

Postmodernidad y espacios de identidad femenina en *El vuelo del cisne* de Rosario Ferré

Laura-Eugenia Tudoras

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

Abstracto: Este artículo propone un acercamiento a la escritura plural de Rosario Ferré a través de la novela *El vuelo del cisne*, que enfoca varias dimensiones íntimamente relacionadas, configuradoras de un universo femenino proyectado en el encuentro de dos culturas y de dos espacios identitarios tan distantes como la Rusia y el Puerto Rico de principios de siglo XX. Desde una perspectiva de género, se abordan aspectos como la extrañidad, la interacción cultural, la proyección de la identidad en dimensiones geográficas no reconocidas como propias. Paralelamente, la dimensión artística se refleja como un proceso de creación, a su vez generador de identidad. Esta dimensión es proporcionada, paradójicamente, por la inmersión en unas coordenadas culturales y geográficas ajenas, y en ocasiones hostiles. Asimismo, el trabajo enfoca la perspectiva del espacio de la mujer, perfilado entre inclusión-exclusión, renuncia-aceptación, pertenencia-ajenidad, conceptos entendidos en múltiples sentidos.

Palabras clave: postmodernidad – identidad – espacios culturales – extrañidad – escritura femenina

La obra de Rosario Ferré, plagada de personajes femeninos y de exquisitos universos interiores, rinde homenaje, con la novela *El vuelo del cisne*, a la bailarina Ana Pavlova, una de las figuras más relevantes del ballet ruso de principios de siglo XX, en una reconstrucción literaria que preserva datos reales de la biografía de la artista y los enlaza magistralmente con elementos de ficción, en una historia que reafirma una escritura sensible en la que los universos femeninos destacan por su singularidad, así como, y sobre todo, por su marcada intensidad.

Proyectada sobre el encuentro de dos culturas y de dos espacios identitarios tan distintos y tan distantes como la Rusia y el Puerto Rico de principios de siglo XX, la novela aborda y recrea varias dimensiones de la problemática de la identidad, en un paralelismo constante con la identidad nacional puertorriqueña, desde una perspectiva que configura el universo femenino de sus personajes, dimensiones como la extrañidad, en tanto que vivencia personal del que es un extraño en una dimensión geográfica y cultural diferente, y en tanto que percepción de lo extraño en una dimensión geográfica y cultural propia; o como la interacción cultural; como la proyección de una identidad propia, asumida, en unas dimensiones identitarias ajenas, distintas, que constantemente reafirman y refuerzan lo propio, lo identificador, el yo.

Con una escritura altamente sensitiva, que en ocasiones permite escuchar los acordes del ballet ruso, la autora perfila paralelamente un universo femenino configurado por la creación artística, como seña de identidad, de vivencia, que define con mayor fuerza la identidad del personaje a través de la dimensión artística y, al mismo tiempo, genera identidad en coordenadas ajenas, en circunstancias adversas.

En el marco de un tejido literario que aúna los convencionalismos de la época para resaltar el espacio de la mujer en la sociedad de aquel tiempo, con constantes guiños a las similitudes que aún conserva la postmodernidad, encontramos un personaje singular, Madame, la bailarina del Zar, primera bailarina del teatro Mariinsky de San Petersburgo, en la isla de Puerto Rico, en 1917¹, cuya historia es relatada a través de las memorias de Masha Mastova, bailarina en su *troupe* y su confidente y mano derecha. Tras una gira por Estados Unidos, la *troupe* viaja a Cuba con la intención de hacer otra gira por Suramérica y evitar así acercarse a los territorios sumidos en la Primera Guerra Mundial y, finalmente, se ve bloqueada en la isla de Puerto Rico, donde permanecerá unos meses a la espera de conseguir pasaportes ingleses, dado que en Rusia había estallado la Revolución y los bolcheviques habían tomado el poder:

(...) ¿Sabíamos que Rusia había sufrido un golpe de Estado y que los bolcheviques estaban ahora en el poder? Aparentemente nos encontrábamos en alta mar y no nos habíamos enterado. De todas formas, como éramos ciudadanos rusos, nuestros pasaportes habían caducado. La nación rusa ya no existía. (Ferré 48).

