

DEL *FLÂNEUR* AL DETECTIVE EN LA OBRA DE EDGARDO RODRÍGUEZ JULIÁ

BENJAMÍN TORRES CABALLERO
Western Michigan University

Rodríguez Juliá afirma que con *Sol de medianoche* se propuso escribir “una parodia de la novela detectivesca según Raymond Chandler” (2003: 185). En un artículo titulado “Ese Los Ángeles de Raymond Chandler” nos dice que su intención fue “componer una falsificación del género”, una novela que tendría “un virus interno que invalidaría todo su planteamiento detectivesco, toda su veracidad como novela policial” (*ibid.*). Añade que *Sol de medianoche* sería “una novela existencial disfrazada de detectivesca” (*ibid.*).

Sobre la figura del detective Rodríguez Juliá asevera que Manolo, el protagonista, “sería un detective falso, un frustrado alcohólico playero vestido con disfraz de detective” (*ibid.*). Y un poco más adelante añade que lo que facilita en gran medida que el disfraz resulte convincente es que la novela esté narrada en primera persona y que sea de la cosecha del propio Manolo —“Escribo esta confesión para ordenar mi vergüenza” (1999: 41). Como resultado, “Manolo podría fantasearse como detective privado en su propia novela autobiográfica” (2003: 185). Hasta la figura del hermano gemelo, Frank, podría ser una fantasmagoría inventada por la imaginación de Manolo.

Lo dicho basta para dejar en claro que *Sol de medianoche*, al jugar con las convenciones del género, se nos presenta como una novela detectivesca postmoderna. El “virus interno” al que alude Rodríguez Juliá, ese dato que termina por

falsificar y hasta por invalidar el texto como exponente de la novela detectivesca, es el arma homicida. El arma utilizada para ultimar a Frank es un “arma imposible”. No se le puede poner silenciador a un Magnum 357. No obstante, esa es el arma que amanece en la mano derecha de Manolo al día siguiente del homicidio.¹ Pero, si el arma que mató a Frank no puede existir, entonces quizás no hubo asesinato y *Sol de medianoche* sería una novela detectivesca sin caso, y quizás, como ya dijimos, hasta sin detective. Esto último es lo que realmente nos interesa comentar en este apartado, la posibilidad de que Manolo sólo haya querido probarse la máscara de detective: “Cuando está en la playa con sus amigotes, en la jira playera, ya empieza a quitarse el disfraz de la ficción policial; es entonces que su mirada quizás sea no la del detective privado sino la del mero *flâneur* playero” (2003: 187).

Si esa es la verdadera identidad de Manolo, observador o husmeador playero, entonces eso también justificaría la extensión excesiva de las escenas relativas a la jira y a la visita al puesto de fritangas en Piñones. Después de todo, ahí es que el *beach bum* se encontraría en su elemento. Rodríguez Juliá justifica esta peculiaridad estructural de la novela refi-

¹ Cito de “Ese Los Ángeles de Raymond Chandler”:

Ahora bien, el verdadero virus de la falsificación, y hasta de la invalidación, está escondido en estas oraciones: “Y supongo que yo no compartía nada de eso, porque ahora no recuerdo haber salido del apartamento de él cargando aquel Magnum 357 con silenciador, el que Laurita jamás me devolvió con las cosas de Frank. Ese que apareció en mi mano derecha al otro día y que está enterrado, ahí enmoheciéndose en el islote de Isla Negra”. Es un dato importantísimo para la solución del misterio, se relaciona con la manera en que supuestamente, Manolo mató a su hermano Frank, quizás por equivocación (2003: 186).

Añade Rodríguez Juliá:

Si a Frank lo mataron con silenciador, Manolo jamás hubiese sido el asesino, ya que lo que encontró en su mano, la mañana en que despertó a una terrible resaca y al descubrimiento del cadáver de Frank, fue un Magnum 357 con silenciador, es decir, un arma imposible. Estamos ante un callejón sin salida, un conundrum, acertijo sin solución (2003: 187).

riéndose a Chandler, al *sense of place* que éste crea en sus novelas, sobre todo en *The Long Goodbye*, en la que emplea una técnica de callejones sin salida, de puntos muertos, de pistas falsas que le permiten explayarse en la descripción de la “extensión social de la ciudad” (2003: 188). En *Sol de medianoche* se crea ese mismo *sense of place*, esa misma noción de lugar, en este caso, con respecto a San Juan. Si resolvemos esta dicotomía en favor del “*flâneur* playero”, entonces, esa identidad nos ayudaría a explicar algunas de las características de esta narración detectivesca. Pero esa dicotomía sobre la que descansa la incertidumbre ontológica en esta novela resulta en cierta medida una disyuntiva falsa.

La realidad es que en *Sol de medianoche*, como en otras obras anteriores de Rodríguez Juliá, en particular *Las tribulaciones de Jonás* y *El entierro de Cortijo*, la visión del *flâneur* y la del detective coinciden en el narrador o cronista. La incertidumbre ontológica tan típica de la novela detectivesca postmoderna, y por tanto de *Sol de medianoche*, ya tiene sus precedentes en la voz narrativa, en ciertos momentos *flâneur* criollo, en otros detective, de las dos crónicas mortuorias. Estas dos ópticas, la del *flâneur* criollo y la del detective, tienen su origen, o por lo menos su primera manifestación, como veremos, en una memoria de las fiestas patronales de la infancia en Aguas Buenas plasmada en *Puertorriqueños*. La estrecha relación entre la perspectiva del *flâneur* criollo y la del detective nos permite postular un eje central que aúna las obras que componen la crisis de la medianía o época playera, en particular *Sol de medianoche*, con las crónicas del Puerto Rico contemporáneo.²

Para empezar, intentaré definir esas dos ópticas, la del *flâneur* criollo y la del detective, señalando cómo la primera

² El primer momento de la obra de Rodríguez Juliá es el de las novelas “históricas”: *La renuncia del héroe Baltasar* (1974), obra primeriza que cuestiona la validez de la historiografía misma; *La noche oscura del Niño Avilés* (1984), *El camino de Yyaloide* (1994) y *Pandemonium* (inédita) —a pesar de las fechas de publicación Rodríguez Juliá afirma que fueron terminadas en conjunto entre 1972 y 1978— trilogía que presenta el na-

se puede caracterizar con base en la descripción que desarrolla Baudelaire en “The Painter of Modern Life”, mientras

cimiento de la nacionalidad puertorriqueña como una sucesión de utopías fundacionales fracasadas. El segundo período o momento en la obra de Rodríguez Juliá es el de las crónicas del Puerto Rico contemporáneo: *Las tribulaciones de Jonás* (1981), *El entierro de Cortijo* (1983), *Una noche con Iris Chacón* (1986), *Puertorriqueños* (1988) y *El cruce de la Bahía de Guánica* (1989) y más recientemente, *Peloteros* (1997) y *Elogio de la fonda* (2001), que se añaden a la complejidad de un panorama movedido. Si la novela fue el género escogido para imaginar la historia de Puerto Rico del siglo XVIII, la crónica se convierte en la forma predilecta, por camaleónica, para captar las metamorfosis de la sociedad contemporánea en transición.

Las últimas crónicas del Puerto Rico contemporáneo nos sitúan en el umbral del tercer momento de la obra de Rodríguez Juliá, la *época playera* o crisis de la medianía. A partir de *El cruce de la Bahía de Guánica* la presencia de la playa, la natación y el *life style* del litoral de Isla Verde —y otras playas caribeñas— se convierten en constantes. Pensando en la distinción que hace Rodríguez Juliá en “A mitad de camino”, si hasta ese momento el énfasis había recaído con mayor preponderancia en la tarea de erradicar los demonios colectivos, en este último período el enfoque ha sido más bien uno de conciliarse con los demonios personales. Estos giran en torno a la crisis de la medianía.

Rodríguez Juliá describe esta tercera época del siguiente modo en “Mapa de una pasión literaria”:

Hacia mediados de los ochenta empecé a escribir una trilogía de tema erótico, o quizás sentimental, en fin, como ocurre en estos casos, sería el intento por evidenciar cómo mi generación ha establecido en la nostalgia y la ensoñación erótica, frente a la emigración y las adicciones, el divorcio y el SIDA, un arraigo azaroso hacia la medianía de edad, ahora que nuestros afanes utópicos como hijos del socialismo libertario, Woodstock y la Revolución Cubana yacen destartados. Es una escritura postutópica, liberadora de nuestra modernidad con sus inquietudes y ansiedades, el antimanual de la educación sentimental en todo caso, una justificación de esos grandes y pequeños tropiezos que encontramos en el tránsito de la juventud a la madurez (2003: 87).

Las obras que conforman esta trilogía, como afirma Rodríguez Juliá en “Las voces de la tribu” (2003: 114) son *Cámara secreta* (1994), *Cartagena* (1997) y *Cortejos fúnebres* (1997), aunque *Sol de medianoche* (1995), su novela detectivesca, se integra plenamente dentro del escenario de la época playera y debe considerarse como el reverso oscuro de la “ensoñación erótica” de las otras tres obras. Ver mi introducción a *Mapa de una pasión literaria*, “Historia de una pasión” y mi artículo “Edgardo Rodríguez Juliá: la época playera o la crisis de la medianía”.

que la segunda tiene mayores puntos de contacto con la descripción que nos ofrece Walter Benjamin en varios de sus ensayos.

EL FLÂNEUR: BAUDELAIRE

Los estudiosos no han podido ponerse de acuerdo sobre la naturaleza y los orígenes del *flâneur*. Puesto que el *flâneur* es una figura que fundamentalmente sólo puede conocerse por medio de su actividad, *flânerie* o “flanear” —valga el galicismo—, su identidad comporta un misterio intrínseco. Como explica Ketih Tester:

Here, once and for all, definitions are at best difficult and, at worst, a contradiction of what the *flâneur* means. In himself, the *flâneur* is, in fact, a very obscure thing. And therefore, he cannot be defined in himself as very much more than a tautology (the *flâneur* is the man who indulges in *flânerie*, *flânerie* is the activity of the *flâneur*) (1994: 7).

