

La música en *Maldito amor* de Rosario Ferré

Yolanda Montalvo Aponte, *Université de Liège*

El libro, *Maldito amor*, viene a engrosar la larga lista de la narrativa con tema o fondo musical que tiene auge espectacular a partir de la década del 70.¹ Tanto Rosario Ferré como muchos críticos han señalado el sentido irónico del título, tomado de una danza de Juan Morel Campos.² El mismo expresa la fractura ideológica que se produce en la élite política a raíz de la invasión norteamericana en 1898 y que alcanza hasta el mismo seno de la familia, dividiendo a esposos, padres, hijos, hermanos en posiciones irreconciliables. Pero el sentido es más complejo, como veremos.

Hay que aclarar que aunque la escritora hable de novela, se trata de cuatro narraciones independientes (“Maldito amor”, “El regalo”, “Isolda en el espejo” y “La extraña muerte del capitancito Candelario”) cuya vinculación descansa en el marco histórico que se crea en la primera y en la estirpe de la familia De la Valle que aparece en sendos cuentos.

Pero antes de entrar a examinar los textos, no estaría de más echarle un vistazo a los epígrafes del libro: uno es una estrofa de un soneto de Quevedo, en el que describe la pasión amorosa:

Es hielo abrasador, es fuego helado,
es herida que duele y no se siente,
es un soñado bien, un mal presente,
es un breve descanso muy cansado.

En el otro, unos versos del poeta puertorriqueño José Gautier Benítez exaltan la belleza del país:

Perla que el mar de entre su concha arranca
al agitar sus ondas placenteras;
garza dormida entre la espuma blanca,
del níveo cinturón de tus riberas.

Los dos temas que van a desarrollarse, amor heterosexual y amor a la patria, están implícitos en estos dos epígrafes que al unirse al título anticipan su sentido bisémico. Por otra parte, y esto es lo que más nos interesa, ese título sugiere que la música podría ser el tema central o podría estructurar los conflictos de los diversos relatos.

En el primero, que lleva el título del libro, Rosario Ferré se vale de la alternancia narrativa entre dos voces masculinas y tres femeninas. La voz

principal, la de Hermenegildo, novelista intraficcional que se propone escribir la hagiografía del prócer impugnador de la ocupación de Puerto Rico, Ubaldino de la Valle, se ve confrontada a las de las mujeres, que contradicen su historia.

Esa sociedad latifundista del siglo XIX, época de la cual arranca esta primera narración, y el espacio Guamaní, están descritos por Hermenegildo en una prosa un tanto engolada en la que las alusiones musicales sirven de sustento a la idealización del espacio y costumbres de los habitantes:

En los bailes y celebraciones [de ese mundo idílico] se tocaba sólo música refinada, que alimentara nuestro sentido estético, y nuestras hijas giraban bajo los cielos tachonados de estrellas de nuestras noches tropicales como evanescentes gardenias de gasa que se deslizaban sobre las aguas del Danubio Azul (p. 18).

Aparte de la sátira a la aristocracia europeizante que se percibe en las palabras que la escritora pone en la pluma del cursi Hermenegildo, constatamos que la intención de éste es rodear de refinamiento los orígenes de su prócer, Ubaldino de la Valle, y para lo mismo también se apoya en palabras de artistas insulares como Morel y Gautier que en su época elogiaron la bondad de su tierra:

un mundo bello e ingenuo, y así lo describe en sus poemas nuestro gran Gautier, así lo canta en sus danzas Morel (p. 19).