Dandré, el marido y director de escena de Madame, define la situación, marcando así una doble vertiente de la extrañidad, en los siguientes términos:

Salimos de la comisaría, y una vez en la calle, Madame miró consternada a Dandré. «¡El Zar y su familia están encarcelados! El gobierno depuesto por un golpe de Estado. ¡Es increíble!», exclamó, con los ojos desorbitados por el asombro. «¿Qué querrá decir todo eso?» (...) «Quiere decir, contestó Dandré, que somos unos parias, sin país y sin ciudadanía. Escombros de un naufragio, astillas a merced de las olas». (Ferré 51).

Los miembros de la *troupe* se acaban de convertir en unos extraños no sólo para la isla donde ya lo eran, sino también para su propia patria y, por ende, para cualquier lugar del mundo. La ruptura de identidad, el interiorizar y asumir la no pertenencia a un espacio

¹ “Ferré uses Pavlova’s fictionalized presence in Puerto Rico to consider questions of cultural identity, politics, and gender. The heterotopia she creates – juxtaposing Russian dancers and US political and economic forces against traditional Puerto Rican types – allows for a reading of the novel as a series of encounters between people with different histories and varying aspirations.” (Carvalho 106).

reconocido como propio, la imposibilidad de abandonar la isla precisamente por su recién adquirida condición de apátridas, desencadena en los personajes, mayoritariamente femeninos, y especialmente en la protagonista, en Madame, reacciones que intentan desesperadamente fijar, retener, mediante anclajes emocionales, lo que sienten como propio, lo que las define en tanto que rusas y en tanto que bailarinas.

Así, el baile, su vocación y razón de ser, el eje que articula su identidad a nivel íntimo y personal, se convierte además en su nueva patria, en una identidad nacional, en un territorio intangible, inamovible y protector que nada ni nadie puede enajenar: “Y nuestra fe en la Santa Madre Rusia y en nuestro arte estaba intacta”. (Ferré 51). En el discurso de Masha, Rusia pierde las connotaciones de un país, pierde su significado de realidad jurídica y política, y se percibe más bien como un concepto etéreo de origen, de procedencia con la que se identifican, redefiniéndose sólo en términos culturales.

Al hilo de la lectura, se percibe el constante paralelismo de la situación de los personajes con la propia situación de la isla:

Nunca habíamos oído hablar de Puerto Rico, pero como estaba en el camino de Panamá y Costa Rica, subimos al barco llenos de entusiasmo. Dandré nos explicó que la isla era la más pequeña de las cuatro Antillas y que era una posesión de los Estados Unidos (...) «La isla se encuentra bajo régimen militar. Habrá orden y disciplina, y nos pagarán en dólares» (Ferré 26).

La pequeña isla se reviste de una doble extrañidad, la lógica y natural en tanto que lugar desconocido, nuevo para el viajero, y la extrañidad circunstancial, forzada, la de una identidad impuesta, ajena, transformándose así en un lugar que no ofrece al viajero extraño una imagen estable, propia y definitoria, a la que éste pueda acogerse en busca de refugio.

La bailarina del Zar y su *troupe* se quedan atrapados sin identidad, en un territorio de identidad usurpada, convirtiéndose así en igual de extraños que los habitantes de la isla en su propia tierra, transformados de repente en ciudadanos americanos². La difícil aceptación y asimilación de un cambio tan radical desde la perspectiva del otro, encuentra su correspondencia en la asimilación de la propia situación y el diálogo de la bailarina con Molinari refleja en el espejo de unos, la situación equiparable de los otros:

«(...) ¿Cómo puede uno convertirse en ciudadano de un país que no es el suyo?», preguntó.

² “For Ferré the idea of nation and national identity in her (Puerto Rican) context is highly problematic.” (Lindsay 71).

«Eso es precisamente lo que usted estará haciendo dentro de poco, Madame», contestó Molinari en un tono irónico (...). Molinari tenía razón. Pronto se haría ciudadana británica, le gustase o no. (Ferré 73).

El universo femenino, eje central en la obra de Rosario Ferré, en busca de su propia identidad personal, se plasma sobre este trasfondo de identidades nacionales y se entrelaza intrínsecamente con él. Las bailarinas que conforman la compañía de Madame sienten por ella una admiración que roza la veneración, al mismo tiempo que consideran un privilegio poder bailar en su *troupe*, una oportunidad única para construir su propio camino hacia la independencia, hacia la construcción de una identidad personal:

Y desde el punto de vista de las jóvenes, era una oportunidad estupenda para hacerse camino en el mundo. ¡Liberarse de los lazos de familia! ¡Volar por toda Europa en busca de la aventura y el amor, como había hecho Madame! Ella siempre nos estaba instando a que apuráramos la copa de la vida hasta la última gota, sin dejar que nadie nos cortara las alas. Éste era el sueño de cada chica que ansiaba llegar a ser una bailarina. Nuestra veneración por Madame era tácitamente parte de nuestra lucha por estar al timón de nuestras propias vidas. (Ferré 45).

