


Arte y ballet en la resistencia de la subordinación y la represión sexual femenina en *La casa de la laguna*

Olga Rivera
Kent State University

Abstracto: En la narrativa de Rosario Ferré, la denuncia de las relaciones asimétricas del género se articula con una recurrencia significativa mediante la acogida a los motivos temáticos de las bellas artes. En los capítulos “La Escuela de Ballet Kerenski” y “El pájaro de fuego,” de la novela *La casa de la laguna*, Ferré entabla un diálogo intertextual con un corpus de referentes femeninos del arte y del ballet clásico que le permite visibilizar y resistir simultáneamente la posición subordinada de la mujer en la institución del matrimonio y la represión de la sexualidad femenina.

Palabras clave: *La casa de la laguna* – Rosario Ferré – intertextualidad – represión sexual – subordinación femenina

 En la obra narrativa de Rosario Ferré, las bellas artes constituyen motivos temáticos recurrentes, empleados con frecuencia para confrontar conflictos de opresión femenina. Antonio Medina-Rivera, en el artículo “La aniquilación de las bellas artes y de la aristocracia en las obras de Rosario Ferré,” reconoce el amplio conocimiento y gusto de Ferré por esas producciones estéticas así como el conflicto interior de esa autora “con un mundo artístico del pasado” (80) vinculado con los valores de la sociedad patriarcal repudiada en su obras:

El gusto de Ferré por las bellas artes es incuestionable. Basta percibir su conocimiento amplio y educado sobre ballet en su novela *Vuelo del cisne*, su conocimiento de arte plástico en *La casa de la laguna*, o su sensibilidad hacia la música y la fotografía en *Vecindarios excéntricos*. Pero a la vez existe un conflicto interior en la autora, pues este mundo artístico del pasado está atado también a ese mundo patriarcal que tanto repudia la autora en sus obras. (80)

En *La casa de la laguna*, los intertextos del arte y del ballet clásico¹ son altamente notorios en los capítulos “La Escuela de Ballet Kerenski” y “El pájaro de fuego.” En combinación con las alusiones al cuadro *La grande odalisque*, de Jean Auguste Dominique Ingres, en esa sección de la novela se entabla un diálogo intertextual con *Giselle*, *El lago de los cisnes* y *El pájaro de fuego* que impugna los paradigmas del género articulados en esas representaciones artísticas. En el marco teórico posmoderno todo texto se concibe como una fabricación, una construcción discursiva sujeta a ser releída, deconstruida y reescrita (Fox 5). William Irwin nota que “in literature there are characters, types, themes, plot lines, and earlier stories. All of these come into play in the system that weaves the text, the mosaic of quotations. In fact, it is not just *langue* and literature, but the social world—the social text—that provides fabric for the textual tapestry” (228)². Fox reconoce los esfuerzos realizados en la escritura femenina para socavar las oposiciones binarias y el potencial de las prácticas intertextuales para resistir los discursos, el poder y el conocimiento: “Féminine texts strive to undermine oppositions, to deconstruct textuality itself, a concern with the intertext is a celebration of difference and the possibility that things can be otherwise. Such a politics of difference goes far beyond feminism and suggests the potential for resisting discourse, knowledge and power through intertextual practices” (5). De conformidad con el potencial de resistencia reconocido a las prácticas intertextuales, en el examen de “La Escuela de Ballet Kerenski” y “El pájaro de fuego” realizado en este ensayo se analizan las alusiones a *La grande odalisque* y la función de un corpus de intertextos del ballet clásico en la articulación de un discurso que pone de manifiesto e impugna simultáneamente la posición subordinada de la mujer y la represión de la sexualidad femenina.

En “La Escuela de Ballet Kerenski” y “El pájaro de fuego,” las alusiones a *Giselle* funcionan como un recurso que permite visibilizar el papel sacrificado de la mujer en las relaciones sentimentales y, junto con el subtexto de *La grande odalisque*, confrontan la subordinación de la casada en la institución patriarcal del matrimonio. En esos mismos capítulos, la identificación invertida de Odette como el cisne negro y de Odile como el cisne blanco, desarticula los arquetipos antinómicos de la mujer como un ser excesivamente casto o excesivamente erótico en las representaciones tradicionales de *El*

¹ En la narrativa de Ferré, el tema del ballet alcanza su mayor dimensión protagónica en *Vuelo del cisne*. Esa novela narra la historia de una bailarina rusa, identificada como Madame, que viaja a Puerto Rico en 1917 y se enamora de un joven revolucionario al que le dobla la edad. Durante su estadía en la Isla se ve involucrada en incidentes de resistencia política del movimiento en contra de la colonización norteamericana.

² Amelia Sanz Cabrerizo destaca el elemento de la recepción como una aportación fundamental de Riffaterre a las teorías de la intertextualidad. Riffaterre define la intertextualidad como ‘la percepción por parte del lector de las relaciones entre una obra y otras que la preceden, componente esencial de la literalidad por cuanto que la función estética de un texto reposa sobre la posibilidad de integrar un texto en una tradición o en un género’ (346). William Irvin, por su parte, pone énfasis en la intención del autor como un elemento inevitable en la producción de conexiones intertextuales: “intertextual connections are not somehow magically made between inanimate texts but are the products of authorial design” (240).

lago de los cisnes. La danza de apareamiento sexual improvisada por una joven bailarina ponceña en la representación de *El pájaro de fuego* en los capítulos de Ferré, subvierte la pasividad y la modestia atribuidas al personaje de la princesa cautiva en el libreto original de ese ballet. En combinación con otros ejemplos de conducta transgresiva, esa actuación desafía las normas de la castidad femenina vigentes en la sociedad puertorriqueña de fines de los años cuarenta y principios de los cincuenta, contexto social reconstruido en esa sección de la novela.

La casa de la laguna fue publicada primeramente en inglés con el título *The House on the Lagoon* en 1995. Ese año figuró como finalista en el certamen literario del National Book Award y en 1997 salió a la luz la primera edición en español de esa novela, traducida por la autora.³ La novela narra la saga multigeneracional de los Monfort y los Mendizábal, entrelazada con el registro de la trayectoria del sistema colonial de Puerto Rico. El tiempo interno de la novela inicia el 4 de julio de 1917, con los actos que celebran la concesión de la ciudadanía norteamericana a los puertorriqueños por el Acta Jones, y culmina en 1982, año en que se reconfirmó la preferencia por el Estado Libre Asociado como estatus político de la Isla, mediante una consulta plebiscitaria. La novela documenta hitos de la historia política puertorriqueña del siglo XX como: la masacre de Ponce en 1937, el apoyo de los liberales al Estado Libre Asociado y la lucha de los independentistas por la nacionalidad propia.⁴

En el universo narrativo de *La casa de la laguna*, Isabel Monfort escribe la historia familiar en un manuscrito que es leído secretamente por su marido, Quintín Mendizábal. Amparándose en la autoridad que le confiere su formación profesional como historiador, Quintín anota en los márgenes⁵ de ese documento una serie de comentarios que cuestionan las interpretaciones formuladas por Isabel. La alternancia de la voz femenina y la voz masculina ha sido valorada como una pieza clave de la maestría narrativa de Ferré en *La casa de la laguna*. Isabel Clúa Gines estima que el

³ En opinión de Marlene Hausen Esplin, las facetas de Rosario Ferré como autora bilingüe y traductora de algunas de sus propias obras estimula el diálogo intertextual entre la traducción y la autoría: “By undertaking both the creation and perpetuation of her own texts, she fuels an ongoing inter-textual conversation around translation and authorship and highlights the possibilities of a bilingual author as self-translator” (23).

