

THE LADIES' GALLERY: UN ENCAJE FÚNEBRE
DE VOCES Y SILENCIO

Carmen A. Pont

Resumen

El presente trabajo sobre *The Ladies' Gallery* (1998, 1996) de Irene Vilar, sitúa estas memorias en el contexto general de la autobiografía puertorriqueña y en la estrecha relación que ha sostenido con el nacionalismo y la historiografía insular. El análisis establece vínculos entre la búsqueda autobiográfica de la autora (misticismo, maternidad, suicidio, feminismo) y la de otras escritoras provenientes de diferentes tradiciones literarias. El estudio también toma en cuenta el diálogo que *Impossible Motherhood. Testimony of an Abortion Addict* (2009), el segundo volumen de memorias de Vilar, establece con *The Ladies' Gallery*. Propone entonces una reflexión sobre la muerte como hilo conductor entre las dos obras. Al hacerlo, subraya la necesidad de leerlas como un todo barroco e indisoluble, en el cual la confesión y el silencio, en constante alternancia, se vuelven las vías privilegiadas del conocimiento de sí mismo.

Palabras clave: Irene Vilar, autobiografía puertorriqueña, *The Ladies' Gallery*, Lolita Lebrón, nacionalismo puertorriqueño

Abstract

This study of *The Ladies' Gallery* (1998, 1996) by Irene Vilar, places this memoir in the general context of Puerto Rican autobiography in its close relationship with nationalism and the island's historiography. The analysis establishes connections between Irene Vilar's autobiographical quest (mysticism, maternity, suicide, feminism) and that of other women writers from different literary traditions. The study also takes into account the dialogue that *Impossible Motherhood. Testimony of an Abortion Addict* (2009), the author's second memoir, establishes with the first, *The Ladies' Gallery*. It then suggests the possibility of reading death as the common thread between both works. By suggesting this, it underlines the need to read them as an inseparable baroque autobiographical entity, in which confession and silence, in constant succession, become the privileged paths toward self-knowledge.

Keywords: Irene Vilar, Puerto Rican autobiography, *The Ladies' Gallery*, Lolita Lebrón, Puerto Rican nationalism

THE LADIES' GALLERY: UN ENCAJE FÚNEBRE DE VOCES Y SILENCIO*

Carmen A. Pont

En su monumental historia de la autobiografía, George Misch sitúa el nacimiento de este género en las inscripciones de las tumbas egipcias (las rastrea hasta el año 3000 antes de Jesucristo).¹ Por su parte, el filósofo Maurizio Ferraris nos recuerda en su libro *Luto y autobiografía*, que San Agustín y Montaigne “escriben sobre ellos mismos cuando tienen alrededor de cuarenta años, bajo un impulso dictado, más que por el final aún lejano, por el luto.” En el caso de San Agustín es sobre todo la muerte de su madre Mónica, la que lo lleva a la confesión. En Montaigne, es la muerte de su amigo Étienne de la Boétie.² Jacques Derrida también comprende el discurso

* Este trabajo se basa parcialmente en un seminario que di el 17 de diciembre de 2005 en la Universidad de París III, Sorbonne nouvelle. En mi presentación compartí mi investigación sobre la autobiografía femenina puertorriqueña con los colegas investigadores del GRIHAL (Groupe Interdisciplinaire sur les Antilles Hispaniques et l'Amérique Latine). Gracias a Françoise Moulin-Civil por su amable invitación y a los colegas del GRIHAL que enriquecieron mi reflexión con sus comentarios y preguntas. Gracias a las profesoras Diana Castilleja y Clara Castro-Ponce por su lectura generosa y atenta de este ensayo.

¹ Georg Misch, *A History of Autobiography in Antiquity*. London, Routledge & Kegan Paul Limited, 1950, p. 23. La edición original de este exhaustivo estudio se publicó en alemán en 1907.

² Maurizio Ferraris, *Luto y autobiografía. De San Agustín a Heidegger*. México, Taurus, 2001, p. 11.

autobiográfico como un discurso funerario y Paul de Man establece una relación entre el epitafio y la autobiografía.³

En el caso de la memorialista puertorriqueña Irene Vilar (1969), el impulso autobiográfico parece también nacer del luto, o para ser más exactos, de la reliquia de un suicidio:

Cuando la vi que agarraba la manija, traté de mirarla a los ojos y al verlos, no esperé más. Le cogí el brazo. Le enterré mis dedos en el hombro para que supiese que por nada en el mundo iba a dejar que se fuera. Ella empujó. [...] Yo halaba. ¡No! ¡No! Halaba hacia mí con toda mi fuerza, con todo mi cuerpo, como para obligarla a escoger. Al final, ya no sentí más resistencia. Lo único que me quedó fue un pedazo de encaje negro en las manos, y la oí. Había hecho lo que quería. Me había abandonado (159).⁴

