autor: escritura y poder". Duchesne Winter, ed. 33-62.
- Rodríguez Juliá, Edgardo. *Sol de medianoche*. Barcelona: Mondadori, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Mujer con sombrero Panamá*. Barcelona: Mondadori, 2004.
- \_\_\_\_\_. *San Juan, ciudad soñada*. San Juan: Editorial Tal Cual, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Mapa de una pasión literaria*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2003.
- \_\_\_\_\_. "De la redacción al motel". *Mapa* 283-8.
- \_\_\_\_\_. "Ese Los Angeles de Raymond Chandler". *Mapa* 185-9.
- \_\_\_\_\_. "Mi detective privado". *Mapa* 155-61.
- \_\_\_\_\_. "Novela, crónica y ciudad". *Lucera. Centro Cultural Parque de España* 10 (2005): 56-63.
- Rosado, José Ángel. "El género policial en Puerto Rico: el periodismo investigativo, el encubrimiento y el enigma histórico". *Revista de Estudios Hispánicos* 37/2 (2000): 351-62.
- Ruiz Cumba, Israel. "Las novelas y crónicas de Edgardo Rodríguez Juliá: las paradojas de la re-escritura crítica del discurso de la identidad nacional". *Narradores puertorriqueños del 70. Guía biobibliográfica*. Víctor Federico Torres, ed. San Juan: Plaza Mayor, 2001. 219-27.
- Sotomayor, Áurea María. "Escribir la mirada". Duchesne Winter, ed. 119-67.

Torrecilla, Arturo. *La ansiedad de ser puertorriqueño: etnoespectáculo e hiperviolencia en la modernidad líquida*. San Juan: Vértigo, 2004.