⁴ La estratificación racial, económica y clasista de la sociedad puertorriqueña, particularmente del sector sanjuanero, se observa en la disposición arquitectónica de la casa de la laguna. María Teresa Vera Rojas señala que Buenaventura Mendizábal y su esposa Rebeca Arrigoitia, descendientes de españoles y pobladores de la primera casa de la laguna, dominan el territorio superior de esa mansión, mientras que Petra, descendiente de esclavos africanos y jefa de la servidumbre, reina en el sótano. Entre otros ejemplos, el racismo y el clasismo de la sociedad puertorriqueña se evidencia “en el blanqueamiento al cual someten a sus hijos al no permitirles casarse con personas que no sean descendientes directos de los españoles, o [en] el hecho de que las familias burguesas tengan cantidad de sirvientes negros a su disposición” (Simonovis 14).

⁵ Ferré invierte el centro y los márgenes-términos claves en la teoría poscolonial-localizando a Isabel y su escritura en el centro y a Quintín -historiador y descendientes de conquistadores españoles- en los márgenes del texto (Johnson 244-45).

empleo de esa técnica le permite a esa autora “introducir ese juego de narradores y lectores, de verdades y ficciones, con mayor naturalidad” (192). En los debates sostenidos por la pareja de narradores de esa novela, Quintín interpreta el discurso histórico como la verdad y asegura que “un novelista puede escribir mentiras, pero un historiador nunca puede” (332). Isabel, por el contrario, destaca el elemento de la subjetividad en los procesos de la selección, el recuento y la interpretación de los hechos históricos y sustenta la imposibilidad de articular una verdad única: “El historiador, como el novelista, observa el mundo a través de sus propios lentes y cuenta lo que le da la gana. Pero es sólo una parte de la verdad” (333). En su comentario sobre los orígenes de esa polémica, Julie Barack señala, acertadamente, que los desacuerdos de Isabel y Quintín se fundamentan en discrepancias ideológicas que cuestionan las conexiones y las desconexiones entre la historia y el género de la literatura (35). Irene Wirshing, observa, por su parte, que tanto Isabel como Quintín deciden qué recordar y qué borrar de sus propias historias: “The fact that Quintín believes that Isabel ‘had altered everything’ and ‘was manipulating history for fiction’s sake (Ferré 71) suggests that not one but both, have simply chosen what to remember and what to erase from their histories” (168). En su libro *Memoria*, publicado en 2012, Ferré afirma que en *La casa de la laguna* “se comprueba que la historia y la ficción son las dos caras de una misma moneda, ambas imprescindibles para el conocimiento humano” (142). Sobre las discrepancias interpretativas de los narradores de esa novela, señala que “la versión y (la verdad) de Isabel se impone a la de Quintín” (142).⁶ Afirma que “las mujeres y los hombres hablamos lenguajes distintos” (143) y subraya la importancia de la escritura en la constitución de Isabel como personaje y como persona (142).

En “La Escuela de Ballet Kerenski” y “El pájaro de fuego,” Isabel Monfort se posiciona como un sujeto autónomo que no depende de la información familiar e histórica provista por Quintín como materia prima de su escritura. En esos capítulos, Isabel narra sus memorias como estudiante de ballet durante su adolescencia en Ponce.⁷ Inicia su recuento informando sobre la vida personal, marital y profesional de Tamara y André Kerenski, dueños e instructores de la academia de ballet. Explica que Tamara es

⁶ Sobre este tema, véanse también, Gema Castillo García, “A Room/Voice of Own Ones: La recuperación de la voz de dos heroínas ferrerianas: Gloria Camprubí e Isabel Monfort,” y Begoña Toral Alemán, “La política de la (auto)biografía en *The House on the Lagoon* de Rosario Ferré.”

⁷ Giada Biasetti destaca la doble posición de Isabel como “Yo narrador” y “Yo que vive la experiencia narrada” en los capítulos “La Escuela de Ballet Kerenski” y “El pájaro de fuego.” Observa que “a lo largo de la narración, Isabel cuenta el pasado desde un punto de vista del presente en el cual está escribiendo la novela. Esta característica lleva a dividir a Isabel en dos tipos de narradores: el “yo” narrador (Narrating “I”) y el “yo” que vive la experiencia (Experiencing “I”). ... la Isabel que va narrando su historia desde el punto de vista del presente es el “yo” narrador. Por otro lado, el “yo” que vive la experiencia pasada de lo que se está narrando nos ubica en el pasado y nos da la visión de Isabel como personaje de lo que está narrando” (40). Esta doble posición de Isabel pone de evidencia el papel de la escritura de la memoria como un proceso de reconstrucción del pasado.

el nombre artístico adoptado por Norma Castillo a petición de su marido André Kerenski. Hija única de un antiguo propietario de una hacienda azucarera en Ponce, Norma Castillo mostró de pequeña una aptitud especial para el baile. Estudió ballet en París e ingresó posteriormente en la School of American Ballet, afiliada al prestigioso New York City Ballet. Al graduarse, recibió una oferta de empleo en la Metropolitan Opera House, escenario donde conoció a André, bailarín ruso con quien contrajo matrimonio poco tiempo después. La pareja visitó Puerto Rico en su luna de miel y, fascinado por el talento natural de los lugareños para el baile, André le propuso a Tamara la idea de mudarse a la isla y establecer una escuela de ballet.

A diferencia de André, quien sólo aspiraba a convertirse en *maître* de ballet, la carrera de Tamara se encontraba en ascenso e iban a asignarle un papel principal en la nueva producción de *Giselle* en la Metropolitan Opera Ballet. La elección de *Giselle*⁸ como el ballet en que debutaría Tamara no manifiesta un carácter fortuito en el texto de Ferré dado el interés previo de la autora por este personaje y su historia. En ese ballet romántico del siglo XIX, Giselle es una campesina hermosa e inocente que profesa una auténtica pasión por el baile a pesar de su precaria salud. La joven bailarina entabla una relación sentimental con Albrecht, duque de Silesia, quien, bajo la apariencia de ser un aldeano, dice llamarse Loys. El descubrimiento de la verdadera identidad y del compromiso de su enamorado con la princesa Bathilde arrastran a Giselle hacia la locura y la inducen a suicidarse con la espada del mismo Albrecht. En el acto segundo, un Albrecht arrepentido visita la tumba de Giselle para suplicarle perdón. El fantasma de ella intenta prevenirlo para que se marche del bosque, pero Myrtha, la Reina de la Muerte, ordena a las Willis, doncellas que murieron a causa de haber sido engañadas por sus prometidos, que lo atrapen y lo hagan bailar hasta el fallecimiento. La fuerza del amor de Giselle sostiene a Albrecht durante este baile a muerte permitiéndole resistir hasta la llegada del alba, cuando las Willis desaparecen.