Charles Baudelaire mismo se refiere a ellos como “those independent, intense and impartial spirits, who do not lend themselves easily to linguistic definitions” (1972: 400). De modo que intentaremos definir al *flâneur* describiendo en qué consiste la actividad que lo caracteriza, el flanear. Empezaremos con el ensayo “The Painter of Modern Life”³ en el que Baudelaire busca aproximarse a la naturaleza del modo de observación que caracteriza al pintor de la vida parisina, Constantin Guys, a quien tanto admira. Para poder hablar sobre la figura del *flâneur* tendremos que aludir también, obligatoriamente, a la obra de Walter Benjamin. Benjamin, a su vez, al estudiar el *flâneur*, se remonta a sus primeros teó-

³ En sus notas a “The Painter of Modern Life” P. E. Charvet nos informa en *Selected Writings on Art and Literature* que este artículo es publicado el 26 y 29 de noviembre y 3 de diciembre de 1863, pero seguramente fue escrito entre noviembre de 1859 y febrero de 1860 (1972: 458).

ricos, entre ellos, Honoré de Balzac y, sobre todo, Charles Baudelaire. Baudelaire, por su parte, se vio influido por el relato “El hombre de la multitud” de E. A. Poe.

En su ensayo “The Painter of Modern Life” Baudelaire establece primero una teoría racional e histórica de la belleza, la cual contrasta con la teoría académica de la belleza única y absoluta. Lo que propone es que la belleza artística es siempre de composición o naturaleza doble aunque cause una impresión singular. Se compone de un elemento eterno, invariable, y de un elemento circunstancial, mudable según el contexto histórico del artista. Esta última, equiparable con la modernidad, sería la parte divertida, tentadora, atractiva, seductora, apetitosa, sin la cual la otra parte sería apenas digerible. Más adelante Baudelaire afirma que el tipo de individuo dedicado a captar el momento presente con todas las sugerencias de eternidad que éste contiene, llamémosle observador, filósofo y/o *flâneur*, sería un novelista o un moralista que busca pintar lo evanescente en los detalles triviales de la vida, captarlo en las metamorfosis cotidianas de las cosas. Y la rapidez de las transformaciones que se propone aprehender requieren asimismo rapidez de ejecución de parte del artista, es decir, una forma adecuada a la tarea. Baudelaire no hace una distinción entre “París” y “modernidad”. Por tanto, la París observada por el *flâneur*, para Baudelaire, es sólo la más reciente expresión de la modernidad: París es el contenido y la modernidad es la forma. No es de extrañar, entonces, que la imagen literaria del *flâneur* haya sido reconfigurada por otros escritores para adaptarla a otros contextos urbanos distintos al París del siglo XIX.

Baudelaire luego enmienda sus términos cuando dice que este individuo al que él se refiere no es precisamente un artista, sino un hombre de mundo. Entiende que aquella designación resulta demasiado estrecha, pues el artista a menudo no pasa de ser un técnico, un especialista que vive poco y que desconoce el mundo de la moralidad y de la política. El flâneur/observador/filósofo de Baudelaire, impulsado por la curiosidad, busca comprender el mundo, pues nunca se

puede conformar con el estrecho círculo de su realidad próxima. Esta distinción, como veremos de inmediato, al hablar del *flâneur* como convaleciente descansa en la primacía de la observación sobre la imaginación. Baudelaire describe al *flâneur* como un individuo cuya sensibilidad se asemeja a la de quien acaba de padecer una enfermedad, y ya en vías de recuperación, ve el mundo con nuevos ojos, pues la convalecencia resulta análoga a un regreso a la infancia —aquí la influencia de Poe resulta clara—; el narrador de “El hombre de la multitud” afirma que, luego de varios meses de enfermedad, se encontraba en “plena convalecencia” (1991: 298). El niño y el convaleciente se hallan poseídos en el más alto grado por la facultad de interesarse hasta por las cosas más triviales, ebrios de las más brillantes y coloridas impresiones sensoriales. Todo atrae su mirada. Dicho de otro modo, el *flâneur* es un hombre-niño que no ha perdido el genio de la infancia y para quien ningún aspecto de la vida se ha vuelto rancio.

Ahora bien, el *flâneur* está en su elemento entre la multitud. Su pasión y su profesión son volverse uno con ella. El *flâneur* se siente perfectamente a gusto en el corazón de la multitud, envuelto en su flujo y reflujo, en su movimiento constante. Allí, fuera de su hogar, es que se encuentra como en casa, y puede ver el mundo, ser el centro del mundo, mientras permanece escondido, oculto en la muchedumbre. Es un “príncipe” que en todas partes se regocija con su anonimato. El *flâneur* se convierte en un espejo tan vasto como la multitud. Es un calidoscopio que responde a cada movimiento de la muchedumbre y reproduce la multiplicidad de la vida en todos sus elementos. Para finalizar sólo resta añadir que Baudelaire considera que el *flâneur* pintor o poeta empieza como observador de la vida, y después desarrolla los medios para expresarla, y cuando lo hace no utiliza un modelo sino las imágenes que archivó en su memoria.

EL *FLÂNEUR*: BENJAMIN

Walter Benjamin no nos ofrece en parte alguna una teoría coherente y única del *flâneur*. Una lectura atenta del volumen *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism* y de la recopilación de reflexiones y citas incluidas en el capítulo titulado “The *Flâneur*” de *The Arcades Project*, nos permiten discernir, por un lado, lo que debe el *flâneur* de Benjamin como construcción intertextual a la visión de Baudelaire, que es mucho y, por otro, lo que aporta Benjamin de su propia cosecha. Concentrémonos en este último aspecto.

Benjamin hace hincapié en el cambio histórico. En el caso del *flâneur* se trata del conocimiento íntimo que tiene éste de la transformación de su escenario, la ciudad. La primera reflexión en “The Flâneur” es representativa de esta postura. Las grandes reminiscencias y los temblores históricos, nos dice Benjamin, quedan para los turistas. En contraste el *flâneur*, “[...] stands before Notre Dame de Lorette, and his soles remember: here is the spot where in former times the *cheval de renfort* —the spare horse— was harnessed to the omnibus that climbed the Rue des Martyrs toward Montmartre” (1999a: 416, M1, 1). Se trata de poder recordar cuándo se echaron las primeras aceras (1999a: 421, M2a, 2) o de estar consciente de cuánto había aumentado el tráfico vehicular al añadirse las líneas de autobuses a las ya existentes líneas de omnibuses (1999a: 430, M7, 3) y, como consecuencia, de cuán peligroso se había vuelto cruzar la calle, riesgo que no tuvo que enfrentar la generación de los abuelos (1999a: 435-436, M9a, 3). Es decir, las calles conducen al *flâneur* hacia una época desaparecida, hacia un pasado que si no es propio ni privado sí persiste como la época de una infancia (1999a: 416, M1, 2). De hecho, pasado y presente se compenetran: “[...] in the course of flânerie, far-off times and places interpenetrate the landscape and the present moment” (1999a: 419, M2, 4). Benjamin cita el mismo concepto en Ferdinand Lion: “Whoever sets foot in a city feels

caught up in a web of dreams, where the most remote past is linked to the events of today” (1999a: 435, M9, 4). En Benjamin es el *flâneur* el que suple esa conciencia que enlaza pasado y presente. En “The Return of the *Flâneur*” Benjamin lo pone del siguiente modo: “To depict a city as a native would call for other, deeper motives —the motives of the person who journeys into the past rather than to foreign parts” (1996b: 262).

Para Benjamin, sin embargo, el *flâneur* es víctima de las reformas de Haussmann que perseguían la racionalización del espacio público parisino: avenidas rectas y amplias, la numeración de las casas y, sobre todo, la demolición de los pasajes. Bajo Haussmann los barrios pierden su fisonomía distintiva, la ciudad pierde su misterio, su capacidad para incitar la imaginación. El *flâneur* es expulsado de las galerías y lanzado a las aceras estrechas de París, que ofrecían poca protección del tráfico de la ciudad. El *flâneur* sigue deambulando las calles de la ciudad, pero en ese espacio el flanear no alcanza la importancia que había asumido en los pasajes, descritos éstos en una guía ilustrada de París que cita Benjamin como “[...] glass-covered, marble-panelled passageways [...] which are lighted from above, are lined with the most elegant shops, so that such an arcade is a city, even a world, in miniature” (1973: 36-37). Las galerías habían sido un cruce entre la calle y el interior, un habitáculo. En ese mundo, entre la multitud, el *flâneur* se sentía como en su casa, erigiéndose en el cronista y en el filósofo de ese mundo. Desplazado y desposeído por la reforma urbana, el *flâneur* se convierte en un símbolo de la condición, de la existencia misma, del habitante urbano en el París de la época.

El *flâneur* se pasea sin rumbo fijo por las calles de la ciudad. Los habitantes de ese laberinto populoso se esconden, se pierden en la multitud. En contraste, el *flâneur*, a pesar de su fuerte empatía por el otro, mantiene siempre su individualidad, nunca se convierte en un ser impersonal. Es decir, el *flâneur* es un individuo solitario para quien la multitud es

una especie de velo, cuando no de droga. Benjamin considera que en su ocio el flâneur observa la ciudad y la multitud y reflexiona; los frutos de esa contemplación imaginativa los designa Benjamin con el término “estudios”. Con los ojos abiertos —“Interpersonal relationships in the cities are distinguished by a marked preponderance of the activity of the eye over the activity of the ear” (1973: 38)— pero también el oído presto, el gesto observado o la palabra escuchada puede comunicar al *flâneur* rasgos profundos tomados directamente de la vida, más allá de la mera invención. Benjamin concuerda con Pierre Larousse que los hombres geniales, en su mayoría, son grandes flâneurs, flâneurs industrioses y productivos (1999a: 453-54, M20a, 1).