La música también enmarca las relaciones amorosas. Cuando Elvira se enamora de Julio Font, futuro padre de Ubaldino, sentía especial predilección por tocar al piano la danza “Maldito amor” y la ‘tocaba por lo menos diez veces al día’ (p. 20). Poco después del matrimonio, agobiada por el maltrato a que la somete su marido, se consuela tocando la misma pieza. La selección de una danza de amores frustrados en el momento en que la joven vive la euforia de la correspondencia, no es inocente. Dos generaciones más tarde, Gloria también cantaba con Nicolás su ‘canción preferida . . . esa danza tan cursi del Gran Morel mientras [hacían] el amor en los sótanos de la casa’ (p. 76). Es interesante ver la distancia que se establece en este caso con la letra de la canción que se refería a amores frustrados y la misma letra interpretada para expresar los amores colmados en una sociedad que no admitía relaciones prematrimoniales. A Gloria y a Nicolás les gusta esta canción, pero se ríen de ella, la cantan haciendo el amor. Gloria parafrasea la letra para demostrar su ruptura con las convenciones: hacían el amor ‘casados o divorciados, en el confín del cielo o al fondo de las zahúrdas del infierno, donde toda la sociedad de Guamaní nos hubiese gustosamente arrojado tan poderosa era *la pasión que nos consumía*’ (p. 77) [el subrayado es mío].

Por supuesto, en ese mundo arcádico de finales de siglo que describe Hermenegildo, sólo un espíritu tosco puede permancer insensible ante la música. A don Julio Font, marido de Elvira, se le achaca este defecto según lo demuestra la voz narrativa citando sus palabras: 'las gentes de condición ... terminan ablandadas por el lujo y la indolencia, expertos en arte, música y literatura mientras dejan lapidar la herencia' (p. 22).

En la época de Ubaldino 'las casas de buena familia' (p. 68) organizaban tés danzantes para favorecer los noviazgos. Además, la música ameniza las fiestas tradicionales. En éstas son reyes la guitarra, el güícharo y el cuatro. Ubaldino invita a ellas a sus rivales del norte, grieta que muestra su comportamiento dual: por un lado defiende ideales independentistas, por otro se alía para enriquecerse.

Los norteamericanos, de su parte, consideran la música como otro apoyo imperialista. Las inauguraciones de sus modernas industrias subvencionadas con préstamos negados a las nacionales son amenizadas mediante vales tocados por bandas de los infantes de marina en tarimas abarrotadas con banderas continentales. A Don Julio esto le 'parece nueva invasión', a lo que contesta Mr. Durham: 'No lo parece ..., lo es. En la primera les trajimos el orden y ahora les traemos el progreso de nuestra nación' (p. 40).

Como la música de los marines representa el poderío y prepotencia de los nuevos amos, esos mismos infantes de marina que sumían 'en éxtasis a las hijas de los hacendados' (p. 42), al día siguiente cierran el paso de sus padres hacia el National City Bank. Sus vales, pues, aparecen asociados a ese dominante imperio que provocará la ruina de la élite nacional.

Según se ha dicho, las voces de las narradoras desautorizan la historia de los dos hombres: el novelista intraficcional, Hermenegildo, y Arístides, hijo de Ubaldino. El primero en boca de Gloria es 'el abogado más embustero de Guamaní', el segundo es el cómplice o asesino de Nicolás, quien perdió la vida porque 'amaba profundamente este valle paradisíaco aunque no de la misma manera que la amaban Ubaldino y Arístides' (p. 78). El término amor de la canción toma en este caso el sentido bisémico que quiso darle la autora: buen amor opuesto a maldito amor. El de Nicolás es inseparable de la justicia, el de los otros está corroído por el poder. Al final de la novela es claro que 'más que de la danza' el título de la obra proviene del amor con que 'estos próceres aman la patria'.³

La narración se cierra con una estrofa de la danza entonada por Gloria mientras invita a Titina, a pegarle fuego a esa hacienda 'La justicia', centro de discordia entre la familia, origen de la corrupción del héroe, base de la injusticia.

Este final musical reenvía al principio del relato donde Elvira, fundadora de la dinastía de la Valle, entona la misma estrofa, sirviendo de eje estructural a la obra. Ahora bien, vemos que al final, Gloria altera la letra de la canción, forzándola a decir lo contrario. En tal caso, los amores frustrados devienen amores colmados. Así Elvira cantaba:

ya tu amor / es un pájaro sin voz
 ya tu amor / se perdió en mi corazón
 no sé por qué / me marchita esta pasión
 y por qué no ardió (p.20)

Así Gloria:

ya tu amor / es un pájaro con voz
 ya tu amor / anidó en mi corazón
 ya sé por qué / me consume esta pasión
 y por qué ardió (p. 79).