Previo a su inscripción intertextual en *La casa de la laguna*, Giselle integra el repertorio de personajes del ballet clásico recontextualizados en la anécdota de la “La bella durmiente” de Ferré que forma parte de *Papeles de Pandora* (1976). Cuando la bailarina protagonista de ese cuento, María de los Angeles, se ve forzada a aceptar un matrimonio arreglado por sus padres, se imagina como “Giselle después que se mete la daga en el pecho” (*La bella durmiente* 165). Stelamaris Coser destaca la fragilidad y la fragmentación emocional de María de los Angeles al ejecutar ese acto simbólico: “Dividida e frágil, ella [María de los Angeles] reza para que a Mãe divina a proteja, mas

⁸ La primera representación de *Giselle* se efectuó en París, el 28 de junio de 1841, en el Ballet du Théâtre de l'Académie Royale de Musique con la participación de la bailarina italiana Carlota Drisi como Giselle. Los libretistas, Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges y Théophile Gautier, se inspiraron en un pasaje en prosa sobre las Willis de la obra *De l'Allemagne* de Heinrich Heine y en un poema titulado “Fantômes” del libro *Les Orientales* de Víctor Hugo. La música fue compuesta por Adolphe Adam, escritor popular de música de ballet y ópera de comienzos del siglo diecinueve en Francia. La coreografía estuvo a cargo de Jules Perrot y Jean Coralli.

se imagina como Giselle, rodopiante no longo vestido branco e, por fim, descrente do amor, cravando uma adaga no próprio peito” (239). Es pertinente notar que, además de imaginarse como Giselle, María de los Angeles reinterpreta los motivos y los efectos del sacrificio ejecutado por esa heroína romántica. En lugar de concebirlo como una tragedia ocasionada por el desengaño amoroso, lo reinscribe como un acto de autonomía que libera a Giselle de contraer matrimonio y le garantiza la posibilidad de bailar con independencia en su nueva transformación en Willi. Mediante ese procedimiento, María de los Angeles resiste simbólicamente su propia impotencia para evitar un matrimonio forzado. La proyección del suicidio de Giselle como un acto de liberación, prefigura también la venganza en el suicidio efectuado por María de los Angeles hacia el final del cuento.⁹

A diferencia de María de los Angeles, Tamara contrae matrimonio voluntariamente y acepta la propuesta de Kerenski de crear una escuela de ballet aduciendo como razón “que estaba muy enamorada de su marido” (191).¹⁰ Por otro lado, al optar por complacer a su marido, Tamara era consciente también de que cometía una forma de suicidio profesional. La posición subalterna a la que es relegada Tamara en la Escuela de Ballet Kerenski reitera la proyección del matrimonio en la narrativa de Ferré como una institución patriarcal que subordina a la esposa a los intereses del marido y anula la independencia de la subjetividad femenina.

Transformada en estudio de baile, la mansión centenaria de los Castillo, regalo de bodas de los padres de Norma/Tamara, se convierte en el espacio híbrido donde transcurre la vida íntima y profesional de la pareja. En la división laboral en la academia de ballet, André ocupa una posición directiva y se reserva el derecho a instruir a las estudiantes talentosas del nivel avanzado. Relegada a un plano secundario, Tamara está a cargo de “las discípulas comunes y corrientes, de las que no se esperaba que llegaran a nada, pero formaban la mayor parte del estudiantado, y el pago mensual de sus matrículas mantenía a flote el estudio” (174). En esas circunstancias, los pies aéreos de Tamara pierden su valor artístico y se transmutan en las columnas que sostienen el cuerpo financiero de la academia. Tras su ingreso a las estructuras patriarcales de la institución del matrimonio, Tamara recorre una ruta que la conduce de la autonomía a la subalternidad. Además de carecer de poder, Tamara experimenta una pérdida de identidad y voluntad propia. Ella no es, sin embargo, la única que adopta una actitud sumisa ante el control ejercido por Kerenski. Las discípulas adelantadas de la academia, formadas al amparo del régimen disciplinario del *maître* de ballet, se transforman

⁹ Sobre este tema, véase el artículo de Gisela Norat citado en la bibliografía de este ensayo.

¹⁰ Carmen Vega Carney señala que Ana Lydia Vega y Rosario Ferré “proponen una desmitificación del amor romántico que por siglos sirviera de patrón cultural que regía a la pareja en el mundo hispanoamericano. Inician un discurso narrativo que trasciende los sobresaltos y trastornos que produce el amor romántico de la novela tradicional; y sugieren la deformación de un orden social a través de la afirmación de la otredad de las mujeres en los textos” (77).

también en seres mansos con cuerpos frágiles y voluntades dóciles, como lo testimonia Isabel:

André reinaba en nuestras vidas. Nos decía cuántas calorías podíamos comer cada día; qué tipo de zapatos calzar para no criar juanetes, y cómo debíamos peinarnos para que el pelo no saliera volando y nos cayera en los ojos cuando hacíamos nuestras *pirouettes*. Y más importante que todo, nos prohibió tener pretendientes, porque ahora éramos las novias espirituales del ‘maestro’. ...Nuestra personalidad cambió. Nos volvimos mansas y sumisas, perdimos peso, y cada día nos veíamos más frágiles. Era como si ya no tuviésemos voluntad propia. (179)

Michel Foucault identifica la disciplina como uno de los “métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y le imponen una relación de docilidad-utilidad” (141). De conformidad con lo señalado por ese estudioso, en el texto de Ferré, la Escuela de Ballet Kerenski se representa como un espacio disciplinario que incrementa las capacidades motrices en la economía corporal de las discípulas adelantadas en la misma proporción en que induce la sumisión y la obediencia de ese sector femenino. Isabel confiesa haber experimentado una transformación radical en su personalidad, calificada por ella “como si me hubiesen cambiado por otra” (179). Además del sometimiento a los dictados de Kerenski, la obediencia incuestionable de Isabel a la autoridad de sus padres, provoca una profunda inquietud en Abby, su abuela paterna:

Abby estaba profundamente preocupada. Entraba a mi cuarto a decirme las buenas noches antes de dormir, y me veía tendida sobre la cama con una sonrisa lánguida, soñando que era Giselle y que me había desmayado sobre mi tumba. No entendía por qué no me quejaba ni me rebelaba por nada. Obedecía en todo a mis padres y nunca les faltaba el respeto. Cuando hacía algo malo, bajaba la cabeza y aceptaba humildemente su regaño. Era como si me hubiesen cambiado por otra. Abby no podía adivinar que en realidad yo no estaba allí. Me pasaba calculando el momento en que podría escaparme de casa y regresar corriendo junto al profesor Kerenski. (179)

En ese testimonio, la transformación de Isabel en un sujeto dócil aparece vinculada también al enamoramiento que profesa por Kerenski, estado emocional al que ella alude¹¹ oblicuamente señalando su costumbre nocturna de tenderse lánguidamente en la cama

¹¹ Allan H. Pasco, en *Allusion: A Literary Graft* (2002), observa que el recurso de la alusión llama la atención sobre textos fuera de la obra en manos del lector, pero “it [allusion] works internally within

e imaginarse como Giselle desmayada sobre su tumba. La identificación de Isabel con el final funesto deparado a esa heroína romántica permite inferir que ha asimilado los paradigmas femeninos representados en ese ballet que posicionan a la mujer como el ente sacrificado en el terreno de las relaciones sentimentales. Abby, identificada por Ana Molestina como uno de los personajes de *La casa de la laguna* que confronta más las relaciones de poder (114), reacciona ante la docilidad y la obediencia germinadas en la personalidad de Isabel, amenazando con retirar a su nieta de la academia de baile y con romperle la sombrilla en la cabeza a Kerenski, a quien se refiere burlescamente con el epíteto de “ese Petrouchka de perinola” (178).