Aunque la pseudo-ciencia de la fisiognomía, la lectura de las facciones de la cara y de las características externas de la persona como reflejo de la interioridad, desempeña un papel central en el flanear, para Benjamin el verdadero *flâneur* no se dedica a la producción de folletines. Benjamin niega la tesis convencional que racionaliza la actividad del *flâneur* al asociarla con lo que él considera ser el propósito implícito de las “fisiologías”. Dicha tesis “that the *flâneur* has made a study of the physiognomic appearance of people in order to discover their nationality and social station, character and destiny, from a perusal of their gait, build, and play features” (1999a: 430, M6a, 4), le parece desacertada, pues las “fisiologías” fueron motivadas por “the wish to dispel uneasiness and render it harmless” (1999a: 447, M16a, 2). En el estudio sobre Baudelaire, al hablar sobre los populares folletines denominados “fisiologías”, Benjamin hace hincapié en que su función era contribuir a la creación de la fantasmagoría de la vida parisina, “to give people a friendly picture of one another” (1973: 38-39): “The long series of eccentric or simple, attractive or severe figures which the physiologies presented to the public in character sketches had one thing in common: they were harmless and of perfect bonhomie” (1973: 37). Y más adelante añade que las fisiologías “assured people that everyone was, unencumbered by any factual

knowledge, able to make out the profession, the character, the background, and the life-style of passers-by. In these writings this ability appears as a gift which a good fairy bestows upon an inhabitant of a big city at birth" (1973: 39). En realidad, Benjamin considera que "the best as well as the most wretched, carries around a secret which would make him hateful to others if it became known". A punto seguido nos dice que las fisiologías "were designed to brush such disquieting notions aside as insignificant" (1973: 38). Las fisiologías, entonces, constituyen las anteojeras del habitante ciudadano de miras estrechas. En contraste, para Benjamin el estado más característico del *flâneur* es la duda (1999a: 425, M4, 3). Esto se puede ver claramente en el cuento de Poe, "El hombre de la multitud" (1999a: 420, M2, 8). El narrador de Poe hace la lectura de una variedad de tipos ciudadanos pero al final se concentra en el viejo decrépito de unos sesenta y cinco o setenta años. Le llama la atención "a causa de la absoluta idiosincracia de su expresión" (1991: 302) y llega a la conclusión que éste es "el tipo y el genio del crimen profundo" (1991: 305). No vale ya la pena seguirlo, "pues no lograría saber más de él ni de sus actos" (*ibid.*). El viejo, "no se deja leer" (1991: 306). Este cuento de Poe anticipa la pronta transformación del *flâneur*:

The soothing little remedies which the physiologists offered for sale were soon passé. On the other hand, the literature which concerned itself with the disquieting and threatening aspects of urban life was to have a great future. This literature, too, dealt with the masses, but its method was different from that of the physiologies. It cared little about the definition of types; rather, it investigated the functions which are peculiar to the masses in a big city. One of these claimed particular attention; it had emphasized by a police report as early as the turn of the nineteenth century. 'It is almost impossible,' wrote a Parisian secret agent in 1798, 'to maintain good behaviour in a thickly populated area where an individual is, so to speak, unknown to all others and thus does not have to blush in front of anyone.' Here the masses appear as the asylum that shields an asocial person

from his persecutors. Of all the menacing aspects of the masses, this one became apparent first. It is at the origin of the detective story (1973: 40).

En su deambular el *flâneur* se convierte en un detective, lo cual, según Benjamin, le da valor social a su ocio:

He only seems to be indolent, for behind this indolence there is the watchfulness of an observer who does not take his eyes off a miscreant. Thus the detective sees rather wide areas opening up to his self-esteem. He develops forms of reaction that are in keeping with the pace of a big city. He catches things in flight; this enables him to dream that he is like an artist. Everyone praises the swift crayon of the graphic artist (1973: 41).

En *The Arcades Project* Benjamin expresa lo anterior del siguiente modo:

Preformed in the figure of the *flâneur* is that of the detective. The *flâneur* required a social legitimation of his habitus. It suited him very well to see his indolence presented as a plausible front, behind which, in reality, hides the riveted attention of an observer who will not let the unsuspecting malefactor out of his sight (1999a: 0442, M13a, 2)

El *flâneur* de Benjamin es el precursor del detective. En contraste, Dana Brand considera que “El hombre de la multitud” representa una crítica de Poe a las estrategias interpretativas del *flâneur*. Para Brand el relato de Poe “implies that an urban observer is needed and in some sense master what the *flâneur* cannot” (1991: 89) y añade que con la creación del detective Dupin el autor creó ese “urban interpreter [...] who could provide a more credible and complex assurance of urban legibility than could be found in the literature of the *flâneur*” (1991: 90). Pero como bien ha visto James Werner, en el modo en que quedan planteados el *flâneur* y el detective de Poe, éstos se asemejan en términos de características y metodología. Werner afirma que, “The

narrator in ‘The Man in the Crowd’ and Dupin are of one spirit, and in Poe’s detective tales one finds some of his most successful instances of *flânerie*” (2001: 10). Así, por ejemplo, en “La carta robada” Dupin explica su método, la identificación del intelecto del razonador con el de su contrario, refiriéndose al sistema que le describió un colegial de ocho años:

... y cuando pregunté al muchacho de qué manera efectuaba él la identificación en la cual consistía su éxito, me dio la siguiente respuesta: “Cuando quiero saber hasta qué punto es alguien listo o tonto, hasta qué punto es bueno o malo o cuáles son en el momento presente sus pensamientos, modelo la expresión de mi cara, lo más exactamente que puedo, de acuerdo con la expresión de la suya, y espero entonces para saber qué pensamientos o qué sentimientos nacerán en mi mente o en mi corazón como para emparejarse o corresponder a la expresión” (1991: 118).

Es decir, el adoptar la expresión del contrario implica el tipo de lectura fisiognómica que asociamos con el *flâneur*. Veamos otro ejemplo. En “Los crímenes en la Rue Morgue” Dupin describe cómo el analista emplea el método del escrutinio fisionómico del *flâneur* para determinar la mano de cada uno de los jugadores de *whist*, al punto que después de dos o tres vueltas sabe qué cartas tiene cada uno “como si los demás jugadores las tuvieran vueltas hacia él” (1991: 500). Basta con lo dicho para que no quede duda que, para el creador del cuento policíaco, el detective y el *flâneur* comparten la misma sensibilidad y el mismo método.

Volvamos ya a Rodríguez Juliá e intentemos establecer paralelos entre su obra y el concepto del *flâneur* según Baudelaire —del *flâneur* como observador de la fauna citadina asociado con las lecturas fisiognómicas o “fisiologías”— y según Benjamin, del *flâneur* como testigo de un pasado que desaparece y del *flâneur* como detective, es decir, del *flâneur* para quien el prójimo esconde un secreto.

IMAGINACIÓN VS. OBSERVACIÓN

En *Mapa de una pasión literaria* Rodríguez Juliá ofrece al lector una guía del trayecto de su obra. Sus dos novelas juveniles, *La renuncia del héroe Baltasar* y *La noche oscura del Niño Avilés*, ambientadas en el siglo XVIII puertorriqueño, se escribieron, nos dice, siguiendo los modelos de los grandes escritores del “boom”, “con su visión heroica de la historia, la ciudad y la identidad nacional”, pero anunciando ya lo que sería típico de la novela histórica hispanoamericana del post-boom: “parodia, ironía, anacronismo voluntarista y falsificación borgiana serán las señas de un acercamiento más lúdico e irreverente ante la historia” (2003: 83-84). Hacia los comienzos de la década de los ochenta inicia el segundo momento de la obra de Rodríguez Juliá en el que el escritor deja “la conquista y la subversión de la historia” para “asumir su perplejidad ante la contradictoria modernidad de su sociedad” (2003: 84). Abandona “la literatura de proporciones heroicas” para abordar “el espacio de la sociedad cambiante” (*ibid.*). Busca una nueva voz o voces y una nueva forma. Se decide por la crónica que en “un primer momento le debió mucho al ‘New Journalism’ norteamericano” (*ibid.*). Describe de este modo esa nueva forma:

El libro se me antojaba como un espacio promiscuo, sin cánones, descodificado, donde la semblanza conviviría con el reportaje, donde el ensayo se animaría con los trucos del arte narrativo, donde el boceto, los apuntes, la lectura rápida de una realidad vertiginosa, deberían subvertir las reposadas formas del cuento, el relato largo o la novela. Mis crónicas —*Las tribulaciones de Jonás*, *El entierro de Cortijo*, *Una noche con Iris Chacón*, *Puertorriqueños*, *El cruce de la Bahía de Guánica*— serían la búsqueda de una forma lo suficientemente dúctil como para ejemplificar la sentencia de McLuhan de que el medio es el mensaje caricioso [...]. Era como si la búsqueda de una nueva escritura estuviese anhelando a la vez la disponibilidad de un nuevo tipo de lector: menos literario, más formado en la transitoriedad del periódico, más dispuesto a reconocerse en el temperamento de un escritor de forma pro-

miscua y fronteriza, situado entre géneros, que en un escritor canónico y de formas paradigmáticas (2003: 85).

En “Las tribulaciones de Jonás (Veinte años después)” describe cómo el escritor, que hasta ese momento sólo había publicado *La renuncia del héroe Baltasar*, halló esa nueva voz, nueva actitud, nuevo tono al componer su primera crónica:

Aquel libro era la superación, también, de cierto modo de ensimismamiento literario. Ese autor quería sacudirse, de manera urgente, un barroco literario que lo había secuestrado durante años, la indagación algo febril en voces paródicas, historicistas y lejanas. Supongo que el joven autor comenzaba el camino de superar la *imaginación* como suprema virtud literaria. Desde entonces comenzó a pensar que la *observación*, y cierto meticoloso y preciso rigor anejo a ésta, debe ser el empeño de una vocación literaria en proceso de maduración (2003: 249-250).

Como vimos al discutir “The Painter of Modern Life” de Baudelaire, la visión del convaleciente, esa especie de regreso al asombro de la infancia, a la primacía de la observación, es el *sine qua non* del *flâneur*. La transformación literaria descrita en estas citas por Rodríguez Juliá resulta, entonces, el primer paso necesario para alcanzar la perspectiva del *flâneur*: el ensimismamiento de la imaginación asume un papel secundario ante la preeminencia de la observación. La actividad principal del *flâneur*, su examen del otro, de la multitud, y también de lo transitorio de la modernidad, le permite acumular la materia prima para reflexionar y crear, para desarrollar sus “fisiologías” y su visión de una ciudad capital y de un país en estado de transformación.