Este es el primero de una serie de encajes fúnebres que Irene Vilar, la narradora, incorporará al denso tejido textual de sus memorias. Quien salta por la puerta de este automóvil en marcha no es otra que Gladys Mirna Vilar, su madre. Pero no nos engañemos, *The Ladies' Gallery* es mucho más que el supuesto accidente que una niña de ocho años se ve obligada a declarar en un informe policial.⁵

Detrás de esta madre trágica que se abraza a la muerte, se esconden otras madres, unas reales, otras frívolas, algunas heroicas, otras literarias. Todos estos modelos de lo femenino se exploran en el texto porque todos tienen sed de trascendencia. Por las páginas de *The Ladies' Gallery* desfilan escritoras de diarios íntimos, quienes, como la madre de Vilar, fueron también suicidas. Se llaman Simone Weil (1909-1943), Virginia Woolf (1882-1941),

³ Vanessa Vilches Norat, *De(s)madres o el rastro materno en las escrituras del Yo (A propósito de Jacques Derrida, Jamaica Kincaid, Esmeralda Santiago y Carmen Boullosa)*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2003, pp. 33 y 85.

⁴ De ahora en adelante, todas las citas de *The Ladies' Gallery*, que hemos traducido al español, remitirán directamente en nuestro texto a las páginas de la siguiente edición: Irene Vilar, *The Ladies' Gallery. A Memoir of Family Secrets*. New York, Vintage Books, 1998. Nota: la primera edición de este libro apareció bajo otro título: *A Message From God in the Atomic Age: A Memoir*. New York, Pantheon Books, 1996.

⁵ Además, al reproducir íntegramente esta declaración en sus páginas (160-161), Irene Vilar asocia su búsqueda autobiográfica al género policíaco.

Sylvia Plath (1932-1963)... Con ellas se pasean otras mujeres y hasta una extraña versión caribeña de Emma Bovary:

Mis fichas están llenas de escritoras que le han declarado la guerra a la vida: Julia de Burgos, Alfonsina Storni, Virginia Woolf, mujeres que escribieron y cantaron, como la chilena Violeta Parra, autora de la canción “Gracias a la vida”, mujeres que escribieron para luego matarse ellas mismas por etapas. Irene había estado ahí todo el tiempo, antes de que Irene naciese, y, como diría Borges, detrás de la máscara de otros nombres (Irene Madame Bovary, Irene Virginia Woolf, Irene Soledad...) (37).

1. UN POCO DE HISTORIA SOBRE ESTE LIBRO

El título completo de estas memorias es *The Ladies' Gallery. A Memoir of Family Secrets*. Algo así como: *La galería de damas. Una memoria/Un estudio de secretos de familia*. Sin embargo, la palabra *memoir* es polisémica y puede traducirse también como biografía, como recuerdos e inclusive como nota necrológica. A pesar de la ambigüedad de su título, sí sabemos que *The Ladies' Gallery* remite a un lugar histórico muy preciso: a la única galería del Capitolio de Washington D.C. que por primera vez admitió a las mujeres en el año 1808.⁶ Según el diario *The New York Times*, desde este lugar ya cargado de simbolismo y de historia, la abuela materna de Irene Vilar, Dolores (Lolita) Lebrón Soto (1919-2010), y otros compañeros militantes del Partido Nacionalista Puertorriqueño (Rafael Cancel Miranda, Irving Flores y Andrés Cordero), rompieron fuego contra los miembros de la Cámara de Representantes de los Estados Unidos en Washington D.C.⁷ Este atentado, organi-

⁶ Véase Jan Lewis, “Politics and the Ambivalence of the Private Sphere. Women in Early Washington, D.C.” en Donald R. Kennon (ed.), *A Republic for the Ages. The United States Capitol and the Political Culture of the Early Republic*. Londres, United States Capitol Historical Society by the University Press of Virginia, 1999, p. 135.

⁷ En 1954, un testigo ocular del atentado de Lolita indicó en el *New York Times* (2 de marzo, 1954, p. 16.) que los “atacantes” dispararon a los miembros del Congreso desde la “Ladies' Gallery” de la Cámara de Representantes. Sin embargo, no podemos decir con certeza que se trata del mismo lugar que abrió sus puertas al público femenino a principios del siglo XIX.

zado por Lolita bajo las órdenes del líder nacionalista puertorriqueño Pedro Albizu Campos,⁸ ocurrió el 1 de marzo de 1954 y dejó como saldo un total de cinco heridos.