Junto a su enamoramiento de Kerenski, Isabel albergaba un interés persistente por Tamara. Confiesa que disfrutaba de espiarla y verla bailar solitaria en el escenario de la academia y relata la manera en que un día vio a Tamara desnuda:

Yo, por lo general, llegaba antes que nadie y me encantaba espiarla oculta detrás de la puerta. ... Un día, yo estaba descansando un rato en la sala de los Kerenski después de la clase, y vi a Tamara salir del baño. ... Estaba desnuda, y me sorprendió ver lo hermosa que era; me hizo pensar en *La odalisca* de Ingres - una reproducción de ese cuadro colgaba en nuestra sala en la calle Aurora-. Tamara estaba de espaldas y no me vio; pero cuando se detuvo frente al espejo y empezó a secarse con la toalla pude ver su rostro, y me pareció que estaba triste. En el estudio tenía a menudo esa misma expresión ausente, como si quisiese dejarlo todo e irse a vivir muy lejos. (176)

En el pasaje precedente, la alusión a la odalisca¹² del cuadro de Ingres funciona como una imagen especular que permite visibilizar la hermosura corporal de Tamara, a la vez que excede ese propósito. En su función subyacente ese intertexto se inscribe como la huella inter-discursiva que permite analogar la reclusión de la odalisca de esa obra pictórica en el harén del sultán con el confinamiento subordinado de Tamara en la

and during the reading” (XI). De manera similar, José Enrique Martínez observa que “la alusión cobra significados añadidos precisamente en el proceso de recontextualización” (103).

¹² Las odaliscas eran aprendices que ocupaban una posición inferior en la estratificación social del harén imperial. Si poseían una belleza extraordinaria o tenían talentos excepcionales en el baile o el canto podían llegar a ser concubinas del sultán. Con ese propósito vivían confinadas en el palacio bajo la supervisión directa y la instrucción de la madre del sultán. Leslie P. Peirce en *The Imperial Harem: Women and Sovereignty in the Ottoman Empire*, señala que el sultán generalmente seleccionaba sus concubinas de ese grupo femenino de sirvientes “...the sultan almost always chooses his concubines from among the attendants of his mother, who trained them for just that purpose. She takes care to keep them splendidly outfitted and to have them instructed in all that they can learn so that they might be capable of inspiring in the Grand Siegneur the love which might allow them to become concubines, and perhaps one among them the favorite and the honored mother of his eldest son, or else to be married to persons of quality outside the palace” (142).

estructura social de la Escuela de Ballet Kerenski. La narración de Isabel contiene una serie de alusiones implícitas al cuadro de Ingres cuya decodificación requiere cierto grado de competencia lectora. Gerard Genette define la alusión como “un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo” (2). Siguiendo las teorías de la recepción formuladas por Riffaterre, Amelia Sanz Cabrerizo pone énfasis en la competencia intertextual como el elemento que prolifera la gama de sentidos que un discurso conserva siempre en estado potencial” (346). Fox aclara, por su parte, que los textos no tienen que estar necesariamente fundamentados en los códigos gráficos de la escritura: “Any culturally produced object or social practice capable of symbolic interpretation and reinterpretation can be considered as a text” (s/n).

La decodificación de las alusiones implícitas al intertexto de *La gran odalisca* [*La grande odalisque*] en los capítulos analizados de *La casa de la laguna*, demanda suplementar información sobre ese cuadro ausente en el texto literario. Pintado en 1814, *La grande odalisque* representa a una mujer desnuda echada de espaldas en un diván con la cabeza girada hacia los espectadores del cuadro, a quienes dirige lánguidamente su mirada. Cautiva en el harén del sultán y prisionera en el marco del cuadro, la odalisca se ofrece resignadamente como objeto erótico. John Berger, en *Ways of Seeing*, destaca la doble sumisión de la mujer en el desnudo femenino de la pintura posterior al siglo XVII: “paintings of female nudes reflected the woman’s submission to ‘the owner of both woman and painting’ (52). En la composición de *La grande odalisque* puede observarse el doble estado de sumisión del sujeto femenino objetivado en ese cuadro. Jean Yves Maigne identifica el contraste entre la belleza sensual del cuerpo desnudo y la expresión de tristeza y lejanía reflejada en la mirada de la odalisca como uno de los elementos de la composición de ese cuadro de Ingres que ha llamado más la atención de los críticos de arte. Atribuye la selección de esos elementos al posible deseo de Ingres de resaltar el vínculo entre el aprisionamiento social y el estado de fracturación psicológica de la odalisca (344).

Durante su adolescencia, Isabel tenía un contacto visual cotidiano con *La grande odalisque*, debido a que como ella señala: “una reproducción de ese cuadro colgaba en nuestra sala en la calle Aurora” (176). Su familiaridad con ese cuadro la capacita para establecer analogías entre la odalisca y Tamara que exceden el ámbito de la belleza corporal. La tristeza y la lejanía reflejadas en la mirada de la odalisca del cuadro de Ingres reaparecen en la imagen especular de Tamara captada por Isabel. Si bien es cierto que la ausencia de contacto visual entre Tamara e Isabel difiere del juego de perspectivas establecido entre la odalisca y los espectadores del cuadro de Ingres, en el texto de Ferré se consigue un efecto parecido al reenfocar la mirada de Isabel del cuerpo desnudo hacia el rostro de Tamara reflejado en el espejo: “estaba de espaldas y no me vio; pero cuando se detuvo frente al espejo y empezó a secarse con la toalla pude ver su rostro, y me pareció que estaba triste. En el estudio tenía a menudo esa misma expresión ausente,

como si quisiese dejarlo todo e irse a vivir muy lejos” (176). Catherine Lutz y Jane Collins, subrayan las capacidades de la cámara y del espejo para crear un doble del sujeto, una segunda figura que puede ser transformada en objeto de escrutinio visual (376). El acceso a la imagen especular le permite a Isabel captar la fracturación emocional de Tamara y atribuirle a ese estado el deseo de la observada de querer “dejarlo todo e irse a vivir muy lejos” (176). Aunque no se concreta como una opción real, ese deseo supondría un retorno imaginario a la autonomía de que gozaba Tamara en su identidad como Norma Castillo, previo a su entrada al orden patriarcal del matrimonio. A diferencia de la objetivación permanente a la que queda destinada la odalisca del cuadro de Ingres y del final trágico de Giselle, Tamara supera su posición como sujeto subordinado mediante la conjunción de una serie de sucesos que se analizan posteriormente en este ensayo.

Además de las alusiones a *Giselle* y a *La grande odalisque*, los personajes Odette y Odile de *El lago de los cisnes* devienen también intertextos importantes en la exposición de los conflictos narrados en “La Escuela de Ballet Kerenski” y “El pájaro de fuego.” En la historia representada en *El lago de los cisnes*, el príncipe Sigfrido conoce a la princesa Odette durante una expedición de caza nocturna. En el escenario de un lago iluminado por la luna, Sigfrido observa el vuelo de una bandada de cisnes, y se dispone a disparar cuando uno de ellos se transforma ante sus ojos en una hermosa doncella. La joven le revela ser la princesa Odette, condenada a convertirse en cisne cada mañana a causa del hechizo efectuado sobre ella por el brujo Rothbart. Con la intención de liberarla, Sigfrido expresa su intención de matar a Rothbart, pero Odette le informa que el conjuro sólo puede romperse por la lealtad de un amor verdadero. Sigfrido promete amarla para siempre y regresa al palacio al amanecer cuando Odette vuelve a transformarse en cisne.