El otro aspecto de estas citas que apremia comentar es el de la adopción de una forma que resulte consecuente con las miras que persigue el escritor. Rodríguez Juliá se propone captar una “sociedad cambiante,” es decir, como indica el adjetivo, intentará plasmar la realidad isleña en el proceso mismo de su transformación. Como bien ha visto Priscilla

Parkhurst Ferguson, igual dilema enfrentaba el *flâneur* parisino como escritor en una ciudad cuya constante metamorfosis parecía impedir hasta la posibilidad misma de conocimiento (1993: 111). Para Rodríguez Juliá la forma que más se adecúa a esa tarea es la crónica, “género fronterizo” entre el reportaje y la ficción, entre la semblanza y la autobiografía, y que representa una encrucijada entre lo contemporáneo y lo histórico —el *flâneur* suple la conciencia que enlaza pasado y presente—, entre lo colectivo y lo personal y que conoce y acepta los peligros de la nostalgia. La crónica, tal como la practica Rodríguez Juliá es una especie de cajón de sastre que permite inclusive la incorporación de materiales gráficos, por ejemplo, la lectura de pinturas y fotografías. En fin, para Puerto Rico en las postrimerías del siglo xx la crónica es esa forma a la que aludía Baudelaire, adecuada para captar las rápidas transformaciones que busca evidenciar el artista.

LAS TRIBULACIONES DE JONÁS

Sería difícil imaginar un modo más apropiado de iniciar ese asedio a la “sociedad cambiante” que con una crónica sobre Luis Muñoz Marín. Es Muñoz Marín no sólo el arquitecto del ELA, sino también el iniciador de la “modernidad” en Puerto Rico, si por ese término entedemos la transformación de una sociedad rural y agrícola en una sociedad, a grandes rasgos, urbana e industrial.

El primer apartado de *Las tribulaciones de Jonás*, “Sobre ídolos y caudillos”, nos remonta a la niñez del cronista, a un momento en que éste tendría unos diez años. En Aguas Buenas “las horas lentas sonaban a Felipe Rodríguez y Pérez Prado, a Daniel Santos y Lucho Gatica” (1981: 13), pero esa tranquilidad cotidiana queda interrumpida por el sonido de ídolos y caudillos motorizados: Cheche (Harley Davidson), Víctor Pellot (Cadillac violeta) y Luis Muñoz Marín (la guagua del partido). Es el primer lustro del Estado Libre Asociado; ya se

van sintiendo los efectos del desarrollismo muñocista.⁴ La sensibilidad del *flâneur* depende de la compenetración de pasado y presente, como vimos al discutir las ideas de Benjamin. Ese pasado queda representado por la realidad pueblerina que moldea la conciencia del niño y que determinará en adelante la perspectiva del cronista, su visión de la modernidad. Las fugitivas figuras que atraviesan este apartado ya piden una percepción aguda que las analice, ya buscan un observador apasionado, un *flâneur* criollo que las describa y las interprete.

“Segundo encuentro, Trujillo Alto” es una crítica del ideario político de Muñoz Marín. Este segundo apartado comienza a modo de semblanza. Al describir la cara de Muñoz Marín, la faz del hijo de Muñoz Rivera, del “príncipe de la casta gobernante criolla” (1981: 27), el cronista afirma que es el “semblante de un patriciado criollo en vías de extinción”, un rostro “perfectamente señorial, de auténtico senador romano, pero con ese ingrediente justo de sensualidad y picardía criollas”; al comparar la cara de Muñoz con de la de otros dos puertorriqueños conocidos, concluye: “ni asomo de la tierna ferocidad de Daniel Santos, prototipo del machazo sentimental de barriada; oposición total al anguloso fanatismo de las facciones de Albizu Campos” (1981: 27-28). Por un lado, los detalles que escoge el cronista para hacer su descripción van de la mano con los datos biográficos de la vida de Muñoz Marín, corroboran su membresía en el patriciado criollo. Por otro, vemos también el empleo de la fisiognomía —“ciencia” decimonónica auxiliar de la psicología— a la que alude Benjamin cuando el cronista compara el rostro de Muñoz Marín

⁴ Empezando con “Operation Bootstrap” (“Manos a la obra”) en 1948, cuyo propósito era atraer la inversión industrial, Puerto Rico se fue transformando de un país predominantemente rural y agrícola en una sociedad urbana y con una mayor diversidad económica. De hecho, Puerto Rico promedió desde dicha fecha hasta 1973 un crecimiento real de 6.96% por año, casi el doble del producto nacional bruto de Estados Unidos durante ese período, con un concomitante progreso material. Esta transformación, que coincide con la creación del Estado Libre Asociado, se designa como el “desarrollismo muñocista”.

con el de Daniel Santos y el de Albizu Campos. El *flâneur* criollo ensaya sus poderes de observación cuando hace la lectura de ciertos tipos isleños.

En el transcurso de esta sección el cronista describe la manera en que él fue afectado por la modernidad instaurada por Muñoz Marín:

...yo había sido testigo de la transformación de Puerto Rico; mi infancia y adolescencia sufrieron el propio tránsito familiar de la pequeña burguesía rural a la nueva clase media suburbana. Mi conciencia había conocido el colmadito y el “supermarket”; de los temblores infantiles cuando se hablaba de una pelea a machetazos había pasado a la aprensión adulta ante las escopetas recortadas; me mudé de las galerías solariegas de Aguas Buenas a las “Miami windows” de la avenida 65 de Infantería; conocí las hamacas ensangrentadas por riñas de galleras, aquella lenta procesión dominguera... “¡a las cinco de la tarde!” ...hacia el hospital detrás de casa; de tales camas aéreas suspendidas del largo travesaño de bambú mis ojos y oídos habían pasado a las incesantes sirenas de una ciudad enloquecida por el crimen, a las ominosas órdenes de algún boricua histérico puesto al volante y altoparlante de una ambulancia a toda velocidad; pasé de Skipy a Iris Chacón, de Cisco Kid y Pancho a Starsky y Hutch, del “perma strate” al afro (1981: 44-45).

Como afirmará un poco más adelante el cronista, la “memoria histórica es profunda y misteriosamente generacional” (1981: 57), y de esa memoria, como vimos al discutir las ideas de Baudelaire y de Benjamin, depende el *flâneur* para describir la modernidad. En el caso de Rodríguez Juliá esa memoria lo coloca “en ese azaroso puente entre el sentimiento y el conocimiento” (1981: 58), no sólo con respecto a Muñoz Marín, sino también con respecto a Puerto Rico y le permite hilvanar pasado y presente, nostalgia y noveleería, en sus reflexiones.

La sección titulada “El entierro” coloca a nuestro *flâneur* por vez primera en sus crónicas en el seno de la multitud. “El entierro” tiene dos momentos particularmente memora-

bles. El centro textual de este apartado lo ocupan las semblanzas de las dos mujeres que encabezan el cortejo fúnebre: “Dos mujeres, dos generaciones femeninas presiden el entierro de Muñoz, la negra capitana y su ‘amiga de la locura’, la chica Levi Strauss y Poor no More” (1981: 74). Una representa un pasado en vías de desaparición y otra el presente mudable. Esa distancia entre pasado y presente queda representada también en términos lingüísticos. Casi al principio del apartado el cronista-*flâneur* nos ofrece el retrato de una plañidera que se aferra al coche fúnebre y evoca a gritos a “Papá Muñoz”: “¡Tú nos dites de comer, tú nos sacates las niguas!” (1981: 64). El cronista no sabe lo que es una “nigua”: “Justo en el desconocimiento de aquella palabra se cifraba la distancia entre mi insuficiencia y la humanidad plena de aquella mujer” (*ibid.*). Y es precisamente al tratar de salvar esa distancia y meterse dentro de la piel de la “gente humilde” que el *flâneur* se enfrenta con el enigma central de la modernidad puertorriqueña. Más adelante, al observar otra de estas mujeres humildes, nos dice: “En esta doña frente a mí venida de la altura se cifra todo su misterio; quisiera mirarla detenidamente, observar cada rasgo y gesto de su humanidad; sólo así podré comprender aquella mutación del esfuerzo libertador en compasión” (1981: 76). Esa es la incógnita principal que postula *Las tribulaciones de Jonás* y que el cronista quisiera resolver observando los rostros de la muchedumbre reunida frente al Capitolio: ¿qué vio Muñoz Marín en la faz de esa gente humilde que lo llevó a renegar de la independencia de Puerto Rico? En esa renuncia, afirma el cronista, “reside un misterio” porque “Muñoz no sólo encarnaba sus propios fracasos, sino también los de todo un pueblo”:

Su renuncia a la independencia para lograr la libertad sobre el hambre no suponía disyuntivas fáciles ni reclamos simplones. En el fondo de este hombre había una tragedia, y ésta era también la de su pueblo. Miedo a la libertad, dirán algunos, pragmatismo desbocado, dirán otros; prefiero reconocer que fue este hombre quien únicamente pudo haber logrado la indepen-

dencia de Puerto Rico en la primera mitad de este siglo. ¿Por qué no lo hizo? La respuesta no es fácil; es tan compleja como la soberbia que animaba su compasión o el misterio de su pueblo (1981: 58).

La sección final, “Iconografía de Luis Muñoz Marín”, desarrolla la interioridad del caudillo partiendo de una serie de fotos y, por supuesto, de hechos biográficos conocidos. No obstante, aquí ya estamos más cerca del *flâneur* de las lecturas fisiognómicas, de las “fisiologías”, que del *flâneur* precursor del detective de Benjamin, el que enfrenta el secreto del otro. En esta sección final nos alejamos de la incógnita central de *Las tribulaciones de Jonás*, pues aunque el comentario de las fotos narra su ascenso y decadencia política, casi no se ocupa de la relación entre Muñoz y su pueblo, que es donde radica específicamente el gran enigma que ha determinado el derrotero político de la Isla.

El primer secreto que se propone considerar el *flâneur* criollo es el gran secreto que ha determinado el destino político del país. Se trata de un misterio, como indican las citas anteriores, que es individual, pero también colectivo, y en el fondo irresoluble. Como el hombre de la multitud del relato de Poe, en este punto, Muñoz Marín tampoco resulta legible para el *flâneur* precursor de detective.