Para entender lo que ha pasado hay que tomar en cuenta que Elvira, quien canta la frustración, no es narradora. Lo que afirma sale de la pluma del 'novelista más embustero de Guamaní' (p. 78), cuya novela es el objeto de la parodia de *MA*. Este prefirió convertir a la madre de su prócer, Elvira, en víctima de un Julio Font de falsos origen y raza en vez de aceptar lo que realmente había sido: una mujer enamorada, no de un catalán tiránico sino de un guapo mulato. La danza desesperada iba mejor con sus propósitos pues ponía a salvo la pureza de la sangre.

El cambio de letra de Gloria tiene entonces la misma finalidad que la sustitución de las palabras que se produce en el epígrafe del cuento 'Cuando las mujeres quieren a los hombres' de la misma autora, mediante el cual realiza una 'apología del mestizaje y rechazo de la historia oficial que dualiza la realidad en términos maniqueístas, en blanco(s) y negro(s) y que define la identidad puertorriqueña a base de lo blanco'.⁴

La sustitución es por esta misma razón un homenaje al compositor ponceño Morel Campos, como indica el subtítulo del capítulo. Homenaje doble, porque, además, quien canta restituyendo la verdad -Gloria- es tan mestiza como ese 'humilde negrito' del siglo XIX.⁵ El hecho de que sea una mujer la responsable del cambio añade otra dimensión a la nueva letra. Irónicamente, la original de Elvira era falsa, no correspondía a su pensamiento. La voz del prepotente novelista había ahogado la de la mujer. Entonces Gloria, al proceder así afirma su condición femenina que se rebela contra el rol pasivo, y recupera al mismo tiempo la auténtica voz de Elvira quien fuera marginada en su sexo e ideología.⁶

Por otro lado, esa sustitución es reflejo de la estructura que quiere dar la escritora: alternancia de voces con distintas versiones sobre una realidad, unas desmintiendo lo que otras afirman para que el lector descubra él mismo la verdadera historia. El reenvío al principio subvierte el significado cuestionando y rompiendo con la mentalidad precedente, y afirmando una nueva de lucha por la libertad. Fondo y forma en esta novela corta quedan complementados en la música.

Si en la primera narración la escritora se vale de la danza para expresar simbólicamente el rechazo de la imposición de una historia falsa, en la

segunda, "El regalo", el mangó es el símbolo elegido para desenmascarar a una sociedad sustentada en el prejuicio racial y social representada por la superiora del convento Sagrado Corazón. Ahora bien, lo que realmente impulsa la trama es la entronización como reina del carnaval del pueblo de Carlota, la alumna mulata, a causa de las repercusiones de igualdad que el evento sustenta. De nuevo la música, sugerida en las fiestas de carnaval, se impone como elemento perturbador, incluso subversivo de la historia.

Las dificultades económicas por las que atravesaban las monjas del Sagrado Corazón explican la entrada de Carlota en su colegio, hasta el momento segregacionista. Estamos en 1955, pero las normas del convento siguen sustentando una moral decimonónica y una ideología 'feudal'. La elección de Carlota, como reina del carnaval, en cambio, es síntoma de la evolución en las mentalidades del pueblo, donde la nueva clase destrona a la antigua burguesía. Las transformaciones que se producen en este carnaval, considerado como manifestación exclusiva de la clase alta, llevan a la madre superiora al borde de la crisis de nervios. Tiene, entonces, que elegir entre tal afrenta o el apoyo económico del padre de su alumna. Resultaba intolerable que Carlota hubiera convocado a participar a estudiantes de todas las escuelas, incluyendo las públicas, mandado que se tocaran 'guarachas y mambos desterrando a las profundidades del Leteo los engolados compases de la danza y el vals' y que la ceremonia 'con el consabido baile a dos orquestas' se celebrase no en 'los venerados salones del casino sino en la plaza del pueblo' (p. 101). Ese carnaval con su música plebeya, que confirma la caída del vetusto poder, no dejaba alternativa a las monjas. Había que expulsar del colegio a esa 'mulata zarrapastrosa' (p. 109). Pero no esperan que este acto arrastre consigo la rebelión de la mejor alumna Mercedita. La democratización del carnaval une a las estudiantes en un mismo rechazo de la sociedad clasista con sus pilares en la religión. El sagrado corazón de la madre se representa como mangó podrido yapestoso.