Es precisamente esta dimensión artística la que articula la dimensión identitaria de cada una de ellas, la que les confiere singularidad, el elemento de cohesión que se ve exacerbado a la hora de enfrentarse a su nuevo estatus de mujeres sin patria, una patria cuya imagen intentan mantener viva a cualquier precio. El presente hostil casi desaparece y los recuerdos del pasado son el artificio mediante el cual consiguen envolverse en una patria interior, una patria emocional en la que consiguen que Rusia siga existiendo para ellas, con la sencillez de un acto performativo, con el simple hecho de hablar de ella. En este mínimo universo personal, el concepto de patria se reduce a las dimensiones de la compañía de ballet:

Hablar sobre nuestra ciudad y sobre el pasado nos hacía sentir mejor; nos ayudaba a sobreponernos al miedo de que ahora ya no teníamos patria, de que separarnos podía significar perdernos en un mundo inhóspito. La compañía era nuestra familia y nos necesitábamos desesperadamente unos a otros. Hablar de Rusia, recordarla, era igual que afirmar su existencia. (Ferré 52).

El reflejo de la toma de conciencia de la no pertenencia a ningún espacio identificable con el yo, la sensación de estar fuera del mundo, se proyecta en la expresión de la necesidad y despliegue afectivos y sensoriales manifestados por las bailarinas, en su intento de asimilar su doble extrañidad, frente a su patria y frente a la isla,

manifestaciones en las que todas las dimensiones sensoriales y sensibles experimentadas adquieren el valor de garante de su existencia:

Los rusos somos gente sentimental; el afecto nos sale a raudales, sin ningún esfuerzo. Aunque luego descubrimos que los puertorriqueños también eran cariñosos, éste fue uno de los aspectos que más echamos en falta de nuestra patria. Durante nuestras giras las chicas a veces se besaban y se abrazaban, pellizcándose las mejillas unas a las otras como si quisieran asegurarse de que de veras existían, tan solas se sentían. (Ferré 44).

La proyección de la manifestación artística en la isla de Puerto Rico, donde el ballet era desconocido, es una afirmación de la identidad personal, femenina, en la que la mujer se define a través del arte. El escenario de los teatros de la isla, se convierte para Madame, la bailarina más famosa del mundo, en el único espacio plenamente libre en el que puede afirmar, gracias a su arte, su identidad como mujer, como artista, al mismo tiempo que la identidad de su nación. Esa pequeña isla, de identidad usurpada, propicia una inconmensurable necesidad de manifestación de todo un universo femenino sensible, en el que la fuerza de la belleza y de la voluntad de afirmación del ser, se deslizan envueltos en tintes de magia:

Éste era el momento más importante de la función, durante el cual se convertía en lo que bailaba a pura fuerza de voluntad. El movimiento tenía que venir desde dentro, no podía ser mecánico. Madame había bailado *el cisne* cientos de veces, pero antes de comenzarlo necesitaba siempre conjurar su visión. (Ferré 95).

En la misma medida, el escenario y la música se transforman en un universo paralelo, ubicado en dimensiones sensitivas que trascienden el mundo real, que una vez alcanzado hace innecesaria cualquier pertenencia a un lugar concreto, determinado:

Nuestro hogar, dulce hogar se evapora; ya no se encuentra en ninguna parte. Sólo existe el escenario, donde uno se desnuda el alma todas las noches (...).

La ventaja era que vivíamos sin ataduras de ninguna clase: no teníamos ni patria, ni pueblo, ni casa (...). Estábamos hechos de aire y de estrellas: pertenecíamos al universo y eso nos daba una gran tranquilidad. (Ferré 140-141).

La admiración y el respeto que la personalidad y el talento de Madame infunden en las bailarinas y en su público, ponen de manifiesto, a través de este reflejo que se proyecta

en los demás, una inconfundible identidad, una fuerza interior excepcional, una vocación artística fuera de lo común:

El perfil de Madame era tan sereno que parecía tallado en nieve; sus movimientos tan seguros como los de una pantera. (...) Madame ejercía una atracción misteriosa sobre los que la rodeaban. De ella emanaba un aura que atraía a la gente como la lumbre a las polillas. Era peligroso acercársele demasiado, porque la llama podía consumirle a uno. (Ferré 31).

