

La meta- historia de Puerto Rico en *Maldito amor* de Rosario Ferré

Susan Divine
The University of Arizona

El texto *Maldito amor** (1986)¹ de Rosario Ferré cuenta un compendio de la historia socio-económica de Puerto Rico. La hipótesis de este ensayo es que las historias construidas a través de los cien años, la totalidad de *Maldito amor**, utilizan una construcción postmoderna la cual admite una polifonía de voces. Las múltiples narraciones mantienen un hilo narrativo que cuestiona el rol del capitalismo y la democratización de la isla, y el resultado de ese cuestionamiento niega la noción de Puerto Rico como paraíso perdido por culpa de una conquista estadounidense. Se probará esta hipótesis a través de un estudio de la narración en la novela *Maldito amor* y los cuentos “*El regalo*”, “*Isolda en el espejo*” y “*La extraña muerte del capitancito Candelario*”.

Rosario Ferré conceptualiza la literatura como inseparable de temas políticos y, como ha comentado en varias entrevistas, todas sus novelas y cuentos son personales. La familia de Ferré es paradigma de la estructura histórica de los textos. *Maldito amor** “se trata de ver la transformación de la isla de una sociedad agraria y feudal a una sociedad industrializada” (Pino-Ojeda 81). Después de que la agricultura se quedó en ruinas, la isla se transformó a una economía industrial. Esa industria se fundó gracias a los niños de los hacendados puertorriqueños que se casaron con la burguesía educada en los Estados Unidos. Los Ferré fueron una de las primeras familias de la nueva clase burguesa y tenían altas aspiraciones económicas (Binder 240). En los textos, la alta aspiración económica se traduce a la transgresión de leyes sociales. De ese modo se ve en los textos un esqueleto histórico que sigue su historia personal pero que se mueve por las historias nacionales. Las narraciones ponen cuerpo a la historia basada en discursos históricos, económicos, femeninos y raciales que redefinen la identidad histórica. En este ensayo me enfocaré en el hilo narrativo más estable, el de los intereses económicos de los protagonistas el cual tiene más influencia en la narración. ²

Ferré dice que su concepto para la novela *Maldito amor* fue una reinterpretación del mito de la feminidad de la novela romántica *María* (1867)

de Jorge Isaacs (Binder 247). Beatriz Urrea en “El cuerpo femenino: Identidad(es) problematizada(s) en dos cuentos de Rosario Ferré” escribe que los cuentos de Ferré enfatizan la transformación de la mujer como símbolo “mítico, puro[s] y deseable[s]” (285) a un símbolo de la identidad plural y contestada. De ese modo, el uso de la voz y cuerpo femenino actúa para subrayar la imagen de lo periférico que contesta la historia legitimizada. En el ensayo de María José Bustos Fernández, “Subversión de la autoridad narrativa en *Maldito amor* de Rosario Ferré”, se “examina la posibilidad de construir mundos alternativos cuestionando el acto narrativo en sí”; al analizar las voces en el texto, “revela[n] no sólo una serie de técnicas narrativas que despliegan una historia sino un asunto de autoridad social y textual” (22). En esa primera novela, las voces femeninas niegan el narrador de la novela, el abogado don Hermenegildo Martínez, que hace a los puertorriqueños víctimas de su historia.

En *Sobre castas y puentes* (2000) Ferré dice que la estructura de *Maldito amor* fue influida por la película de Akira Kurosawa, *Rashomon* (1950), la cual demuestra todos los puntos de vista acerca de la muerte de una mujer (Pino-Ojeda 82). Esa técnica cinematográfica hace que el narrador de *Maldito amor* funcione como un director que ordena las voces en una estructura y a la vez como narrador tradicional que intenta imponer juicio a ellas. De ese modo, el texto se divide entre narración oficial/no oficial.

El narrador oficial histórico, cuyo texto se separa por comillas, empieza al fin de la colonización española antes de la guerra de 1898. El director trabaja después de la guerra, agrupa una polifonía de voces no oficial que pertenece a la investigación que cambiaría la historia oficial.