EL ENTIERRO DE CORTIJO

Al igual que *Las tribulaciones de Jonás*, la segunda crónica de Rodríguez Juliá se ocupa también de un entierro multitudinario y, como veremos, gira asimismo en torno a una incógnita —en este caso, se trata de ese secreto odioso que todos ocultamos—. También como en *Las tribulaciones de Jonás*, en *El entierro de Cortijo*, el *flâneur* criollo, individualidad inmersa en la multitud, elabora descripciones y retratos de la muchedumbre. Ahora ésta se ha congregado en el caserío Luis Llorens Torres para rendirle tributo final al “último de los grandes pleneros” (1983: 30). Aquí se pudiera hablar no

sólo de lecturas fisionómicas, sino de “fisiologías”, cuyo propósito nos dice Benjamin es el de moderar la amenaza que representan nuestros semejantes, en este caso los residentes del caserío, legendario antro de la criminalidad. Sobre todo para el propio cronista-*flâneur*, “blanquito” que invade el territorio del Otro, estas descripciones parecen atemperar su ansiedad pequeño-burguesa ante el lumpen. En el caso de Ismael Rivera, el retrato ahonda hasta hacerse “estudio”, buscando revelar las claves de su postura penitente. Además, esta crónica se afina en la conciencia histórica del *flâneur* para elaborar una imagen de Santurce que hilvana pasado y presente y por medio de la cual nos presenta un cuadro de la transformación urbana de ese sector del Área Metropolitana y nos ofrece una visión de la modernidad puertorriqueña.

De hecho, el texto nos dice que esta crónica “será el encuentro de muchos cruces históricos” (1983: 12): “de la Villa Palmeras proletaria que sabe a año 1934 pasamos a una Loíza de sabor aún más antiguo —se me antoja que sabe a 1927— y pienso que la Baldorioty cruza estas dos coordenadas del todavía más venerable Cangrejos para destacar que el desarrollismo muñocista pasó por este país” (1983: 11). En el centro de esos cruces se encuentra el caserío público Luis Llorens Torres, “ámbito de eso que los marxistas clasifican bajo el signo de *lumpen* [...] signo mítico de la toda la criminalidad sobre la faz de Borinquen Bella [...] antiutopía creada por el *welfare state* muñocista” (1983: 12). El cronista, una vez iniciada la procesión fúnebre, vuelve a referirse a la transformación de Santurce:

Entramos al ámbito de la Providencia que sube hacia la Eduardo Conde. La antillanía de esta calle evoca el perfil urbano de un barrio proletario allá por la tercera década del siglo. La encendida calle antillana de Palés Matos cobra aquí su definición más justa, como si esas casas de madera remendadas con cemento y los patios repletos de árboles de pana pertenecieran a una antigüedad custodiada por la pobreza (1983: 61).

Si la memoria se empeña en remontarse a un pasado aún más remoto, nos dice el cronista, habría que evocar la defensa heroica de pardos, negros libres y esclavos de Cangrejos contra los ingleses en 1797. El *flâneur* demuestra su conocimiento de la ciudad al asociar pasado y presente, lo que ha perdurado y lo novedoso, y señala los cambios.

Al igual que en la narración del entierro fúnebre de Muñoz Marín, el cronista-*flâneur* va describiendo “la diversidad humana del entierro” (1983: 52-53). De entre el gentío observa con cuidado aquéllos que más le llaman la atención y a veces propone retratos breves:

Por acá aparecen dos mujeres de algunos treinta años; una de ellas adorna su cabeza con esos rolos que convierten a Medusa en gorgona chancletera de caserío. La otra ocupa sus manos con *la fría* y el cigarrillo, que ese Winston mezclado con la Schaefer posiblemente apunte al vicio mayor de la tecata. La piel cetrina, su constitución reseca, convierten a esta mujer en uno de esos casos donde el desgaste amarga no sólo el cuerpo sino también la voz. La voz le debe su ronquera tanto al cigarrillo como a la desesperanza. Esta mulatona de buenas carnes que la acompaña —la de los rolos— ostenta, sin embargo, una alegre disposición bachatera y novelera (1983: 50-51).

Casi a punto seguido se extiende en el retrato que nos ofrece de “un ejemplar de la mejor tradición bolitera”. Su vestimenta —el *leisure suit* pasado de modo en “azul *eléctrico* o *bolitero*” y la cadena del Sagrado Corazón— confirma el oficio. Añade:

Este fulano sacado de los cincuenta se *puso en algo* allá por la década de los setenta. Y ahí se quedó, ya no se ocupa más, parte de su personalidad consiste en esa inclinación a los emblemas de la antigua malevolencia arrabalera. Después de casarse tarde y divorciarse pronto se ha vuelto a vivir con la madre, que *como la madre no hay nadie, galán* (1983: 51-52).

Pero el *flâneur* baudeleriano de las “fisiologías” se convierte en el *flâneur* de esa exploración más a fondo que se desig-

na como “estudio”. El *flâneur* ha venido a observar el trajín humano del entierro, pero una figura capta su atención. Se trata del precursor del detective de Benjamin que se concentra por momentos en Ismael Rivera, fascinado por el dolorido sentir de éste.

Al llegar al velorio, abrumado por la angustia, Maelo se dirige al féretro abierto y llora, frente por frente, sobre su compadre muerto, escena que queda reproducida en una de las dos fotos que ilustran la crónica (1983: 40). Rodríguez Juliá entiende que fue Ismael Rivera el responsable de iniciar a Rafael Cortijo en el mundo de las drogas, y por lo tanto, que fue Maelo también el responsable indirecto del presidio y de la decadencia de la carrera musical del último de los grandes pleneros. Partiendo de esa presuposición el cronista adivina que Maelo desea expiar un pecado y le suple una dimensión interior a la que considera su pose de penitente:

Y Maelo vuelve, esta vez el diálogo tendrá pocos testigos. Ya no se trata de la ternura de un lenguaje secreto, tampoco de la ternura expresada al amigo que comparte la enormidad del desamparo. El desasosiego cobra aquí un signo trascendental. Maelo sabe que el entierro es inminente, que ya no lo verá más, que pronto lo tapan para siempre, que ahora sólo cabe la despedida. Se acerca al féretro, pero apenas mira a Cortijo; esta vez une las manos para rezarle al crucifijo colgado detrás del ataúd; cual nazareno de Portobelo, Ismael Rivera se convierte en *promesa* ardiente. Alcanzamos una región donde la culpa quizás obligue más que el dolor. ¿Habrà algún recuerdo que lo empuje a asumir las señas de la expiación? Las manos orantes frente al crucifijo quizás declaren algún diálogo con la penitencia. Ismael Rivera se transforma en penitente y Santitos Colón mira la escena con una tristeza algo distante ... Santitos mira, pero no entiende; y él quisiera alcanzar de algún modo el gesto de Maelo. La clave nos resulta prohibida, Santitos; es una conversación entre el sonero mayor y su Cristo de Portobelo [...] Toda amistad, como todo amor, contiene la semilla de la culpa más dolorosa, porque se trata de *jamás haberte fallado, mi herma-*

no, y tantas veces no hemos correspondido, o nos hemos ausentado, o hemos probado la realidad del pecado, ese dolor que nuestra debilidad siembra en el corazón de algún ser querido. El pecado, como el dolor, es furiosamente comunitario. Pero Maelo aprovecha este momento solitario, en que el velorio ya está a punto de convertirse en entierro, para vestirse de penitente, y que *el Cristo de Portobelo me ayude a cargar esta Cruz... Perdóname cuando te fallé, mano, perdóname... ¿Por qué, por qué te moriste el día de mi cumpleaños?* (1983: 48-49).

El cronista suple la dimensión interior de la pose, del gesto penitente de Maelo, gesto de dolor, no comunitario, sino íntimo, de deudas ya imposibles de saldar, de las punzadas a que lo somete la conciencia por haber podido escoger y “haberlo negado tres veces”. Las alusiones al Cristo de Portobelo nos remiten a uno de los grandes éxitos de Ismael Rivera post-Cortijo y su Combo —o sea, con los Cachimbos— “El Nazareno”. El cronista suple la interioridad de Ismael Rivera en esta escena, y lo hace, en parte, recordando esa canción y sugiriendo al lector iniciado en la música de Ismael Rivera que “El Nazareno” resultaría un apropiado trasfondo musical al drama expiatorio.⁵

La escena anterior marca un aparte formal en el texto. Luego, al iniciarse la procesión fúnebre, Maelo es otra vez el foco de la atención:

Y estamos a punto de salir a la Baldorioty; veo a Ismael Rivera; camina muy lentamente justo por el centro del pasillo que for-

⁵ En *Ismael Rivera: El Sonero Mayor* Rafael Figueroa Hernández alude a “El Nazareno”, una de las composiciones del LP *Traigo de todo* (1974) que refleja una vivencia personal:

...pieza importantísima en la producción de Ismael Rivera del panameño Henry Dávila Williams representa el tributo al Cristo Negro de Portobelo en Panamá, del cual Ismael era muy devoto hasta el punto de que, a partir de una promesa, asiste durante diez años consecutivos a las fiestas que se celebran en octubre a cargar la cruz, lo cual contribuye sin duda a la admiración que sienten por él los panameños.

Figueroa Hernández cita al propio Ismael Rivera de una entrevista tomada de *El libro de la salsa* de César Miguel Rondón:

ma la cadena. Viene con la cabeza baja, le echan fresco, tal parece que está a punto del desmayo; pero lo asombroso es que nadie hace nada por aguantarlo. Le echan fresco, pero respetan su condición de penitente, *no se le puede ayudar, está expiando...* Entonces me doy cuenta de que la inclinación de su cabeza se debe a que carga el ataúd; es él quien preside el martirio de cargar con ese peso *mundial* de Cortijo difunto. Tiene los brazos estirados por detrás de la espalda para así sujetar mejor la gravedad de su pana muerto. Baja la cabeza por el peso, y porque es lo que mejor le corresponde al penitente. Tiene agarrada el asa del ataúd con el mismo esfuerzo inviolable que sufrió el nazareno al cargar la cruz... (1983: 57-58).