En el baile real celebrado esa noche en el palacio, Sigfrido debe elegir a su futura esposa. Disfrazado de barón, Robarth se presenta repentinamente a la fiesta acompañado de su hija Odile, quien ha adoptado la apariencia física de Odette. Hechizado por el engaño, Sigfrido baila con ella y proclama su intención de desposarla. Cuando Odile revela su verdadero aspecto, Sigfrido se percata de su error y huye despavorido hacia el lago de los cisnes. Odette lo perdona y la pareja reconfirma su amor, pero Robarth exige que el príncipe cumpla la promesa de casarse con Odile. Ante la imposibilidad de romper el hechizo, Sigfrido se lanza al lago de los cisnes junto a Odette y sus espíritus ascienden a las regiones celestiales.

El antagonismo de los personajes femeninos en el triángulo amoroso conformado por Odette, Sigfrido y Odile actúa como subtexto para representar las posiciones de rivalidad en las que se sitúan Isabel Monfort y Estefanía Volmer en la jerarquía de las preferencias que muestra Kerenski por sus discípulas. Como *prima ballerina*, Isabel se siente substituida por el hechizo producido por Estefanía en el *maître* de ballet:

Sencillamente, no lograba entenderlo. Durante meses, yo había sido la *prima ballerina* de la academia.... Pero desde que el profesor Kerenski vio a Estefanía entrar por la puerta del estudio, la favoreció sobre las demás alumnas. Se pasaba poniéndola de ejemplo cuando las alumnas arrastraban los pies y no lograban despegar del suelo los *grands jetés*, el profesor le pedía a Estefanía que caminase hasta frente del salón y le demostrara a todo el mundo cómo remontarse por el aire como un cisne. (180)

Los celos y el resentimiento de Isabel contra Estefanía se exageran cuando ambas son seleccionadas por Kerenski para bailar los solos respectivos de Odette y Odile en la representación de *El lago de los cisnes* que se escenificaría en el teatro La Perla en Ponce. Como reacción inicial de alegría ante esa noticia, Isabel señala que Estefanía y ella se besaron y se abrazaron, “dando saltos por todo el estudio” (180), pero admite que “desde entonces algo sutil cambió entre nosotras” (180). Isabel señala la costumbre de Kerenski de estudiar la personalidad de sus discípulas antes de asignarles los papeles y considera el estilo sensual de bailar de Estefanía como un factor que influyó en que fuera seleccionada para representar a Odile. En opinión de Kerenski, Estefanía era “una bailarina *jarretée*, porque bailaba de un modo lírico y sensual, con su pelo rojo y su piel blanca como la leche, estaba perfecta para los roles de los *adagios*, cuando la bailarina se supone que se derrite como una estatua de nieve en los brazos de su pareja” (186).

En relación con el reparto de los papeles femeninos de *El lago de los cisnes*, es imprescindible notar la identificación invertida de Odile como el cisne blanco y de Odette como el cisne negro, en el enunciado en que Isabel informa: “el profesor Kerenski le asignó a Estefanía el rol de Odile, el cisne blanco, y a mí el de Odette, el cisne negro” (185). La recontextualización que invierte los colores correspondientes a cada una de las doncellas cines contribuye a desarticular los paradigmas polarizados que proyectan a la mujer como un ser extremadamente casto o extremadamente erótico, arquetipos legitimados en la performance tradicional de *El lago de los cisnes*.

Kent G. Drummond señala la persistencia en los libretos del ballet clásico de un corpus de significantes que al estar configurados a partir de conceptos antinómicos, fijos y predecibles sobre los géneros contribuyen a reafirmar el orden patriarcal. Los personajes femeninos principales en la narrativa tradicional del ballet (Giselle, Clara, la Bella Durmiente y Odette) “display traditionally feminine signifiers of ethereal beauty, shyness, lightness, passivity, and emotional expressiveness and instability” (252). Sus homólogos masculinos (Albrecht, el Cascanueces y el príncipe Sigfrido) “display traditionally masculine signifiers of muscular, earthbound strength, assured and acrobatic command of space, emotional reserve and protectiveness” (252). Drummond observa también el confinamiento de la mujer a la dicotomía virgen/prostituta en la performance tradicional de *El lago de los cisnes*, “which is not strange for that ballet piece,

created at the end of the Victorian age” (240). En la coreografía tradicional de ese ballet se representan dos arquetipos femeninos antinómicos mediante los colores opuestos de las vestimentas de las doncellas cisnes y el estilo con que cada de una de ellas interpreta con el *pas de deux* con Sigfrido. Como observa Drummond, la pureza etérea y la modestia de Odette contrasta con la sensualidad seductora de Odile, que subyuga al príncipe Sigfrido:

Dressed provocatively in black, she [Odile] exudes an overt, powerful sexuality, moving seductively around the Prince, daring him to dance with her. Dazzled, he does so. ... To the astonishment of the surrounding court, Odile proudly displays her sexuality to the point of brazenness—with none of the shyness or modesty of Odette or the princesses—as she confidently assumes and holds the positions in which Siegfried places her. As before, Siegfried is enchanted, but this time by a raw sexual energy. The duet builds to a fever pitch, until, forgetting his vow to Odette, the prince swears his love to Odile. (239)

En el texto de Ferré, la desarticulación de esos paradigmas se formula mediante una recontextualización que invierte los colores de las vestimentas de las doncellas cisnes, pero mantiene el estilo de bailar y los significantes morales representados por ellas en la performance tradicional de *El lago de los cisnes*. Isabel interpreta a Odette ataviada de negro y baila con la modestia característica del cisne blanco, mientras que en su representación de Odile, Estefanía ejecuta la danza sensual del cisne negro vestida de blanco, color asociado con Odette. La recontextualización de intertextos invertidos que asocia la sensualidad con el cisne vestido de blanco y la castidad con el cisne vestido de negro, desestabiliza la fijeza del simbolismo cromático empleado en *El lago de los cisnes*, que identifica el blanco con la virginidad, la inocencia y la pureza y el negro con la sexualidad y la maldad femenina. Por otro lado, la importancia concedida a la sensualidad como una característica primordial del estilo de bailar de Estefanía, prefigura la danza de apareamiento sexual interpretada por ella en *El pájaro de fuego*, actuación que, como se analiza a continuación, constituye una performance radical que subvierte la pasividad, la modestia y la castidad esperadas del sujeto femenino.