Los dos primeros capítulos documentan el pueblo de Guamaní como paraíso perdido a consecuencia de la explotación de los Estados Unidos. Don Hermenegildo crea una versión de la verdad sobre la historia del pueblo de Guamaní en tono heroico enfocado en la familia criolla por excelencia, los De La Valle. Los patriarcas de esa familia hacendada componen la parodia de *María* que, al igual que la trama *Maldito amor*, trata de que en el Paraíso sudamericano florece un amor entre dos razas distintas que trae el progreso social. La historia de don Hermenegildo incluye violencia contra la mujer y contra los esclavos pero su voz narrativa la incorpora como parte de la historia idealista. La motivación de las historias no oficiales viene después de que Titina, esclava negra de Ubalindo, visita a don Hermenegildo.

Titina le ruega al narrador de la historia oficial, don Hermenegildo, ayudarla a encontrar un testamento donde Ubalindo y su esposa Laura desheredaban a su hijo Arístides y a sus cuatro hijas que se casaron con los jefes norteamericanos del cañero Central Ejemplo. Titina dice que en el testimonio “doña Laura quiere dejarle todo lo que posee en el mundo a la Señora Gloria

y al Niño Nicolasito [nieto de Ubalindo]” (28). Don Hermenegildo no cree la historia de Titina pero quiere advertirle a Arístides lo que ha pasado para “evitar el escándalo, [la] guerra a muerte que sin duda estallará entre los De la Valle y Gloria” (29). Durante la visita con Arístides, Don Hermenegildo se entera de que si Arístides hereda las tierras va a venderlas a los norteamericanos. Ese hecho, a los ojos del narrador de la novela oficial, lo hace traidor a la patria. Arístides narra su propia historia para renovar la fe de don Hermenegildo en la clase terrateniente. Le cuenta una historia que hace de Gloria una gran traidora ya que ella era una pobre mulata a quien rescató Arístides de la calle y que ella luego manipuló a todos los hombres de la familia destruyéndola para su propio bienestar económico. De ese modo los norteamericanos obtienen la tierra por culpa de un vergonzoso matrimonio entre la clase terrateniente y la clase baja mulata. Es la trasgresión socio-económica, en la boca de la aristocracia, lo que destruye a Puerto Rico. La historia de Laura, viuda de Ubalindo, contradice completamente la historia dicha por Arístides. Era una pobre mulata, víctima del maltrato sufrido a través de las manos de todos los hombres de la familia. Sin embargo, la historia oficial de don Hermenegildo nunca cambia, Gloria, la pobre mulata, ni entra en la narración. Lo importante es que la motivación a las narraciones oficiales/ no oficiales es, de la pertenencia la tierra y por qué los puertorriqueños no la tienen.

Cuando por fin Gloria habla por sí

misma, no contradice su historia como prostituta/víctima, primero regaña a Titina por haber metido a Don Hermenegildo a la historia porque, “está allá inventado [. . .] nuevas maneras de tergiversar la historia que escuchó de los labios de los protagonistas mismos de este melodrama insigne” (75). Segundo, niega la historia heroica del director/narrador y dice directamente por qué los esclavos no se lamentaron de la pérdida de las tierras de don Ubalindo. “[Se] oponía violentamente a la ley de las quinientas cuerdas, al salario mínimo y a la jornada de ocho horas de trabajo, medidas que hundían a Guamaní cada vez más en el hambre y en la desesperación. [. . .] Fue por eso que Don Ubalindo pasó, Titina, en menos de diez años, de prócer egregio y preclaro, a viejo lujurioso y decrepito” (77).

Las varias narraciones siempre se contradicen entre sí en cuanto a lo femenino y a la raza. La única verdad que se establece es que Puerto Rico fue un paraíso sólo para los terratenientes ricos. Personajes como Laura, Titina y Gloria no participaron en el Puerto Rico criollo. Cuando la isla se hizo territorio de los Estados Unidos, las mujeres y los mulatos recibieron una agencia económica a causa de la imposición de la democracia. Tanto como la vida de Gloria, los otros cuentos no oficiales narran historias de Puerto Rico que cuestionan lo oficial sin dar respuestas definitivas.