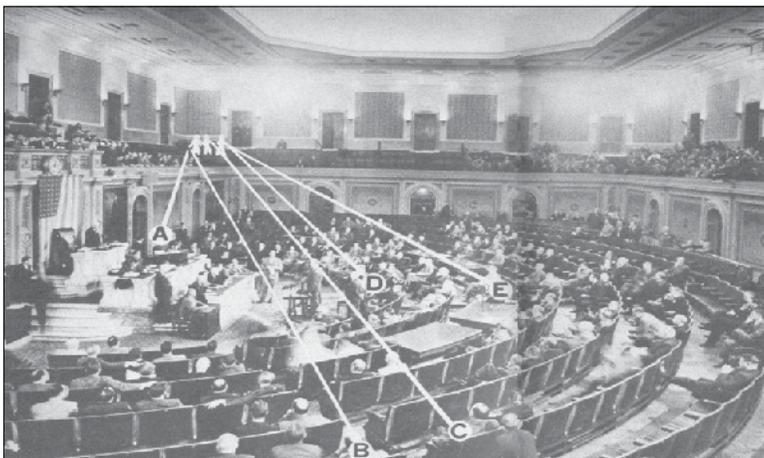


Diagrama del ataque nacionalista al Congreso de Estados Unidos. <http://www.latinamericanstudies.org/puertorico/congress-1954.jpg> (Consultado: 21 de mayo de 2013).

Pero regresemos nuevamente al título, ya que originalmente, una parte de estas memorias se publicó en una revista norteamericana bajo otro nombre: “*The Sirens, Too, Sang that Way (Las sirenas también cantaban así)*”.⁹ Este otro título remite a “Las sirenas”, un texto corto de Franz Kafka, autor de *La metamorfosis* y, al igual que Irene Vilar, diarista. En nuestra edición de estas memorias, Vilar cita como epígrafe la versión inglesa de un fragmento de este texto de Kafka. La traducimos aquí:

⁸ Notemos aquí que los años 30 y 50 se recuerdan en la Isla como décadas marcadas por atentados nacionalistas. Los mismos provocaron una violenta represión por parte del gobierno insular: homicidios, encarcelamientos y masacres.

⁹ Véase “Gregory Rabassa”, *Contemporary Authors Online* (CD-Rom), The Gale Group, 2001. Según la información que aparece en la edición de *The Ladies’ Gallery* que poseemos, esa porción de las memorias se publicó en la revista *Point of Contact* (Fall/Winter 1995).

Las sirenas

Éstas son las seductoras voces de la noche; *las Sirenas, también cantaban así. Seríamos injustos hacia ellas al pensar que lo que querían era seducir; sabían que tenían garras y una matriz estéril, y por eso se lamentaban en voz alta. No podían impedir que sus lamentos sonaran tan hermosos.*¹⁰

Como ya lo indicamos en una nota, cuando *The Ladies' Gallery* se publicó por primera vez en forma de libro en 1996, llevaba otro nombre: *A Message from God in the Atomic Age (Un mensaje de Dios para la era atómica)*. Este curioso título alude al primer “mensaje divino” de una supuesta serie de tres que “recibió” Lolita Lebrón, la abuela de la narradora, después de su atentado, entre 1957 y 1970. Según Vilar (262), Lolita envió copia de una parte de este primer mensaje al presidente de Estados Unidos Dwight Eisenhower (1953-1960). Este envío tuvo una consecuencia directa en su vida: el que la transfirieran de la cárcel a un hospital psiquiátrico y el que allí le aplicaran tortura eléctrica (264).¹¹

Si menciono el manicomio es porque *The Ladies' Gallery* se abre con los retazos de un diario íntimo que describe la vida de Irene Vilar, “la demente o la enferma”, en un hospital psiquiátrico del estado de Nueva York después de un intento de suicidio. No será su única tentativa. El *no man's land* de los alienados es entonces un espacio femenino heredado de la abuela. Es un lugar simbólicamente compartido con Lolita. El juego de espejismos y desdoblamientos del libro apenas comienza. Incluso la organización misma de *The Ladies' Gallery* refleja concretamente estas disociaciones ya que consta de seis partes muy distintas entre sí:

¹⁰ Reproduciendo el texto íntegro de Kafka. Las bastardillas es lo que recupera Vilar en sus memorias. Nuestra cita de “Las sirenas” proviene de: Franz Kafka, *Parables and Paradoxes*. New York, Schocken Books, 1958, p. 93. Gracias a la profesora Dipti Desai por enviarme copia de este texto.

¹¹ Aunque la biografía oficial de Lolita no especifica si el presidente Eisenhower recibió copia de su mensaje, sí indica que “la prisionera” lo “puso en circulación” y que al hacerlo terminó en el manicomio. Véase Federico Ribes Tovar, *Lolita Lebrón. La prisionera*. New York, Plus Ultra, 1974, p. 242.