En el universo armónico de los movimientos del baile, se produce una inversión de códigos en la jerarquía socialmente preestablecida y la mujer pasa a ostentar el rol principal:

Nos amarramos las cintas de las zapatillas a los tobillos para empezar los ejercicios del día. Para mí ése era el momento más feliz, cuando sentía una enorme fuerza palpitar bajo los pies. (...) En esos instantes me sentía completamente colmada. No tenía que envidiarle nada a los hombres; tenía todo lo que ellos tenían, porque en el ballet las mujeres suelen ser las protagonistas y bailan el papel principal. (Ferré 119).

Las impresiones recopiladas por Masha en sus memorias, dan cuenta de las emociones experimentadas por sus compañeras. En ocasiones, detalles insignificantes se convierten en elementos importantes, elementos que adoptan la función de desencadenantes emocionales, que les ayudan a sobrellevar la situación, y la propia percepción de los habitantes de la isla para los que ellas representan un elemento ajeno y de lo más exótico, viene a reforzar su convicción en la posibilidad de conseguir cualquier objetivo:

La gente de la isla a menudo se quedaba pasmada cuando nos veía. No estaban acostumbrados a las mujeres rusas, que a menudo son tan forzudas y musculosas como los hombres, capaces de llevar a cabo cualquier proeza física. Acostumbradas a las estepas siberianas, donde la distancia se mide en miles de kilómetros, en la isla a nosotras todo nos parecía minúsculo. Esto nos hacía sentir poderosas, y nos convencía de que podíamos lograr cualquier cosa. (Ferré 149).

La percepción del otro, del que viene de fuera de sus coordenadas vitales inmediatas, refuerza la propia imagen, sirve de autoafirmación a través de la alteridad y hace de espejo amplificador de aquello que ayuda a sobreponerse a las adversidades, de aquello que ayuda a poner en valor y a dignificar la esencia de uno, buscarse a uno mismo y encontrarse gracias a lo más íntimo, definitorio y propio del ser, en este caso el arte.

En ausencia de Dandré, que había salido de viaje en busca de pasaportes británicos, la *troupe* se ve obligada a ofrecer varias representaciones en los teatros de los pueblos de la isla, desde San Juan a Arecibo, para poder sufragar los costes de su estancia hasta la vuelta de Dandré. A lo largo de estos recorridos, conocen poco a poco la realidad de la isla y la de sus habitantes, la oposición entre los que sueñan con la independencia de Puerto Rico y los que han asumido plenamente su condición de ciudadanos estadounidenses. Madame se enamora de Diamantino, uno de los defensores de la causa independentista y, con la relación amorosa entre ambos como trasfondo, la novela consigue plasmar plenamente la problemática realidad puertorriqueña, con la ayuda de varios personajes emblemáticos.

En esta interacción con los habitantes de la isla, se pone de manifiesto con mayor intensidad la percepción del otro, del que es receptor de una realidad nueva, diferente, chocante, en ocasiones difícil o imposible de comprender, mezclada con los convencionalismos de la época y los prejuicios que rodean la figura de la artista en tanto que mujer. Don Pedro, el padrino de Diamantino y su padre adoptivo, expresa así su desacuerdo en cuanto a la relación amorosa de su ahijado con Madame:

«Supongo que no piensas tomarte esta aventurilla en serio,  verdad? (...). Podría ser tu madre, y además es una *vedette*, una bataclana de vodevil. Me parece muy bien que la tengas de amiga, pero no hay por qué proclamarlo ante el mundo.»
 «Pens  que usted la admiraba, Padrino», respondió con ironía el joven.
 «Es cierto. Y Maite también la admira. Pero una cosa es que a uno le guste la guanábana, y otra com rsela con las manos y embarrarse la ropa.» (Ferré 173).

Lo socialmente no aceptado, está permitido siempre y cuando el disfrute quede escondido, privado; una vez traspasada la barrera de lo público, se convierte en reprobable, afectando socialmente la imagen del que se expone. La admiración que don Pedro reconoce sentir por la bailarina, la misma que siente su mujer, nada desinteresada, les sitúa en el umbral de la clase alta, culta, que sabe apreciar el arte, y la hospitalidad que muestran hacia ella y sus bailarinas al ofrecerles hospedaje en su hacienda, en su estancia en Dos Ríos, cerca de Arecibo, les sirve para consolidar, siempre ante los ojos de los demás, su estatus de gente bien avenida, recibiendo a insignes invitados, ya que Madame es la bailarina más famosa del mundo.