Las melodías de Daniel Santos y las trompetas de César Concepción concretizan esa metamorfosis de la sociedad como se ve en la tercera ficción, "Isolda en el espejo". Estamos ahora en 1972 en un pueblo que ha consolidado una nueva clase social. La moral hipócrita de la nueva burguesía pujante, empresarios, banqueros y ejecutivos, se rige por 'el qué dirán'. La vieja burguesía, en su hecatombe final se desencadena en bacanales y decide 'comerse lo que les quedaba de sus enormes fortunas' (p. 117). El comportamiento de la antigua clase dirigente aparece hiperbolizado: entraban en carro hasta los altares, se bañaban desnudos en la fuente de la plaza; visión que parece sugerir más la mirada que le arrojan los nuevos poderosos casados con respetables esposas, rectoras del decoro. Estos se lanzan a la batalla para terminar de hundirlos, negándoles los préstamos salvadores. Respetabilidad, moderación y cumplimiento de deberes religiosos se convierten en consignas para obtener apoyo económico.

Como en el cuento anterior, se anticipa la conclusión desde el principio: ‘el día de las despampanantes segundas nupcias de Don Augusto Arzuaga, sería el último día de su Imperio Industrial’ (p. 122). La música, de su lado, además de convertirse, de nuevo, en el agente ficticio que precipita su cierre, desvela el tema que no es otro que el enfrentamiento entre la nueva y la vieja clase burguesa.

Ya aparece mentada al inicio cuando se indica que el pueblo se derramaría esa noche para ver a los invitados a la boda de la joven Adriana Mercier Such con Augusto Arzuaga o para ‘estarse largas horas escuchando ... las eternas melodías de Daniel Santos o los fagonazos dorados de las trompetas de César Concepción’ (p. 114). Clase alta y pueblo comparten el mismo gusto por la música popular.

También se hace referencia a un personaje que desprecia la música y todo lo que sea esparcimiento. A semejanza de lo falsamente achacado a don Julio Font, el padre de Adriana, militar de oficio, consideraba como ‘pecados imperdonables’ el ‘soñar, dormir una siesta, desmadejar arpegios sin propósito alguno’ (p. 127). Su comportamiento regido exclusivamente por la disciplina, el orden, el trabajo se opone al artístico de su hija, quien para evadirse de la agobiante atmósfera de su casa, canta boleros imitando ‘la entonación gutural e intencionadamente ordinaria de Myrta Silva, la Gorda de Oro’ (p. 129), o ‘la ronquera insinuante de Ruth Fernández’ (p. 151). Sus héroes son Joe Valle, Daniel Santos, Bobby Capó, es decir los representantes del bolero. La sensación de ahogo se adensa por la insistencia del padre en que ocultara su origen hispánico, que nadie descubriera que el inglés no era su lengua. A lo largo de su vida en las bases norteamericanas donde se había educado, le había machacado los oídos con el odioso estribillo: ‘You must learn to speak English without an accent!’ (p. 132). Cantar para ella en español, calcando las voces de sus ídolos, era, pues, afirmar su idiosincrasia, rechazar esa exigencia intolerante hacia lo diferente -el acento-, condición para ser aceptada sin prejuicios. De ahí que cuando el padre insiste en hablarle en inglés, responda también con alguna canción patriótica. El matrimonio con el anciano millonario Arzuaga, representante de la vieja burguesía, hombre culto y sensible, le brinda la oportunidad de escapar de ese ambiente opresivo.