La cita anterior describe la única otra foto de la procesión fúnebre que se reproduce en *El entierro de Cortijo*: Ismael Rivera, tomado de frente, cargando el ataúd, las manos detrás de la espalda (1983: 59). La crónica presenta toda una serie de personajes, un fluir que desemboca en las dos fotos y se vuelve a encauzar a partir de ellas. Las fotos tienen como trasfondo musical la canción “El Nazareno”: “El Nazareno me dijo/que cuidara a mis amigos”. El no haber cuidado a su amigo, el haberle fallado, es la culpa que, adivina el cronista, está expiando Maelo.⁶

Yo soy un malandrino y siempre he sido un malandrino... Pero cuando vi eso en Panamá, cuando yo vi a ese señor que miraba bien fijo, como si me conociera, yo sentí algo bien raro, como si me estuviera sacudiendo por dentro... Y no sé, yo cambié, a mi manera, tú sabes, pero cambié... Y no me interesa si la gente me cree o no, pero a uno, a veces, le pasan estas cosas en la vida, y bueno... por eso le canté al Nazareno, que es un cristo negro como yo, y le canté esa canción que ahora es famosa y que no es más que un canto de amistad, a la hermandad de mi gente, mi raza y mi pueblo, porque yo no puedo cantar más que estas cosas que son las que siento y vivo (1983: 31).

⁶ La letra de la canción dice así:

Yo estaba en un vacilón/yo estaba en un vacilón/fui a ver lo que sucedía/cuando ya me divertía/
y empezaba a vacilar/no sé de dónde/una voz vine a escuchar/qué expresión tiene su rostro/

Si el misterio central de *Las tribulaciones de Jonás* se muestra opaco ante la mirada del *flâneur* criollo, en *El entierro de Cortijo* mediante su mirada penetrante el *flâneur*, ya pichón de detective, impone la transparencia con respecto a la interioridad de Ismael Rivera, y siguiendo su paso entre la multitud, nos revela su pecado secreto.

PUERTORRIQUEÑOS

Las tribulaciones de Jonás y *El entierro de Cortijo* dependen de la visión del *flâneur*, detective en ciernes, de su habilidad inclusive para penetrar la opacidad del misterio e imponer la transparencia. Pero, ¿de dónde le viene la vocación de *flâneur*-detective al cronista? *Puertorriqueños* nos ofrece una respuesta a esa pregunta en la medida en que explora el origen de la vocación literaria de Rodríguez Juliá como intento de recuperar la utopía de la infancia, la utopía del deseo.

En *Cámara secreta* Rodríguez Juliá explica que “Araby” de James Joyce es un cuento sobre el final de la infancia, sobre la expulsión del “paraíso de la imaginación” (1994: 54), sobre el momento en que “[e]l desencanto y la desilusión gobiernan el mundo” (*ibid.*). “El desencanto”, nos dice Rodríguez Juliá, “llega justo cuando la realidad ocupa todo el eco, toda la resonancia del Nombre” (*ibid.*):

Perder el paraíso fantasmal invocado por el nombre *Araby* es el desenlace de ese cuento genial: justo fue ésta la obra literaria que me convirtió en lector. Leí ese cuento cuando tenía catorce o quince años. Entonces supe que dedicaría toda mi vida al

se refeja en la alegría/y estás rodeado de tanta hipocresía./Es el Nazareno que te da consejos buenos/
 haz bien no mires a quién/dale la mano al caído/y si acaso bien malo
 ha sido/dale la mano también/
 hazle bien a tus amigos/ofréceles tu amistad/y verás que a ti lo malo/
 nunca se te acercará/en cambio
 todo lo bueno/contigo siempre estará/el Nazareno me dijo/que cuidara a mis amigos.

intento de escribir algo parecido a lo que Joyce logra en ese cuento (*ibid.*)

Rodríguez Juliá invoca ese “paraíso fantasmal” en las obras de su *época playera* o crisis de la medianía. En éstas se busca recuperar la visión de la infancia marcada por la novedad, por la sensación de extrañeza o admiración constante ante el mundo, la cual, a su vez, va de la mano con el anhelo de recobrar el estado utópico del deseo. Se trata, en ambos casos, de modos de sentir que no han sido colonizados por lo social. Mientras podamos mantenernos “un poco perdidos y perplejos” como el niño protagonista en “Araby” logremos preservar la capacidad invocatoria, pero “[s]er asediados, y finalmente avasallados por la sociedad, es comenzar a no perdernos en el Templo, o en la plaza, en la verbena llamada *Arabia* o en las calles del pueblo, en las avenidas de la ciudad” (1994: 54-55). Ya entonces, afirma Rodríguez Juliá, sólo queda la vanidad de pensar que la restuaración sí es posible: “Esta vanidad es lo que llamamos arte” (1994: 55). En el cuento de Joyce el protagonista va a la feria atraído no sólo por el exotismo del nombre sino también por una joven: “Sitio invocado y hembra son un mismo objeto de deseo en el cuento de Joyce” (*ibid.*). Por lo tanto:

Araby es, sobre todo, un nombre encantado, mágico, que al ser pronunciado su conjunto de fonemas, conduce siempre al deseo, a la añoranza de sentir que *la vida está en otra parte*, el anverso de ésta, allá cuando sólo fui una mirada cómplice, el ballet de dos cuerpos encontrándose en el espacio, coincidiendo tan tercamente en la ilusión de ese placer prometido por el otro (1994: 54).

En el relato de Joyce la “segunda naturaleza que es lo social” todavía no ha invadido todo el espacio del anhelo, “la región áurea del Deseo, mi origen”. En otras palabras, el niño “vive la tierra de la imaginación porque no está muy lejos del momento en que fue puro deseo” (*ibid.*). Se trata de “la piedra filosofal del deseo”, de “ese sitio que jamás será visita-

do, la memoria histórica, el momento en que fui deseo” (1994: 53). La invocación del Nombre, en última instancia, transporta al tiempo anterior al nacimiento para presenciar —testimonio imposible— el coito de la propia concepción. Se trata de volver a ser el objeto del deseo del Otro, de volver a una época en que el niño colmaba el deseo materno. En relación con lo que nos ocupa, el estado de conciencia del *flâneur*, esa vuelta resulta análoga al intento de recuperar la percepción infantil de la realidad, cuando el mundo era todavía novedoso, cuando, como en el caso del convaleciente, las sensaciones impresionan con particular intensidad.

En *Puertorriqueños* las fiestas patronales —la llegada de las casetas de fotografía, el ensamblaje de las maquinarias de parque de diversiones, la transformación de la plaza del pueblo en espacio mágico de verbena— nos devuelven al cuento de Joyce. Las fiestas patronales tienen un halo de misterio para Rodríguez Juliá, ese niño de Aguas Buenas:

Llegaban los *trucks* cargando enormes maquinarias que más parecían chatarra, ruinas de algún Coney Island celestial, porque mi pregunta era: *Mamá, ¿de dónde son los cantantes?...* De dónde vendrán los piqueros y esos *molletos* con gorra que sabían a la palabra *chalemán*... *¿De dónde son los cantantes?...* (1988: 118).

Toda aquella maquinaria y la gente que la manejaba “pertenecían [...] a una vida colocada en el cruce de la fantasía con la muerte” (*ibid.*):

Aquellos seres eran casi fantasmas, apenas pertenecían a la realidad del aburrimiento cotidiano, asentían a este mundo sólo para vencer un poco la tristeza permanente de su limbo aterrador [...] Al irse, quedaba de nuevo amodorrado y silencioso el espacio de la plaza y las calles, del atrio y la *múcura está en el suelo*... Se alejaba lo utópico, y en su lugar permanecía un silencio perfecto aún no alcanzado por la monotonía. Ese momento, en que el espacio silencioso del pueblo se mostraba indeciso entre la utopía y la vida, era también una guiñada del único tiempo que entonces me obsesionaba, el anterior a mi nacimiento (*ibid.*)

En la cita anterior salen a relucir los elementos que Rodríguez Juliá señala al comentar “Araby”. Con la llegada de las fiestas patronales el mundo cotidiano de Aguas Buenas queda transformado en un espacio de fantasía en el que el niño vuelve a recuperar el “paraíso de la imaginación”. Tal es así que una noche el niño se pierde en “la algarabía nocturna”. Anuncian por los altoparlantes que en el templete se encuentra un nene perdido. La madre lo rescata extrañada que el niño se extraviara justo frente a su casa: “Lloroso traté de explicarle que no fue la casa lo que desapareció de mi vista, sino ella...” (1988: 119). El simbolismo de la escena resulta aparente: en ese mundo utópico de la verbena el niño siente la necesidad imperiosa de recuperar la “perplejidad” ante el mundo y con ella de recobrar el “objeto de deseo”, la madre, pues con ella lograría regresar al momento en que fue deseo puro, al paraíso de la imaginación, cuando colmaba el deseo materno, a la época antes de que se impusiera la ley del padre. Esa “perplejidad” es asimismo el estado de conciencia que tipifica al *flâneur*, específicamente en términos de la percepción marcada por una óptica intensa y novedosa que aplica al mundo circundante y a la multitud.

El niño observaba toda aquella actividad, pero la figura que más le fascinaba —no la que más deseaba, por supuesto— la espiaba de la ventana de su cuarto, desde la cual se veía la estrella donde “aquel solitario sentado a sus anchas en el más alto asiento de la rueda, su leontina puesta a la brisa nocturna, los zapatos *two tone* plantados con una severidad plomiza, aquellos brazos extendidos sobre el espaldar bamboleante” (*ibid.*). Este individuo resultaba enigmático para el flâneur niño: “Todas las noches permanecía en aquel asiento; adicto al frenesí circular de la estrella, jamás se mareaba, era el custodio de un placer solitario cuyas claves sólo él entendía” (*ibid.*). Luego, terminada la verbena, la plaza volvía a la normalidad, “volvía al tiempo sabatino de las amigas que pasean cogidas de brazo...” (*ibid.*).

Esta escena, sin duda curiosa, nos remonta entonces a la primera manifestación del *flâneur* en la obra de Rodríguez

Juliá, al origen de ese *flâneur* cuyo interés en el otro es tratar de dilucidar el secreto que éste oculta. Despunta aquí ya el *flâneur* como detective que vimos al analizar las primeras dos crónicas de Rodríguez Juliá. Pero además esta escena sugiere que el deseo del cronista al describir eventos multitudinarios no es sólo desempeñar el papel de *flâneur*, sino también regresar a las ferias patronales de Aguas Buenas cuando todavía podía perderse en la plaza frente a su casa, cuando todavía no está muy lejos del momento en que fue “deseo puro” (1994: 54). En ese sentido pudiera afirmarse que existe una conexión profunda entre las crónicas del Puerto Rico contemporáneo y la obra posterior de Rodríguez Juliá, la época playera o crisis de la medianía. El deseo de volver a experimentar perplejidad y extrañeza ante el mundo aún el anhelo de regresar al momento en que el niño era todavía “puro deseo” de la época playera con la necesidad del cronista de alcanzar una particular intensidad de percepción, la del niño o del convaleciente, que tipifica al *flâneur*. En las escenas de las fiestas patronales se busca caracterizar el sentir novedoso, extraño, intenso de la infancia.