El pájaro de fuego de Igor Stravinski está basado en un cuento popular ruso alusivo a esa ave mítica.¹³ La historia representada en ese ballet inicia con el ingreso del príncipe Iván en el jardín encantado del malvado Kastchei, escenario donde avizora un pájaro de plumaje resplandeciente entre los árboles y lo captura. El pájaro de fuego le suplica que lo libere ofreciéndole a cambio una de sus plumas mágicas y la promesa de

¹³ En 1909, Sergei Diaghilev, director de los ballets rusos, le solicitó a Igor Stravinski la composición de la partitura musical de *El pájaro de fuego*. Coreografiado por Michel Fokini, el estreno de ese ballet tuvo lugar el 25 de mayo de 1910, en la Ópera de París. Tamara Karsávina interpretó al pájaro de fuego, papel que fue rechazado por Anna Pávlova.

acudir a su ayuda siempre que el príncipe lo requiera. Iván acepta la pluma, libera al pájaro de fuego y continúa su recorrido. Poco después descubre trece princesas cautivas que juegan lanzándose manzanas de oro que arrancan de un árbol del jardín. Cautivado por la belleza de una de las princesas, Iván se acerca a ellas y baila con su elegida una danza de enamorados. A la llegada del amanecer, las princesas escapan precipitadamente del jardín. Iván permanece solo y es capturado por los monstruos guardianes de Kaschei. Cuando el brujo se dispone a petrificarlo, Iván reclama la ayuda del pájaro de fuego, agitando la pluma que éste le había otorgado. A su arribo, el ave mítica encanta a los guardianes de Kaschei y los obliga a ejecutar un baile infernal hasta derrotarlos. Entona una canción que induce un sueño profundo en Kaschei y le entrega a Iván el cofre de acero que contiene el huevo donde habita escondida el alma del brujo inmortal. Iván estrella el huevo contra el suelo, acto que provoca la muerte y desaparición para siempre de Kaschei y el séquito de guardianes. A la mañana siguiente, el príncipe Iván y la princesa liberada por él celebran su boda. Consonante con las funciones de los personajes en los cuentos fantásticos estudiados por Vladimir Propp, en *El pájaro de fuego*, el héroe masculino (Iván con la ayuda del pájaro de fuego) rescata a la víctima femenina (la princesa cautiva) de un agresor (Kaschéi) y restituye el orden pre-existente mediante el matrimonio. La repetición de esas funciones en los cuentos populares reafirma los roles tradicionales, fijos y predecibles en el sistema binario del género, al representar a la mujer como un ser dependiente y pasivo que necesita de un príncipe liberador.

En la representación de *El pájaro de fuego* escenificada en el teatro La Perla, Kerenski interpreta al pájaro de fuego y le asigna a Estefanía el papel de “la princesa cautiva rescatada por el pájaro de fuego en el último momento” (184). Lejos de remedar la modestia con que la princesa cautiva interpreta el baile de enamorados con el príncipe Iván en *El pájaro de fuego*, Estefanía improvisa¹⁴ una danza de apareamiento sexual calificada por Isabel como “una representación espléndida de la atracción que la hembra ejerce sobre el macho” (190). Una vez concluida la actuación, Kerenski se quita la máscara del “pájaro de fuego” con la que encubría su identidad y besa apasionadamente a la “la princesa cautiva” (184) tras bastidores. Isabel, testigo presencial de ese hecho, indica que inesperadamente se encendieron las luces, se levantó el telón y “el público, que estaba ya desfilando por la puerta del teatro, se detuvo a medio camino y se quedó mirándolos petrificado” (191). El escándalo producido por el beso de Kerenski y Estefanía desencadena una serie de acusaciones de hostigamiento sexual por parte de otras discípulas que provoca la partida del *maître* de baile de la Isla del Encanto. Ese incidente puso fin a la subordinación e invisibilidad de Tamara, quien, “siguió dirigiendo

¹⁴ La improvisación del baile propio como un recurso que resiste y confronta los papeles impuestos a la mujer en los libretos y las coreografías diseñados por hombres, y por la sociedad patriarcal, alcanza una profunda dimensión subversiva en la actuación de María de los Ángeles, la protagonista del cuento “La bella durmiente” de Rosario Ferré. Sobre este tema, véase el artículo “Text and Countertext in Rosario Ferré’s *Sleeping Beauty*” de Katherine M. Gleen.

la academia de baile por su cuenta, y con el tiempo, logró fundar una sólida tradición de ballet clásico en Ponce (192). Isabel señala que varias de las alumnas avanzadas “continuaron sus carreras en Estados Unidos y llegaron a ser bailarinas de renombre, hoy los amantes del ballet veneran a Tamara en Ponce” (192).

Marina Warner destaca el potencial de los cuentos de hadas para generar nuevas lecturas e interpretaciones que producen relatos alternativos (*From the Beast* 412). Califica el retorno de los novelistas a los cuentos de hada, la alegoría y la fantasía, como un acto de libertad creativa: “the novelist demonstrates that he-or she- can make anything at all, can play with anything and everything, can create new worlds, and master anything whatsoever through the autonomy of language” (*Signs* 447). Consonante con lo señalado por Warner, Ferré transforma a la princesa cautiva del cuento popular ruso reciclado en el ballet *El pájaro de fuego* en un sujeto activo y seductor, cuya sexualidad no está dirigida hacia los fines del matrimonio. Incorpora, además, una lectura burlona del intertexto del pájaro de fuego mediante la reinterpretación hecha por Abby del suceso del beso Kerenski y Estefanía. Valiéndose de un lenguaje metafórico de registro popular, Abby homologa al “pájaro de fuego con el guaraguao” (192), ave de rapiña depredadora de pollitos, cuya imagen se emplea en el ámbito cultural puertorriqueño para representar al seductor experimentado que anda a la caza sexual de chicas jóvenes.

Además de improvisar la danza de apareamiento sexual, Estefanía desafía repetidamente las normas de la castidad a que estaba sujeta la mujer en la sociedad ponceña de fines de los años cuarenta y principio de los cincuenta. En su estudio sobre los patrones de conducta y las regulaciones sexuales durante la etapa del noviazgo, Reuben Hill concluye que, a pesar de la penetración norteamericana por medio siglo, la sociedad puertorriqueña de principios de los años cincuenta permanecía predominantemente adscrita a las formas y las prácticas del mundo hispano-católico, cuyo fin tradicional consistía en que la mujer llegara al matrimonio casta e inocente (104). Al igual que Hill, Luisa Hernández sostiene que el llamado culto a la virginidad defendido a través de la autoridad patriarcal, dominaba el escenario cultural valorativo de Puerto Rico a principio de los años cincuenta, “en el cual el ideal del hombre era casarse con una mujer virgen” (132). La fidelidad a ese ideario variaba, sin embargo, de acuerdo con la extracción social; las mujeres de las clases alta y media eran las más apegadas a esos criterios “mientras que las mujeres de recursos más bajos seguían estándares morales diferentes” (Hernández 132). Esa estudiosa aclara que aunque “las mujeres de toda clase social pretendían someterse al doble estándar sexual tan arraigado en la cultura hispánica, hubo casos en que irrespectivo de su posición transgredieron las normas ya establecidas y terminaron resistiendo estos patrones éticos de género, convirtiéndose en agentes sociales que retan los códigos morales” (Hernández 132).

En su relato, Isabel representa a Estefanía como un agente transgresivo que subvierte los códigos morales prevalentes en la sociedad puertorriqueña en esa época. Informa que a los catorce años, Estefanía actuaba con plena libertad; al margen de los controles de la vigilancia paterna y sin importarle en lo absoluto la opinión de los otros.