En la boda, la música y el baile ocupan un puesto central. Ser invitada a bailar por el norteamericano, dirigente del banco significaba salvar de la ruina al marido, cuya deuda se le condonaría. Todo se prepara con esmero. Incluso don Augusto manda a tallar una Venus tomando como modelo el cuerpo de Adriana, la cual entroniza la pista de baile en los jardines del palacete. Las bellas artes se reúnen para seducir a los dueños del dinero. Don Augusto espera que sus amigos ‘los norteamericanos no [lo traicionen]’ (p. 147). Esta fiesta repite en parte la historia del país. La burguesía criolla para ganarse su beneplácito ‘había bailado codo con codo con los Roosevelts y los Ford’ (p. 130), pero la reciprocidad nunca

se produjo, 'porque quién se creían esos negros refistoleros que eran' (p. 130).

El baile sorpresa de Adriana pone en evidencia la distancia que existe entre una mente artística, creativa e independiente y la mentalidad prejuiciada de moralidad arcaica y militante de la nueva burguesía. También entre la vieja burguesía, más mundana y culta y la nueva envarada y obsesionada por la decencia. Esas esposas de banqueros ultraconservadoras consideran el matrimonio de Don Augusto 'con una cantante de cabaret' como 'un desafío a los cánones de la moralidad' (p. 148). La escena del baile se orquesta como un final tragicómico de opereta. La danza de Adriana, con su ingenua sorpresa de imitar la escultura de Venus, desencadena la euforia de la vieja clase hegemónica que se lanza en tropel a la pista y la indignación de gerentes y banqueros que arman la devastación con pistoletazos, carterazos y zancadillas, provocando la ruina de un rival de su clase.

Baile, música, bellas artes se aúnan para denunciar la mentalidad de la 'bárbara' nueva burguesía (p. 117). El discurso parece sugerir que si la anterior era indefendible, por lo menos la cultura tenía su hueco. La nueva, más mezquina, se conforma con el poder y las apariencias.

Ferré, como los escritores de su generación (A.L. Vega, L.R. Sánchez, E. Rodríguez Juliá), comparte 'su empeño por trabajar personajes, ambientes y visiones del mundo perteneciente a las capas populares urbanas' a través de la música.⁷ Se inserta así en un movimiento más amplio que incluye al continente Latinoamericano.⁸

En el último cuento, "La extraña muerte del capitancito Candelario", la salsa se asocia a la caída del Partido y por lo tanto se dota a esta música popular de un poder revolucionario que le permite cambiar la situación política del país.⁹ La narración 'representa el triunfo de la cultura salsera sobre el mundo [de la aristocracia] que intertextualmente se presenta en parte [en el primer relato]'.¹⁰

Dicho mundo comienza en el siglo XIX con la música de la clase dirigente (danzas y valeses) y termina a finales del XX con la del pueblo. Sin embargo, esa música contracultural acabará por convertirse, a su vez, en la de la nueva clase dirigente. De aquí que si el maldito amor caracterizaba la relación de ciertos próceres con la Isla, el final no sea más optimista, pues esos amantes de la vital música salsa y antiguos oprimidos se vuelven en los nuevos opresores del país. Estos transforman la 'letra intranquilizadora' de su música -"Sorpresas te da la vida, la vida te da sorpresas"; 'Ya cantan los ruiseñores, ya se acerca el nuevo día', 'Qué pena me da tu caso' (pp. 174-175)- en una realidad de pesadilla según se constata en las cínicas palabras: 'nuestros enemigos dicen que bajo nuestro régimen no existe la libertad. Esto no resulta extraño: la patria perfecta no existe' (p. 159).¹¹