En la misma medida, la opinión acerca del trabajo de Diamantino, recién incorporado a la *troupe* de Madame como violinista, pone de manifiesto una actitud despectiva hacia la actividad artística y especialmente a la dimensión creadora de una mujer:

«¿Encontraste trabajo en San Juan? Digo un trabajo de verdad. No esta pantomima de tocar el violín en una *troupe* de artistas estafalarios, que es lo que has estado haciendo últimamente.»

«Sí, señor. Encontré un trabajo serio.», le contestó el joven calladamente. Y rehusó pronunciar otra palabra. (Ferré 174).

Como contrapunto de la percepción del otro, se perfila el asombro de las bailarinas ante Doña Basilisa, la mujer de don Pedro, que,

Igual que la mayoría de las mujeres de posición acomodada en la isla, había estudiado únicamente hasta octavo grado, gracias a los esfuerzos de un tutor privado. Hasta la llegada de los americanos la educación pública era sólo para los varones, y no había un solo colegio para señoritas. (Ferré 167).

y la perplejidad ante su opinión de lo ocurrido en Rusia, opinión que pone de manifiesto una comprensión de los hechos alejada de las coordenadas reales del acontecimiento y centrada en detalles superfluos que rozan lo absurdo:

«¿Así que usted es de San Petersburgo?», le preguntó Doña Basilisa a Madame con asombro. «¡La ciudad del Zar! Cuénteme sobre la familia imperial. Una vez la vi retratada en la prensa. ¿Son tan ricos como dicen? ¿Es verdad que se regalan huevos de Fabergé todos los años el día de Pascua de Resurrección?»

(...) ¡Una gente tan elegante, y pensar que están ahora todos en la cárcel como si fueran criminales comunes!» Doña Basilisa parecía sorprendidísima.

«¿No me diga que están en la cárcel? ¡Qué extraordinario!» (Ferré 168).

La aclaración de don Pedro, arroja luz sobre los comentarios de su mujer y expone, ante los atónitos ojos de las bailarinas rusas, la realidad social y cultural de la mujer de clase alta de la isla:

«Maite no lee los periódicos, Madame», la excusó don Pedro. «Yo los leo y luego le cuento. Se me olvidó contarle lo que acaba de pasarles a los Romanov.»

Doña Basilisa soltó una risita tímida, como si estuviera avergonzada. (Ferré 168).

Una muestra más de la percepción del otro es la prensa local, que a la llegada de la *troupe* a la isla, donde el ballet era totalmente desconocido, había definido a la compañía en uno de sus artículos como:

(...) «un grupo de atrevidas señoritas que ejecutan proezas atléticas en el escenario, vestidas con faldas semitransparentes y que llevan el cuello, los brazos y las piernas provocativamente desnudos y al aire». Por ninguna parte aparecía la palabra *ballet* o *bailarina*. (Ferré 118).

Resulta cuanto menos llamativo el hecho de que la prensa no hiciera referencia alguna a los integrantes masculinos del grupo, como si esta apreciación, una manifiesta acusación de libertinaje, hiciera referencia en exclusividad a las mujeres de la *troupe*, como si el atrevimiento, la provocación y la desnudez adoptaran de repente forma de mujer. El arte de la danza clásica, en tanto que concepto, se desvanece y queda reducido a una simple exhibición del cuerpo femenino.

Las coordenadas culturales, los códigos de conducta aprobada o desaprobada por una determinada cultura o sociedad, afloran en la noche de la representación en el Teatro Tapia en San Juan, cuando en la representación de la *Baccanale* de Glazunov, que Madame había decidido ofrecer al público de la isla, un ballet en el que se reafirma la supremacía de la pasión y de los sentidos, en una expresiva y sensual puesta en escena de un episodio mitológico, el público de San Juan se dispone a abandonar la sala a gritos de: «¡Qué atrevimiento! ¡Es repugnante!» (Ferré 125), pero vuelve sobre sus pasos con la desaparición del escenario por una trampilla de Nóvikoff, el bailarín que interpreta a Dionisio y cuyo disfraz de sátiro dejaba poco margen a la imaginación, rompiendo en aplausos entusiastas “al ver que el dios era castigado por su comportamiento libidinoso” (Ferré 125). En la tarde de ensayo anterior a la función, el director de orquesta había expresado sus dudas acerca de lo apropiado de representar la *Baccanale* en San Juan, ya que:

En algunas ciudades la leyenda se veía como algo ofensivo, y por eso se oponían a que se representara. Pero en París y Nueva York, donde la gente es más sofisticada, estaban locos con la obra, quizá porque había en ella ecos de las costumbres decadentes de las grandes megalópolis. (Ferré 124).