Frecuentaba lugares públicos en compañía masculina sin la custodia de una chaperona que garantizara la protección de la virginidad. Tras el escándalo suscitado en el teatro La Perla, Estefanía fue enviada a vivir por unos años con una tía en Massachusetts, una solución típica para silenciar las habladerías. No obstante, a su regreso a la Isla, acompañada de su marido, viola las llamadas normas de la decencia pública: “su marido y ella se bañaban desnudos en la playa pública de Ponce y meditaban en posición de loto todas las tardes a la caída del sol” (192). Tanto la exposición pública del cuerpo desnudo de Estefanía en su estatus como casada como la danza de apareamiento sexual que improvisara en el teatro La Perla durante su adolescencia, constituyen actos transgresivos¹⁵ que desafían la represión de la sexualidad impuesta a la mujer, “uno de los mecanismos a través de los cuales el patriarcado ha sido mantenido y reforzado” (Sosa-Sánchez 183).

Procede finalizar este ensayo con el comentario de la versión de Quintín sobre los sucesos narrados en “La Escuela de Ballet Kerenski” y “El pájaro de fuego.” Quintín se autodesigna como el narrador objetivo de esos hechos y sostiene que, en lugar de suplementar la realidad con la imaginación, como en su opinión hiciera Isabel, su versión estaría basada “*en sucesos reales*” (202). Afirma que Norma Castillo dirigía la academia de ballet y sólo admitía a las hijas de las familias acomodadas como pupilas. Kerenski, por el contrario, era socialista y quería trabajar con todo tipo de gente. Resentía que la población de Ponce “*le hiciera poco caso a él*” (203) y esa situación, de acuerdo con Quintín, lo motivó a “*cobrárselas y comenzó a acechar a Estefanía Volmer*” (203).

De la versión de Quintín amerita destacarse la doble moral con la que juzga la atracción que, a los catorce años, Isabel sentía por Kerenski *vis á vis* los amoríos que él admite haber sostenido con Estefanía antes de conocer a su esposa. Quintín informa que él iba con Estefanía a los cabarets de San Juan y que podía dar fe de lo dicho por Isabel, “*que Estefanía nunca usaba ropa interior*” (203). A pesar de las fuertes implicaciones sexuales de esa confesión, Quintín interpreta como una ofensa altamente deshonrosa

¹⁵ Rebeca Arrigoitia es otro personaje de *La casa de la laguna* que emplea el recurso del baile como un mecanismo para desafiar la represión sexual impuesta a la mujer. De niña, Rebeca admiraba a Isadora Duncan y quería ser bailarina, pero tuvo que aprender a bailar sola porque en San Juan no había escuela de ballet. Se casó con Buenaventura Mendizábal, hombre de negocios de espíritu materialista y práctico, a quien le disgustaban el arte, el ballet y la poesía. Rebeca tenía un salón literario y le encantaba improvisar danzas en la terraza de la casa de la laguna. Cuando Buenaventura le prohibió seguir organizando las veladas culturales, Rebeca lo abandonó y no accedió a regresar a la casa hasta que él le garantizó el derecho a celebrar un recital de música y poesía por semana. En una ocasión puso en escena el drama Salomé de Oscar Wilde con sus amigos. Rebeca interpretó el baile de los siete velos, danza en la que los velos fueron cayendo uno tras otro al suelo. Rebeca danzaba casi desnuda en el momento en que Buenaventura y sus invitados, hombres de negocio, llegaron a la casa de la laguna. Buenaventura no dudó en imponer su autoridad y reparar la ofensa de su honor, propinándole una foetiza a Rebeca que la dejó inconsciente y de la que tardó semanas en recuperarse. La violencia de Buenaventura aniquiló la creatividad de Rebeca, quien se transformó en un ser sumiso que: “guardó sus zapatillas de baile, sus túnicas de seda y sus libros de versos al fondo del ropero y se fue apagando poco a poco como uno de los nenúfares olvidados al fondo de la terraza” (85).

para su ego masculino el hecho de que Isabel hubiera experimentado atracción por Kerenski durante la adolescencia: “¡Lo que yo no sabía era que tú también estabas medio enamorada de ese canalla!” (205). Sus celos retrospectivos de Kerenski, a quien menosprecia llamándole “mequetrefe” (206), responden al hecho de no haber sido él [Quintín], el primer hombre en la vida afectiva de Isabel: “Había descubierto otro aspecto desconocido de Isabel. Había estado enamorada de Kerenski, y se lo había ocultado. Siempre le juré que él era su primer amor, y era mentira. Descubrir que un mequetrefe como el instructor de ballet lo había precedido en sus afectos era echarle sal a la herida” (206).

La perturbación emocional provocada por el descubrimiento de la precedencia de otro hombre en los afectos y los deseos de su esposa detona el discurso misógino enunciado por Quintín, quien, entre otras rectificaciones, declara que se propone desenmascarar la inocencia e ingenuidad con las que supuestamente se disfraza Isabel en los capítulos sobre Kerenski. La acusa de haber arruinado la reputación de Kerenski y la proyecta con una pequeña Medea que se vengó del *maître* de ballet a causa de los celos que sintió por el beso de Estefanía. Reduce el móvil de la narración de Isabel a un acto de venganza femenina: “A los catorce años ya era una pequeña Medea, y como Medea, había utilizado el embrujo de las palabras para vengarse del patético inmigrante ruso. ... ¿qué no sería capaz de hacerle a él si algún día se le metía en la cabeza que no la quería?” (206).” Su autoproyección como víctima potencial del “*embrijo de las palabras*” (206) de Isabel, “*si algún día se le metía en la cabeza que no la quería*” (206) revela, en el fondo, la ansiedad que le producen las capacidades literarias y la voz autónoma de su esposa para articular un discurso que socava las expectativas del silencio y la subordinación del cónyuge femenino a los intereses y la autoridad del marido; dos valores fundamentales de la tradición patriarcal que Quintín se empeña en imponerle a Isabel cuando pretende disuadirla de publicar el manuscrito. Además de su disputa como narradores, las posiciones conflictivas en las que se sitúan Quintín e Isabel como pareja marital exhibe una estrecha afinidad con las teorizaciones posmodernas que interpretan el género como “una forma primaria de relaciones significantes de poder” (Scott). La resistencia de Isabel al poder de Quintín permite visibilizar el componente de la agencia como un factor dinámico en la producción de cambios en las relaciones de género.

En resumen, en “La Escuela de Ballet Kerenski” y “El pájaro de fuego,” Ferré apela a la recontextualización de intertextos del arte y del ballet clásico para articular un discurso que resiste los paradigmas antinómicos de la mujer, la posición subordinada de la casada y la represión de la sexualidad femenina. Las alusiones a Giselle en los textos que relatan la anulación de la carrera de Tamara como bailarina profesional tras casarse con André Kerenski y la transformación de Isabel en un sujeto dócil al enamorarse del *maître* de ballet, ponen de relieve los efectos que produce en esos personajes femeninos la absorción de un guión romántico del amor que refuerza el sacrificio y la sumisión de la mujer en el terreno de las relaciones sentimentales y en la institución del matrimonio. La alusión a *La grande odalisque* de Ingres tiene un papel fundamental en la construcción de la imagen especular que permite visibilizar la pérdida de autonomía y la fracturación

síquica de Tamara así como su posición subalterna en el escenario social de la Escuela de Ballet Kerenski. La recontextualización invertida de Odile como el cisne blanco y de Odette como el cisne negro, desarticula la representación antinómica de la mujer como virgen o prostituta en el legado del sistema patriarcal del género articulado en la *performance* tradicional de *El lago de los cisnes*. La danza de apareamiento sexual improvisada por Estefanía subvierte la modestia de la princesa cautiva del ballet *El pájaro de fuego*. En su significado más profundo, el baile improvisado por Estefanía se inscribe como una actuación que empodera a la mujer y escenifica la posibilidad de resistir la represión de la sexualidad femenina en el escenario social puertorriqueño representado en esos capítulos.