Asociar la música a un movimiento progresista de resistencia popular a la represión, presentarla como el último bastión de identidad, y como

un desmentido de que el pueblo puertorriqueño sea un cordero según quiere hacer ver su escudo, e inmediatamente después confundirla con otro reaccionario, puede señalar esos conflictos ideológicos no resueltos de la autora que señala Elsa R. Arroyo. Quizá también salga a relucir cierto temor por el futuro. Es posible que Rosario Ferré tema que ya sea demasiado tarde para que las fuerzas independentistas democráticas tomen el poder, pues las circunstancias históricas han hecho que la nación caiga en una dependencia económica total. Así la independencia impuesta en la ficción se convierte en una violencia más para el pueblo de la misma magnitud que lo fue la invasión del 98. El resultado es caótico y no aprovecha sino a las ambiciones más reaccionarias para imponer su disciplina. De nuevo es el maldito amor a la patria lo que domina.

NOTAS

- ¹ Véase Cristóbal Díaz Ayala, “Apuntes sobre la música popular en la literatura latinoamericana”, en *Exégesis* (Humacao), Año 1, Núm. 2, (1987), pp. 43–46.
- ² Citaré *Maldito amor*, de Rosario Ferré, por la edición de Río Piedras, Ed. Huracán, 1988. Entre las reseñas, véase Javier Molina, “*Maldito amor* de Rosario Ferré” en *Jornada* (México), 14–5–86, p. 24; Ángel Encarnación, “*Maldito Amor*, una opinión”, en *El Reportero* (San Juan, Puerto Rico), 26–8–1986, p. 24.
- ³ Ángel Encarnación, “*Maldito Amor*, una opinión”, p. 24.
- ⁴ Frances R. Aparicio, “Entre la guaracha y el bolero: un ciclo de intertextos musicales en la nueva narrativa puertorriqueña” en *Revista Iberoamericana*, LIX, núms. 162–163 (1993), 73–89; cita de la página 78.
- ⁵ Ese ‘humilde negrito de Ponce, como Rosario, autodidacta, [fue] el primer compositor en utilizar lo negro en sus composiciones, ritmos de guaracha, marimba, majabaca, conga, transformador de la habanera en danza de salón’, Elena Poniatowska, “Rosario Ferré: *Maldito Amor*”, en *El Semanario*, 18–5–1988, p. 5.
- ⁶ Ya en *Papeles de Pandora*, Rosario Ferré convierte a la mujer en ‘expresión de la pasión y no en objeto’, como afirma Ronald Méndez Clark, “La pasión de la marginalidad”, en *La sartén por el mango*, pp. 119–130; cita de la página 128.
- ⁷ F. Aparicio sugiere que el empleo de intertextos populares (música, radio, cine, fotonovelas) ‘representa una apertura o democratización del lector ideal’, ‘y una poética diferente a la de Borges’ o a la de Carlos Fuentes, *Revista Iberoamericana*, LIX, p. 77.
- ⁸ Baste pensar en los escritores de la Onda en México como José Agustín o Parménides García, en Ángeles Mastretta, en los colombianos Manuel Mejía Vallejo, *Aire de tango*, 1973 y Andrés Caicedo (*¡Que viva la música!*, 1977).

- ⁹ Elsa R. Arroyo, estudió este cuento en tanto manifestación de la contracultura en “Contracultura y parodia en cuatro cuentos de Rosario Ferré y Ana Lydia Vega”, en *Caribbean Studies*, 22:3-4 (1989), pp. 33-46.
- ¹⁰ Elsa Arroyo, “Contracultura y parodia en cuatro cuentos de Rosario Ferré y Ana Lydia Vega”, p. 39.
- ¹¹ E. Arroyo señala que la traición de Pedro, de extracción humilde y fanático de la salsa, que conduce a la muerte al soñador Capitancito, ‘demuestra violentos conflictos ideológicos internos’ en la obra (p.40). También se esboza ‘una ambivalencia ideológica’ sugerida ‘en el triunfo colectivo’ de los salseros, pues convierte ‘el texto en una especie de apología de la necesidad de la represión’ (p. 42).