El cuento que sigue a *Maldito amor*, *El regalo*, cuenta la amistad entre dos chicas en 1955, una circunstancia histórica que

permite ver la ascendencia de la nueva clase burguesa. El narrador omnisciente manifiesta un temple de ánimo irónico donde narra desde la perspectiva de la aristocracia, el personaje de Merceditas Cáceres, pero siempre presenta acciones que reclaman la perspectiva racista de ella. La amiga de Merceditas es Carlota Rodríguez, la primera mulata admitida a una escuela católica privada. De acuerdo con Urrea, se ve a través de la amistad una “búsqueda conflictiva” de la identidad puertorriqueña que “aparece plasmada no solamente en personajes femeninos, sino que se proyecta a nivel de nación” (280). Las monjas permiten la amistad porque la familia de Merceditas “vivía eternamente yendo y viniendo del continente a la isla en sus aviones y en sus yates” (89) y el padre de Merceditas nunca supo de ella. El narrador explica que el padre de Carlota bendice las amistades con la aristocracia “porque servían muchas veces de base a futuros entendimientos de negocios” (89). Por consiguiente, la amistad es claramente motivada por las aspiraciones económicas de la nueva burguesía. Sin embargo, aunque la economía y política isleña en 1955 es controlada por la “nueva élite” mulata, por culpa de su piel sólo tiene un acceso superficial a los círculos sociales de la vieja aristocracia.

Carlota transgrede su posición sumisa ante el poder social cuando se le escoge de primera reina del carnaval de Juan Ponce de León. Decide cambiar las celebraciones de acuerdo a las tradiciones del pueblo en vez

de las de los hacendados cañeros. Después de las fiestas, por tantos “visos de mamarracho” (103), las monjas deciden que para salvar la imagen de la escuela, tienen que expulsar a Carlota. El discurso económico de Gloria en *Maldito amor* se repite en el padre de Carlota, Agapito Rodríguez. El narrador le describe a Agapito como activista social “miembro de todas las juntas directivas de los hospitales y de las penitenciarías desde las cuales luchaba porque en los primeros se adoptaron los más modernos métodos de curación, y porque en las segundas se les diera un tratamiento más humano a los presos” (94). Esa imagen de Agapito contrasta con la de las viejas familias burgueses que “vivían reclusos en sus casas, soñando con las glorias de otros tiempos mientras dejaban morir el pueblo” (94). Como en todos los textos, este cuento sigue la misma estructura de una relación entre clases sociales motivada por la economía y destruida por la transgresión social. También, como todos los cuentos, ofrece otra versión de la historia socio-económica.

El texto *Maldito amor* contestó la historia nostálgica de un Puerto Rico pre-norteamericano y establece que el abuso del proletariado fue lo que permitió cambios sociales en la historia. El tono irónico del narrador en *El regalo* revela el derecho moral de la nueva burguesía mulata que surge después de integrarse a una democracia.

El cuento siguiente, “*Isolda en el espejo*”, ocurre en 1972 y es la más ambigua de las narraciones. El narrador omnisciente

no establece ningún derecho moral entre la aristocracia de don Augusto Arzuaga y su novia cantante del cabaret, Adriana Mercier. Don Augusto se enamoró de Adriana por su aspecto físico, y aunque Adriana lamenta la destrucción del paraíso idílico a causa de las fábricas que son de don Augusto, se casa con él por el dinero.

La voz narrativa deja a los dos explicar su posición ideológica en cuanto a los Estados Unidos, pero no promueve un discurso sobre el otro porque los dos tienen razón. El novio le explica a Adriana que fueron los españoles y los hacendados cañeros los que destruyeron el pueblo y que por eso “Santa Cruz recibió a los norteamericanos con los brazos abiertos [...] Fueron ellos quienes construyeron todos los hospitales, las escuelas, las carreteras, fueron ellos los que nos trajeron el siglo veinte” (156). Adriana le responde con otra verdad histórica, “la Metrópoli estuvo siempre aliada a las grandes corporaciones azucareras [...] las más poderosas y las que más explotaban, eran precisamente norteamericanas” (157). Entre la pareja existe otro discurso, el “qué dirán” de la sociedad adinerada santacruzana aliada con los norteamericanos. Aunque los santacruzanos dependen económicamente de los extranjeros, la ley social dicta que ellos no se pueden mezclar socialmente. Las esposas de los banqueros convencen a sus esposos de no dar préstamos a ciertas personas transgresoras de esa ley. La derrota social y económica de don Augusto a causa

de esa transgresión es el primer hecho que establece el narrador, cómo le sucede esto es lo que interesa en la narración.