La figura del hombre solitario en la estrella se constituye en un enigma irresoluble. Su interioridad resulta inaccesible. La obsesión de aquel individuo con el trayecto circular queda más allá de las posibilidades explicativas del niño. Es por eso mismo que ocupa la atención del pichón de *flâneur*, detective en ciernes, fascinado ya por lo que oculta la interioridad del otro. Más aún, con su interés en aquella figura enigmática el niño asume el estado más característico del *flâneur* según Benjamin, la duda.

“PARA LLEGAR A LA ISLA VERDE”

Las crónicas multitudinarias de las colecciones *Una noche con Iris Chacón* y *El cruce de la Bahía de Guánica* colocan a Rodríguez Juliá o inmerso en la muchedumbre, como en “Llegó el obispo de Roma” o “El cruce de la Bahía de Guánica”,

o como el niño que observa desde su cuarto la figura solitaria en la estrella, un tanto distanciado del bullicio, como en “Para llegar a la Isla Verde”, donde el descanso del cruce a nado del litoral en el islote del mismo nombre le permite al cronista un mayor distanciamiento y una mayor objetividad.⁷ Es en esta última crónica que el *flâneur* criollo asume el calificativo adicional de “playero”.

En éstas, las últimas crónicas del Puerto Rico contemporáneo, hay quizás más respuestas que preguntas. Es decir, en estos textos no se confronta la trayectoria política de Muñoz Marín y de su pueblo en todo su carácter enigmático o se pondera qué pecado oculto intenta expiar Ismael Rivera o qué obsesión embarga al viajero circular de la estrella. En las crónicas más recientes la técnica que se emplea es la del *flâneur* de las “fisiologías”. Basándose en ciertas variables tales como edad, raza, ropa o la presencia en un lugar o evento específico el cronista propone un retrato de los individuos que componen la multitud —es el método empleado para caracterizar a “la negra capitana” y a “la chica Levi Strauss Poor no More” en el entierro de Muñoz Marín—. En el caso de “Para llegar a la Isla Verde” el cronista, a medida que avanza en su cruce a nado de los dos grandes arcos del litoral de Isla Verde, nos ofrece una “lectura” de los distintos sectores de la playa de acuerdo con la clase social y, en algunos casos, como el de los cubanos, con el origen nacional. La crónica del cruce como totalidad es un corte transversal de la sociedad puertorriqueña. La segunda mitad de “Para llegar a la Isla Verde” individualiza a uno de esos habituales del litoral, Roberto, el del *Volky*. El texto describe en detalle ese vehículo que Roberto ha transformado en habitáculo. El

⁷ Esto nos recuerda el método del detective de Poe, para quien resulta necesario examinar de cerca la fisonomía y poder a la misma vez mantener la distancia. Es decir, es cuestión de sostenerse al borde, en el umbral, ni adentro ni afuera, para así no perderse ni en las complejidades de la interioridad ni en las de la exterioridad. Es posible ver con claridad el oculto recinto, pero entonces la superficie se nos vuelve ilegible. Resulta asimismo posible leer en todo su detalle la realidad superficial y entonces sólo poder percibir la superficie.

barroquismo caribeño de Roberto, es decir, su carácter excesivo, sugiere la necesidad de un inclusivismo cultural totalizante, utópico quizás. El *Volky*, entonces, se convierte en una metáfora para Puerto Rico, para un Puerto Rico en el que, como la primera parte de la crónica, los varios sectores conforman una totalidad cultural democratizante. Hijo del ELA, a medias entre “*welfare* y *joseo*”, Roberto representa “un país cada vez más fortalecido en su perfil cultural propio y también un país más dependiente en lo económico” (2004: 225). Este *beach bum*, tan distante de los jíbaros de Muñoz Marín, ya no se erige en enigma.

En *Una noche con Iris Chacón* y *El cruce de la Bahía de Guánica* el *flâneur* que observa al individuo en la multitud es el de las lecturas fisiognómicas, el de las “fisiologías”. Y en general en la obra más reciente de Rodríguez Juliá, aquella que pertenece a su *época playera* o crisis de la medianía, el *flâneur* de Benjamin, el que está consciente de que todo prójimo oculta un secreto que lo haría odioso a los otros, se desplaza de la crónica a la ficción. Esa es la visión de Manolo, el detective de *Sol de medianoche*.

SOL DE MEDIANOCHÉ

Como ya indiqué al principio, no podemos saber a ciencia cierta si Manolo, el protagonista de la novela detectivesca postmoderna de Rodríguez Juliá, es realmente un detective o si todo es pose e imaginación literaria. En el artículo citado en la sección introductoria Rodríguez Juliá sugiere que la mirada de Manolo tal vez no sea la del detective sino la del “*flâneur playero*”. Como veremos, ésta resulta, al igual que en las crónicas mortuorias, una falsa disyuntiva, ya que Manolo asume ambas perspectivas, la del *flâneur* y la del detective. Ahora bien, en *Sol de medianoche* el que oculta el secreto no es un otro sino el propio protagonista. Si la historia que relata Manolo es verídica, es decir, si se trata de un narrador en alguna medida confiable, sus clientes tienen secretos que de-

sean ocultar, pero la figura realmente enigmática es la del propio detective, pues su dinámica psíquica ha sido determinada y ha quedado dominada por un evento traumático cuya memoria le resulta inaccesible, irrecuperable.

La madre de Manolo —“una mujer neurasténica con la ternura de un alacrán” (1999: 11)— carecía por completo de compasión y ternura. Por ejemplo, cuando sus hijos —Manolo y su hermano gemelo, Frank— eran pequeños el padre era el que se levantaba por la noche para aliviar los ataques de asma con el bronquodilatador, nunca la madre. La crueldad de ésta queda de manifiesto en una escena en la que, con la complicidad de Frank, aterroriza a Manolo. Debido a los residuos de un ataque asmático y con el permiso del padre, Manolo no asiste a la escuela, aunque Frank sí, contra las protestas de la madre. Al regreso de la escuela Frank y su madre conspiran y de repente se echan a correr hacia Manolo. La madre lo persigue con un machete y una mirada criminal. En algún momento el narrador deja de correr y se tapa la cabeza con los brazos. La madre hace silbar el machete sobre la cabeza del niño. Frank ríe. Es su venganza por haber tenido que ir a la escuela. Cuando su madre empieza a reír Manolo baja los brazos. Comentan entre carcajadas que los silbidos del machete de madera lo hacen parecer auténtico. Afirma el narrador que, “Lo más que me afectó fue ver, en el fondo de la simulada locura de mi madre, aquella sonrisa malévola, la crueldad, como cuando me miraba la pinguita y me decía que se me habían quedado con el cambio” (1999: 149). Un dato determinante en el desarrollo de la personalidad de Manolo queda elíptico, pues él mismo no lo recuerda: “Aunque lo peor que me hicieron, la gracia de aquel otro día, aun más aciago, no lo recuerde. Sé que está ahí, lo presiento. Pero no lo recuerdo. Se lo tragó el Minotauro” (*ibid.*). No se sabe qué le hicieron Frank y su madre a Manolo. Sí resulta claro que la esquizofrenia de éste se remonta a ese suceso.⁸ Manolo tiene

⁸ Ver *The Divided Self* de R.D. Laing, quien propone este tipo de compartimentalización psíquica causada por traumas en la infancia como modelo para la esquizofrenia.

un lado oscuro cuya existencia intuye pero al que no tiene acceso de manera consciente. Cuando este lado de Manolo asume las riendas psíquicas, puede dejar huellas físicas pero ningún trazo en la memoria del Manolo diurno. Sobre esta compartimentalización de la psique de Manolo descansa el misterio central de la novela. ¿Quién mató a Frank? Aunque no es el único sospechoso —*El Bohíque* Garzaro muy bien pudo haber mandado a eliminar a Frank por cuestión de faldas— Manolo tiene el motivo —envidia y resentimiento hacia su hermano—, la oportunidad —estuvo con su hermano la noche del homicidio— y el arma, despierta con la pistola asesina en la mano. No tiene memoria de haberlo hecho, pero a Manolo se le hace imposible recordar lo que hace durante sus frecuentes *blackouts* asociados al abuso del alcohol. Claramente, como explica Rodríguez Juliá al referirse a las novelas detectivescas postmodernas de Paul Auser, el *yo* del protagonista se convierte en una “cantidad desconocida” (2003: 145).

Volvamos por un momento al cuento “El hombre de la multitud”. El relato de Poe es considerado el prototipo del cuento detectivesco. Su armazón consiste en tres elementos básicos: el perseguidor, la multitud, el individuo acosado. Benjamin lo pone del siguiente modo:

Poe’s famous tale ‘The Man of the Crowd’ is something like the x-ray picture of a detective story. In it the drapery represented by the crime has disappeared. The mere armature has remained: the pursuer, the crowd, and an unknown man who arranges his walk through London in such a way that he always remains in the middle of the crowd (1973: 48).

Inmediatamente después Benjamin afirma que, “This unknown man is the *flâneur*”. This is how Baudelaire interpreted him when, in his essay on *Guys*, he called the *flâneur* ‘l’homme des foules”. Esta interpretación que hace Benjamin de la lectura de Baudelaire es a todas luces equivocada. En “The Painter of Modern Life” Baudelaire dice lo siguiente sobre el cuento de Poe:

Do you remember a picture (for indeed it is a picture!) written by the most powerful pen of this age, and entitled *The Man of the Crowd*? Sitting in a café, and looking through the shop window, a convalescent is enjoying the sight of the passing crowd, and identifying himself in thought with all the thoughts that are moving around him. He has only recently come back from the shades of death and breathes in with delight all the spores and odours of life; as he has been on the point of forgetting everything, he remembers and passionately wants to remember everything. In the end he rushes out into the crowd in search of a man unknown to him whose face, which he had caught sight of, had in a flash fascinated him. Curiosity had become a compelling, irresistible passion (1972: 397).