La referencia a las reacciones tan diametralmente opuestas en dos dimensiones geográficas y culturales diferentes, es de nuevo un guiño a los convencionalismos existentes.

Al descubrir la Casa de las Medias y los Botones, una tienda donde se vendían todo tipo de adornos para disfraces, las bailarinas descubren otra faceta de las costumbres de los isleños, su pasión por disfrazarse. Juan Anduce, el futuro marido de

Masha, le explica a ésta el porqué de esta pasión, quedando patente de nuevo, la necesidad de huir de una realidad no aceptada, la necesidad de sumergirse, aunque fuera sólo temporalmente, en una realidad imaginada, en un disfraz de la identidad otorgada, como si la máscara o el traje tuvieran el poder de hacer escapar de esa realidad impuesta, no deseada:

«(...) Los sanjuaneros siempre están celebrando carnavales y bailes de disfraces en los que les encanta transformarse en otra cosa. Siempre están tratando de escapar.»
 «¿Escapar de qué?», pregunté inocentemente.
 «¡De sí mismos!», me respondió Juan con un guiño. (Ferré 102).

También es Juan quien explica a Masha, de forma muy plástica, la invasión de Puerto Rico, descripción que retrata lo que sienten los isleños al respecto:

«¡El que insista en que la llegada de los americanos no fue una intervención militar está meando fuera de la bacinilla!», exclamó cuando Juan acabó su relato. «La invasión de Puerto Rico fue como guisar habichuelas: primero nos ablandaron a fuego lento y en agua hirviendo. Luego añadieron la salsa de tomate, y por último, la tocineta. ¡Una receta perfecta!» (Ferré 246).

Las limitaciones impuestas a las aspiraciones personales, a la sublimación a través del arte, a cualquier forma de expresión creativa, por las condiciones adversas a las que se enfrentan en la isla, influyen en las bailarinas y en Madame, y su consagración plena al ejercicio sublime y puramente espiritual de la danza, se ve dificultada por la sensualidad del trópico, que, en palabras de Masha, les “estaba alterando la personalidad” (Ferré 124).

Finalmente, la cohesión de la *troupe* se ve afectada, los ensayos y funciones cada vez son más escasos y Madame pasa la mayor parte del tiempo con Diamantino. Los sentimientos ocupan el lugar preferente del arte, perfilando la faceta más humana del personaje, que cobra mayor peso en una balanza que se ha de inclinar hacia un lado o hacia otro, como metáfora del sacrificio femenino:

Hasta entonces la vida de Madame había sido una lucha constante entre el arte y el amor: el príncipe Kótshubei, Dandré, Nijinski, todos los hombres importantes en su vida desfilaron frente a mí: (...), Madame los había rechazado a todos. (...) Por primera vez Madame estaba insistiendo en que el amor era más importante que el arte. El mundo se había vuelto al revés. (Ferré 177).

No obstante, en la configuración del personaje permanece latente una fuerte dualidad que sólo permite una renuncia a medias; en el fondo la renuncia a su universo artístico no es definitiva, la llama del sentimiento amoroso alimenta y reaviva el fuego de la pasión artística, a través de la cual se hace visible la más intensa expresión definitoria de esa mujer: la danza clásica, el baile por excelencia.

Así, en el Teatro Oliver, Madame le pide a Smallens que toque *Orfeo* de Monteverdi:

(...) «El *Orfeo* de Monteverdi», le respondió Madame con una sonrisa, «porque hoy Eurídice ha resucitado de entre los muertos». Bailó aquel día como nunca la había visto bailar. Los arpegios subían y bajaban bajo los pies como escalas de plata que surgían de las entrañas de la tierra. (Ferré 192).