En los festivales después del matrimonio, Adriana está bailando con un norteamericano, Mr. Campbell, y por la fuerza y emoción del baile Adriana se queda desnuda. De ese modo, el matrimonio entre clases económicas puertorriqueñas no es lo que destruyó al hombre sino “aquel espectáculo escandaloso, inconcebible que provocó aquella noche la ruina de don Augusto Arzuaga” (165).³ Ningún personaje de la historia queda con el derecho moral: don Augusto por su fe ciega en los norteamericanos, Adriana porque se entregó al enemigo por dinero, los norteamericanos por su tratamiento de los puertorriqueños y los santacruceños por la hipocresía que ejercen sobre todos.

La extraña muerte del capitancito Candelario es narrada en el futuro, el año 2000, después de la independencia de la Isla de San Juan Bautista. El narrador omnipresente es de una autoridad histórica que, al igual que don Hermenegildo, narra en forma de “nosotros”.⁴ Es una técnica que el narrador emplea para elogiar irónicamente la vuelta al pasado donde “volviéramos a cortar caña como el alacrán [donde] volviéramos a recoger café y tabaco por las jaldas cundidas de tuberculosis y de perniciosa” (169). A la vez que culpa a la soberbia de los puertorriqueños como la “que nos había llevado a estrangularnos con el cordón umbilical de nuestra madre placenta”

es esa misma soberbia “lo que nos había convencido de que teníamos derecho a recibir los mismos sueldos y los mismos beneficios que recibían nuestros conciudadanos del norte” (170). La muerte toma lugar poco antes de la independencia de la isla “aunque nuestros enemigos dicen que bajo nuestro régimen no existe la libertad” (171).

En este último texto, la cultura blanca elitista ha llegado a batalla directa con la de la popular mulata. El narrador da el ejemplo del capitancito Candelario, descendiente de los De la Valle, como un mal ejemplo a seguir. Fue un ingenuo que, a pesar de enamorarse de la enemiga, murió heroicamente peleando en la guerra entre los Soneros y los Roqueros. Como en todos los cuentos, su derrota no la causa el amor entre grupos socio-económicos sino el llevar el amor a un nivel transgresor. Candelario fue militar educado en North Point y vuelve a la isla soñando con la independencia, pero tiene la misma “naturaleza tímida y apocada de su pueblo” que no le permite ponerse en acción (174). Su amante es una mujer que él mismo nombra Bárbara, por nunca preguntarle su verdadero nombre. El obstáculo al amor se debe a que ella es Sonera y que la misión de él es “evitar que esos conciertos [de los Soneros] se sigan celebrando” (189). Resulta al final que la amante lo había manipulado a él. Lo utilizó para ganar información y lo mata con un picahielo en el concierto que Candelario supuestamente tenía que parar. Los Soneros

pierden y la batalla se conoce en la historia oficial como un evento heroico llevado a cabo por los Misioneros, ejército élite del Partido. El narrador es del nuevo Partido, estilo dictador latinoamericano. En el 2000, el año de una ficticia dictadura en Puerto Rico, Ferré comentó en una entrevista que la democracia de Puerto Rico no se debe a que los puertorriqueños la quieren, sino porque ha sido impuesta, “además el carácter latino tampoco se presta para esto, aunque ése es un argumento terrible...” (Pino-Ojeda 98-99). Los subtextos al cuento explican las relaciones entre las razas y los sexos para demostrar que todo vuelve al mismo estado en el que comenzó el primer texto, *Maldito amor*. El narrador de *Candelario* cuenta una historia ambigua. Tiene un tono irónico cuya voz construye y desconstruye a Candelario como héroe de la independencia y a la vez como traidor al Partido por su relación con la Sonera. Es una parodia de sí mismo, igual que la primera parodia de *María*, que Linda Hutcheon demarcaría como un “self-conscious, self-contradictory, self-undermining statement” de la historia (1).