La incursión de Isabel en la Escuela de Ballet Kerenski funciona a su vez como un rito de pasaje que le permite ponerse en contacto con los constructos sobre el género y la mujer legitimados en la narrativa y la *performance* tradicional del ballet clásico así como la posibilidad de elegir formas alternativas de reinterpretarlos. Tras los incidentes suscitados en esa academia, y animada en parte por los celos que sentía de Estefanía, Isabel abandona sus aspiraciones de convertirse en bailarina de ballet. Cuatro años después inicia sus estudios universitarios en Vassar College donde estudia literatura inglesa. La reconstrucción de sus vivencias en “La Escuela de Ballet Kerenski” y “El pájaro de fuego,” sin depender de la información provista por Kerenski, forma parte de la emancipación perseguida por esa narradora. Constituye una muestra significativa de su determinación de afirmar su subjetividad amparándose en el derecho a escribir lo que piensa en lugar de aceptar las interpretaciones patriarcales representadas por la voz de su marido.

OBRAS CITADAS

- Afanasiev, Alexandr Nikolaievich. *El pájaro de fuego y otros cuentos populares rusos*. Trad. Isabel Vicente Esteban. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- Barak, Julie. “Navigating the Swamp: Fact and Fiction in Rosario Ferré’s *The House on the Lagoon*.” *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 31 (1998): 31-38.
- Berger, John. *Ways of Seeing*. Londres: Penguin, 1972.
- Biasetti, Giada. “El poder subversivo de *La casa de la laguna* y *La niña blanca y los pájaros sin pies*: la centralización de la periferia.” *Hispania* 1 (2011): 35-49.
- Clúa Gines, Isabel. “*La casa de la laguna*. Rosario Ferré.” *Lectora. Revista de dones i textualitat* 3 (1997): 191-93.
- Coser, Stelamaris. “Escrita, Encenação e Performance em Rosario Ferré.” *Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura* 38 (2015): 236-49.
- Drummond, Kent G. “The Queering of *Swan Lake*: A New Male Gaze for the Performance of Sexual Desire.” *Journal of Homosexuality* 45 (2003): 235-55.

- Fernández Cardo, José M. "Literatura comparada e intertextualidad." *Lingüística española Actual* 8 (1986): 177-85.
- Ferré, Rosario. *La casa de la laguna*. Nueva York: Vintage, 1997.
- . *Papeles de Pandora*. Nueva York: Vintage, 2000.
- . *Vuelo del cisne*. Nueva York: Vintage, 2002.
- . *Memoria*. San Juan, PR: Ediciones Callejón, 2012.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. México D. F.: Siglo Veintiuno Editores, 1995.
- Fox, Nicholas J. "Intertextuality and the Writing of Social Research." *Electronic Journal of Sociology*, 1995, <https://www.sociology.org/content/vol001.002/fox.html> Accessed 12 de octubre de 2015.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos*. Trad. Celia Fernández. Madrid: Taurus, 1989.
- Gleen, Kathleen M. "Text and Counter-text in Rosario Ferré's 'Sleeping Beauty'." *Studies in Short Fiction* 33 (1996): 207-18.
- Hausen Esplin, Marlene. "Self-Translation and Independence: Reading between Rosario Ferré's *The House on the Lagoon* and *La casa de la laguna*." *Translation Review* 92 (2015): 23-39.
- Hernández Angueira, Luisa. "El imaginario de la sexualidad y la representación de género en Puerto Rico, 1950-2000." *Revista de Ciencias Sociales* 19 (2008): 128-49.
- Hill, Reuben. "El noviazgo en Puerto Rico: periodo de transición." *Revista de Ciencias Sociales* 2 (1958): 87-104.
- Irwin, William. "Against Intertextuality." *Philosophy and Literature* 28 (2004): 227-42.
- Johnson, Kelli Lyon. "Mapping Puerto Rican Collective Memory in *The House on the Lagoon*." *Writing Off the Hyphen. New Critical Perspectives on the Literature of the Puerto Rican Diaspora*. Ed. José L. Torres-Padilla and Carmen Haydée Rivera. Seattle and London: U of Washington P, 2008. 220-55.
- Lutz, Catherine, and Jane Collins. "The Photograph as an Intersection of Gazes: The Example of *National Geographic*." *Visualizing Theory*. Ed. Taylor Lucien. Nueva York: Routledge, 1994. 363-84.
- Maigne, Jean Yves. "Extra Vertebrae in Ingres' *La grande Odalisque*." *Journal of the Royal Society of Medicine* 97 (2004): 342-44.
- Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Medina-Rivera, Antonio. "La aniquilación de las bellas artes y de la aristocracia en las obras de Rosario Ferré." *Selected proceedings of the Pennsylvania Foreign Language Conference*. Ed. Gregorio C. Martin. Monroeville, PA: Grelin Press, 2003. 75-87.
- Molestina, Ana. "La denuncia a través de la mujer: *La casa de la laguna* de Rosario Ferré." *Catedral Tomada. Revista de crítica y literatura latinoamericana* 3 (2005): 112-22.
- Pasco, Allan H. *Allusion: A Literary Graft*. Charlottesville: Rookwood Press, 2002.
- Peirce, Leslie P. *The Imperial Harem: Women and Sovereignty in the Ottoman Empire*. Nueva York: Oxford UP, 1993.

- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Trad. María de Lourdes Ortiz. Madrid: Editorial Fundamentos, 1971.
- Riffaterre, Michael. *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana UP, 1978.
- Sanz Cabrerizo, Amelia. "La noción de intertextualidad hoy." *Revista de Literatura* 47 (1995): 341-62.
- Simonovis, Leonora. "La casa de la laguna de Rosario Ferré: verdad histórica frente a verdad literaria." *Actual* 55 (2011): 11-21.
- Scott, Joan W. "El género: una categoría útil para el análisis histórico." Web. 22 de octubre de 2016.
- Sosa-Sánchez, Itzel Adriana. "Aproximaciones teóricas sobre el género, la reproducción y la sexualidad." *Iberofórum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana* 8 (enero- junio de 2013): 182-206.
- Toral Alemán, Begoña. "La política de la (auto)biografía en *The House on the Lagoon* de Rosario Ferré." *Horizontes* 3 (2001): 81-99.
- Vega Carney, Carmen. "Sexo y texto en Rosario Ferré." *Confluencia* 4 (1988): 118-27.
- Vera Rojas, María Teresa. "Rosario Ferré. *La casa de la laguna*." *Lletra de Dona i Literatura*, 2010. <http://www.ub.edu/cdona/lletradedona/la-casa-la-laguna>. Accessed 12 de febrero de 2016.
- Wirshing, Irene. "Rosario Ferré's *The House on the Lagoon*: Representation of Dominant and Marginal Discourse." *Atenea* 27 (2007): 167-73.
- Warner, Marina. *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux, 1995.
- . *Signs & Wonders. Essays on Literature & Culture*. Londres: Chatto & Windus, 2001.