Añade Baudelaire, siempre en referencia a su prototípico *flâneur*, el artista Constantin Guys, a quien tanto admira:

Now imagine an artist perpetually in the spiritual condition of the convalescent, and you will always have the key to the character of Monsieur G. (*ibid.*)

Es decir, claramente, Baudelaire asocia el *flâneur* con el acto de observar y no con la persona observada. En capítulo titulado "Some Motifs in Baudelaire", Benjamin corrige en cierta medida su propio error, señalando que el hombre de la multitud no es el *flâneur*, pero todavía atribuye la lectura errónea a Baudelaire:

Baudelaire saw fit to equate the man of the crowd, whom Poe's narrator follows throughout the length and breadth of nocturnal London, with the *flâneur*. It is hard to accept this view. The man in the crowd is no *flâneur*. In him composure has given way to manic behaviour (1973: 128).

La confusión resulta interesante y hasta productiva porque como muy bien vio Michel Butor, en el fondo estos dos individuos son idénticos (1961: 33). Al lanzarse en persecución, los pasos del *flâneur*-detective recaen en las huellas del criminal, y sin saberlo, éste se convierte en el iniciador, en el

guía del primero. Es decir, el detective es la imagen especular del criminal. Cabe preguntarse si se trata del detective observando al sospechoso o del sociópata cazando a su víctima. Las circunstancias de perseguidor y perseguido son reversibles. Ese es el caso de Manolo en más de un sentido. Por un lado, como ya apuntamos, si el *flâneur*-detective entiende que todos esconden un secreto que los haría odiosos al prójimo, entonces, no sólo sus clientes, sino el propio detective-*flâneur* quedaría incluido en esa afirmación. Y en el caso de Manolo existe la agravante de que él mismo no sabe cuál es su secreto y ni siquiera está seguro de cómo éste afecta su comportamiento. Pero además, durante el transcurso de toda la narración Manolo es a la vez perseguidor y perseguido, victimario y víctima.⁹

Veamos un ejemplo de la aguda percepción del detective:

Fue entonces cuando lo vi venir, él iba llegando al pequeño estacionamiento donde cayeron las balas que asesinaron a Frank. Algo me dijo que apresurara el paso. Lo miré a los ojos; aún a distancia reconocí la mirada criminal, ese resentimiento algo gratuito, y también el balbuceo paranoico del *crack* o la cocaína. Vestía pantalones cortos a las espinillas, tenis genéricas de rapero, una ancha sudadera de los *Chacago Bulls* y la gorra de los *Mets* de Nueva York, con la visera hacia el frente, detalle perturbador, por cierto. Recuerdo haber pensado que semejante detalle resultaba maligno, ominoso, porque los dictados de la moda *South Bronx* o *Watts L.A.* le imponían la visera para atrás. Por esto concluí que aquél era un espíritu rebelde capaz de cualquier cosa. Cuando uno está cerca del peligro piensa estas pendejadas eso lo sé. Era un adolescente flaco, con esa sequedad de carnes característica de los adictos a la heroína. De cara medio lampiña, con bigote ralo, de escasa barbilla y cachetes bastante mofletudos, el chamaco reflejaba las taras ancestrales del mestizaje caribeño. Entonces, ahí fue que empezó a gritar-

⁹ El ejemplo más claro de lo que venimos diciendo se da al final de *Mujer con sombrero panamá*, la secuela a *Sol de medianoche*, cuando el cambio de perspectiva en el último capítulo permite que el lector se percate por primera vez de que Manolo está siendo vigilado por alguien que lo sigue en un Dodge Challenger.

me obscenidades, que si cabrón, que si hijo de puta, que si viejo sucio (1999: 104).

En la cita anterior Manolo aúna la observación detallada del *flâneur* con la sospecha profunda del detective. Vemos cómo la mirada pasa del exterior —ojos, mirada criminal— al interior —resentimiento, paranoia— al exterior —indumentaria típica de la juventud con acento malevo, detalle perturbador de la visera— al interior, rebeldía, capaz de cualquier cosa. Y cierra de nuevo con una descripción física del joven, no exenta de cierto racismo. En todo caso, la certeza de la criminalidad, la lectura interior se fundamenta en la observación de la fisonomía y la vestimenta. Pero aquí no hay ni el más mínimo asomo de la ideología moderadora de las “fisiologías” que criticaba Benjamin. De hecho, la impresión que nos deja es la de la existencia urbana asediada por la criminalidad más afín a la visión del mundo del detective que del *flâneur*.

La novela cierra cuando Manolo, por un instante, casi logra vislumbrar su propio rostro detrás de la máscara:

Pero 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 (1999: 160).

Cabe preguntarse si en esta anagnórisis el detective se reconoce como el asesino de su hermano gemelo o si sencillamente confiesa que la máscara del detective oculta al otro, al *flâneur* playero. Si se tratara de esto último, el *flâneur* playero albergaría al detective-criminal, quien a su vez ocultaría un enigma irresoluble, producto de una traición. Esa traición, que se remonta al trauma de la infancia, sería el origen de la vocación de detective que lleva dentro el *flâneur* criollo y playero.

Mercedes López-Baralt en su artículo “*I Hate to See that Evening Sun Go Down*: Los múltiples rostros de *Sol de media-*

noche, de Edgardo Rodríguez Juliá”, ve en la frustración de Manolo, en su fracaso personal, “la manifestación individual de una trayectoria colectiva” (2000: 371). Para López-Baralt, quien cita entre otros a Pedreira, la escisión de la psique de Manolo representa a nivel individual la fragmentación y disgregación que ha caracterizado desde siempre a la puertorriqueñidad. López-Baralt considera que si la vocación más profunda que tiene Manolo es para la traición, inclusive al punto de renegar de lo propio, de asesinar a su hermano, esto también puede considerarse un rasgo diagnóstico de la mentalidad colonial.

De modo que si la escisión de la psique de Manolo es también un reflejo de la fragmentación de la identidad colectiva, entonces, el lado oculto de la psique de Manolo representa ese aspecto enigmático de la puertorriqueñidad que Rodríguez Juliá señaló en *Las tribulaciones de Jonás*. Se trata a todas luces de una traición, pero lo que ha motivado esa traición sigue siendo un enigma.

Aunque puede resultar útil en otros contextos, en *Sol de medianoche* se derrumba la distinción entre los demonios colectivos y los demonios personales —la cual sirve para demarcar los dos primeros momentos de la obra de Rodríguez Juliá, las novelas históricas y las crónicas del Puerto Rico contemporáneo, del tercer momento, la época playera o crisis de la medianía—, pues el protagonista de la novela parece encarnar ambos tipos de obsesiones. La traición al ideal independentista se convierte en un enigma irresoluble a nivel nacional e individual encarnado en Manolo.

BIBLIOGRAFÍA

- BAUDELAIRE, CHARLES (1972), *Selected Writings on Art and Literature*, traducción con una introducción de P. E. Charvet, New York, Penguin.
- BENJAMIN, WALTER (1973), *Charles Baudelaire. A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, NLB, London.

- BENJAMIN, WALTER (1999a), *The Arcades Project*, translated Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Cambridge, MA, Belknap/Harvard University Press.
- (1999b), *Walter Benjamin. Selected Writings* (vol. 2, 1927-1934). Traducción de Rodney Livingston; edición de Michael W. Jennings, Howard Eiland y Gary Smith, Cambridge, MA, Belknap/Harvard University Press.
- BRAND, DANA (1991), *The Spectator and the City in Nineteenth-Century American Literature*, New York, Cambridge University Press.
- BUTOR, MICHEL (1961), *Histoire extraordinaire. Essai sur un rêve de Baudelaire*, Paris, Gallimard.
- FERGURSON, PRISCILLA PARKHURST (1993), "The Flaneur and the Production of Culture", en Ann Rigney y Douwe Fokkema (eds.), *Cultural Participation: Trends since the Middle Ages*, Amsterdam, Benjamins, pp. 109-124.
- FIGUEROA HERNÁNDEZ, RAFAEL (1993), *Ismael Rivera: El Sonero Mayor*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- LAING, R.D. (1979), *The Divided Self*, New York, Pelican.
- LÓPEZ-BARALT, MERCEDES (2000), "I Hate to See That Evening Sun Go Down: los múltiples rostros de *Sol de medianoche* de Edgardo Rodríguez Juliá", *Revista de Estudios Hispánicos*, 27-2, pp. 363-374.
- POE, EDGAR A. (1991), *Cuentos*, Barcelona, Planeta.
- RODRÍGUEZ JULIÁ, EDGARDO (1981), *Las tribulaciones de Jonás*, Río Piedras, Huracán.
- (1983), *El entierro de Cortijo*, Río Piedras, Huracán.
- (1986), *Una noche con Iris Chacón*, Río Piedras, Antillana.
- (1988), *Puertorriqueños*, Madrid, Playor.
- (1989), *El cruce de la Bahía de Guánica*, Río Piedras, Cultural.
- (1994), *Cámara secreta*, Caracas, Monte Ávila.
- (1999), *Sol de medianoche*, Barcelona, Mondadori.
- (1997), *Cartagena*, Río Piedras, Plaza Mayor.
- (1997), *Cortejos fúnebres*, Río Piedras, Cultural.
- (2003), *Mapa de una pasión literaria*, edición e introducción de Benjamín Torres Caballero, San Juan, Universidad de Puerto Rico.
- (2004), *Musarañas de domingo*, edición e introducción de Benjamín Torres Caballero, San Juan, Universidad de Puerto Rico.
- TESTER, KEITH (ed.) (1994), *The Flâneur*, New York, Routledge.

- TORRES CABALLERO, BENJAMÍN (2003), "Introducción. Historia de una pasión", en Edgardo Rodríguez Juliá, *Mapa de una pasión literaria*, San Juan, Universidad de Puerto Rico, pp. vii-xxiv.
- (2002), "Edgardo Rodríguez Juliá: la época playera o la crisis de la medianía", *La Torre*, VII- 24, pp. 225-252.
- WERNER, JAMES V. (2001), "The Detective Gaze: Edgar A. Poe, the Flâneur, and the Physiognomy of Crime", *ATQ*, 15, Issue 1, pp. 5-17.