El equilibrio, alcanzado en la isla, entre el amor y el vivir el arte con una intensidad desmesurada, parece ubicar al personaje en una nueva dimensión, donde se encuentra en la esperanzadora intersección entre ambas facetas de su vida, en la cálida compenetración de dos pasiones, lo que le lleva a desear permanecer en la isla. El monólogo interior de Masha pone de manifiesto este deseo no expresado:

Esa noche me arrodillé frente al icono de la Virgen de Vladímir y le rogué que los días pasaran y que Dandré, de dos males el menor, regresara lo antes posible. Madame se arrodilló a mi lado y, no me cabe la menor duda, le rogó a la Virgen que Dandré nunca regresara. (Ferré 192-193).

Otro reflejo de este deseo presente y de las influencias de la isla, es su decisión de no seguir bailando *La muerte del cisne*, el baile que le había dado la fama y la había consagrado como primera bailarina del Mariínsky, ya que decide bailar en adelante “sobre la vida, no sobre la muerte”. (Ferré 230).

El simbólico baile de *La muerte del cisne*, asociado en aquel contexto con la agonía de la aristocracia³, interpretado cientos de veces con suma perfección por la bailarina del Zar, es un elemento inequívoco de lo que el ballet ha representado y representa para los rusos, hecho destacado por Schmidt-Aleman, en la biografía de Ana Pavlova:

³ “Las obras de la escritora puertorriqueña Rosario Ferré marcan la caída de la aristocracia isleña y de los valores patriarcales que la acompañan. En cada una de sus obras principales la aristocracia puertorriqueña aparece en un estado de desintegración, empobrecimiento y desaparición.” (Medina-Rivera 75).

La afición de esta gente por el teatro, la literatura y el arte era muy grande y superaba, sin ningún género de dudas, los intereses de clases sociales del mismo nivel en otros países europeos. (Schmidt-Aleman 19).

En la ficción de Rosario Ferré, queda como un elemento clave que define y acompaña al personaje desde el principio hasta el final, ya que una vez abandonada la isla, tras la vuelta de Dandré con los pasaportes ingleses y la muerte de Diamantino, Madame vuelve a brillar en los teatros más elegantes de Estados Unidos. Masha, que se había quedado en la isla con Juan Anduce, donde habían abierto una academia de ballet con los diamantes escondidos en una zapatilla de baile que Madame le había dejado antes de abandonar para siempre la isla, la reencuentra en Nueva York, a punto de representar *La muerte del cisne* en el Metropolitan Opera House:

Cuando llegué a Nueva York, oí decir que Madame bailarí­a *La muerte del cisne* en el Metropolitan Opera House, y una tarde asistí sola al ensayo. No había perdido ni un ápice de su magia. Los saltos aéreos como plumas, el delicado doblar de las muñecas, el leve temblor de los brazos, todo permanecía igual. (Ferré 335).

El arte vuelve a convertirse en el único eje de la vida de la bailarina: “«yo tengo mi arte»” (Ferré 336) le confiesa a Masha en su último encuentro. Así, el cisne, derretido temporalmente “bajo el sol abrasador de la isla marcada por la discordia” (Ferré 9), había vuelto a la vida.

Y los acordes musicales que envuelven sus últimos momentos en un hotel de La Haya, el día de su muerte, cierran las alas del cisne, acompañándolo hasta el final con el sonido de la esencia de una vida.

La puesta en escena de Rosario Ferré, que da vida a una figura femenina de primera magnitud, con la intensidad de una apasionada escritura, permite al lector de principios de siglo XXI, vislumbrar los sinuosos senderos de la creación artística en femenino, entre los aleteos del cisne y la perfección de la armonía del ballet imperial, envueltos en la tórrida calidez del Caribe.

OBRAS CITADAS

- Carvalho, Susan E. *Contemporary Spanish American Novels by Women. Mapping the Narrative*. Suffolk: Tamesis, 2007.
 Ferré, Rosario. *El vuelo del cisne*. Madrid: Santillana, 2002.
 Lindsay, Claire. *Locating Latin American Women writers*. New York: Peter Lang, 2003.

- Medina-Rivera, Antonio. «La Aniquilación de las Bellas Artes y de la Aristocracia en las Obras de Rosario Ferré.» Martin, G. C. (ed.). *Selected proceedings of the Pennsylvania Foreign Language Conference (2003)*. New Kensington: Grelin Press, 2003. 75-87.
- Schmidt-Aleman, Heinz P. *Anna Pavlova (La bailarina del Zar)*. Barcelona: Editorial AHR-Barcelona, 1957.