Los textos de Ferré no pretenden establecer *una* historia sino crear todas las versiones posibles de los hechos. Ese concepto se manifiesta en la estructura de *Maldito amor** en el que crea una realidad de Puerto Rico como un mundo heterogéneo. Las muchas voces a través de los textos expresan lo que Hutcheon domina un “meta-relato historiográfico” (99), una forma que está consciente del proceso de narrar y que

intenta romper la distinción entre ficción e historia. Para Hutcheon, el mundo postmoderno se ha desintegrado a muchas verdades y a muchas culturas, lo que se entiende en términos de un movimiento fuera de la única verdad del “centro” hacia las múltiples verdades periféricas (95). Puerto Rico ya es un mundo plural donde hay dos verdades que predominan como resultado de su condición de país latinoamericano y a la vez de territorio estadounidense. Las historias periféricas ponen las dos verdades céntricas en juego tanto para negar como para recordar la historia oficial de Puerto Rico. La polifonía de voces narrativas en *Maldito amor** es motivada por un hilo narrativo socio-económico que demuestra un alto nivel de conocimiento de la historia puertorriqueña. Dentro de los textos se mencionan varios hechos históricos que se explican al final del último cuento con apuntes. Según Hutcheon, “Postmodern texts consistently use and abuse actual historical documents and documentation in such a way as to stress both the discursive nature of those representations of the past, and the narrativized form in which we read them” (87).

En conclusión, las voces masculinas y femeninas, anglo-sajonas y mulatas, ricas y pobres participan para lograr convencer al lector de que no se llevó a cabo un ataque imperialista para establecer el capitalismo en Puerto Rico por parte de los Estados Unidos. La situación de Puerto Rico vino a causa de que los puertorriqueños eran agentes activos

en todo el proceso de la industrialización de la isla. De ese modo Ferré combina su historia personal y punto de vista ideológico para construir cuatro textos postmodernos en los cuales las voces narrativas cuestionan el rol de la democratización y el capitalismo en la historia de la isla.

Notas:

1 El conjunto de textos se llama *Maldito amor* igual a la primera novela dentro de ella. Para evitar confusión los cuatro textos serán marcados como *Maldito amor** y la novela aparte será *Maldito amor*.

2 De acuerdo con Ferré en una entrevista con Wolfgang Binder (1994) los “cuatro textos forman un corpus y si tú sacas un texto, los otros se quedan cojos; cada texto se refiere a 25 años del siglo” (248). Por eso he estudiado los cuatro textos juntos.

3 Para un análisis feminista de ese acto se puede leer el artículo de Marie Murphy, “Rosario Ferré en el espejo: Defiance and Inversions” (1997).

4 María José Bustos Fernández hace una buena crítica del uso del nosotros, tono heroico, en *Maldito amor* para trazar “una línea temporal entre el ahora y el pasado” (25).

Obras citadas:

Bustos Fernández, María José. “Subversión de la autoridad narrativa en *Maldito amor* de Rosario Ferré”. *Chasqui* XXIII.2 (1994): 22-30.

Ferré, Rosario. *Maldito amor*. México: Joaquín Mortiz, 1986.

—. “Entrevista con Rosario Ferré”. Por Wolfgang Binder. *La Torre* XXXIV. 134 (1986): 239-253.

—. “Rosario Ferré: Familia e historia nacional.” *Sobre castas y puentes*:

- Conversaciones con Elena Poniatowska, Rosario Ferré y Diamela Eltit.* Por Walescka Pino-Ojeda. Santiago: Editorial Cuatro Propio, 2000. 77-136.
- . “Rosario Ferré” Entrevista. *Backtalk: Women Writers Speak Out.* By Donna Perry. New Jersey: Rutgers, 1993. 83-104.
- . “A Side View” Entrevista con Bridget Kevane. *Latina Self-Portraits: Interviews with Contemporary Women Writers.* Ed. Bridget Kevane and Juanita Heredia. New Mexico: University of New Mexico, 2000. 59-68.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism.* London; New York: Routledge, 2002.
- Murphy, Marie. “Rosario Ferré en el espejo: Defiance and Inversions.” *Hispanic Review* 65.2 (1997): 145-57.
- Urrea, Beatriz. “El cuerpo femenino: Identidad(es) problematizada(s) en dos cuentos de Rosario Ferré.” *Revista de crítica literaria latinoamericana* 41