1. Un prólogo.
2. Catorce fragmentos de un diario íntimo intercalados entre los capítulos del libro que se distinguen del resto del texto al aparecer en bastardilla.
3. Trece capítulos de las memorias (que no llevan ni título ni número).
4. Un álbum fotográfico (intercalado en el noveno capítulo) con un total de veintiún retratos, algunos del atentado de Lolita y otros retratos de la familia.
5. Un epílogo.
6. Una nota necrológica anunciando la muerte de uno de los hermanos de Vilar en 1994.

Esta estructura –ya bastante compleja– condensa además una rica diversidad de lenguajes: entre otros, el íntimo y el periodístico, el jurídico, el médico y el de la investigación universitaria.¹² Con esta multiplicidad de voces, Irene Vilar desestabiliza el Yo, el texto y “la verdad” histórica. Como el Yo que se nos cuenta, y como Lolita misma, que oía voces “buenas” y “malas” durante su encierro,¹³ nos sentimos obligados a clasificar y a organizar las diferentes versiones de la realidad que cohabitan en este texto.

Son voces que se deshacen, que se rehacen, que se completan y que hasta se eliminan. Cito un ejemplo significativo. Retomemos la descripción del suicidio de Gladys Mirna con la que abrimos nuestro análisis. A esta interpretación de los hechos, le seguirá otra unos párrafos más adelante. Ahora es Irene, la niña de ocho años, quien habla con la policía y explica a un agente que su madre se había quedado dormida, que la puerta del automóvil en que ambas viajaban estaba mal cerrada, que la misma se abrió al alcanzar una curva y que fue así como su madre cayó en la carretera (162).

De esta muerte tenemos entonces versiones contradictorias. Como si esto no fuera suficiente, y como para invitarnos a dudar, Irene nos presenta también la versión de Lolita, quien siempre sostuvo que su hija murió en un accidente de automó-

¹² Como ya hemos visto, Vilar alude constantemente a unas “fichas” que contienen sus notas de lectura.

¹³ Ribes Tovar, *op. cit.*, p. 245.

vil (166).¹⁴ Al afirmar con voz de adulta que su madre Gladys Mirna se suicidó, Vilar nos confiesa al fin lo que parece haber sido una mentira infantil inevitable. Pero esta dolorosa confesión también elimina toda posibilidad de interpretar este y otros dramáticos fallecimientos de su familia como algo político, como un drama colectivo o como un “sacrificio por la Patria”.¹⁵ Lolita, por su parte, verá algunas de estas muertes como crímenes cometidos en su contra por el gobierno de Estados Unidos.¹⁶

La narradora de *The Ladies' Gallery* es convincente. A pesar de la información contradictoria que a veces nos presenta, le creemos prácticamente todo, aunque a veces nos obligue a cuestionar su supuesta sinceridad autobiográfica. Por ejemplo, el primer párrafo del prólogo del libro nos dice que al día siguiente del atentado, o sea, el 2 de marzo de 1954, el *New York Times* mostraba en su primera plana una fotografía de Lolita en la que ésta aparecía envuelta en la bandera revolucionaria de Puerto Rico¹⁷ con el puño izquierdo en alto (3). Fuimos a buscar ese retrato. No dimos con él ni en la primera plana del

¹⁴ Desde un principio y hasta su muerte, como veremos al final de este trabajo, Lolita desmintió ferozmente a Irene, insistiendo en que Gladys no se había quitado la vida y que había muerto en un accidente. Para ella, *The Ladies' Gallery* estaba “plagado de mentiras”. Veremos más adelante cómo este desacuerdo tendrá graves consecuencias para Irene. Véase Mirta Ojito, “Shots That Haunted 3 Generations; a Family Struggles in the Aftermath of an Attack on Congress”, *The New York Times on the Web*, sección “Arts”, 26 de mayo de 1998. <http://www.nytimes.com/1998/05/26/books/shots-that-haunted-3-generations-family-s-struggles-aftermath-attack-congress.html?pagewanted=all&src=pm> (Consultado por última vez el 7 de marzo de 2013). Quizá haya que aclarar aquí que también existen varias versiones de la muerte del hijo de Lolita: “Poco después pudo averiguar que su hijo había muerto ahogado (o en un accidente de automóvil) cerca de Utuado, o en Castañer, el 29 de abril de 1954, y que lo enterraron en Adjuntas. Nunca ha sabido nada más”. Véase Ribes Tovar, *op. cit.*, p. 194. Vilar ataca de frente la “versión oficial” del “hijo ahogado” en *The Ladies' Gallery* con un comentario que apunta hacia otro suicidio: “¿Habría sido su trampolín el compromiso de Lolita con Puerto Rico?” (7)

¹⁵ Ribes Tovar, *op. cit.*, p. 226.

¹⁶ Por ejemplo, así ha interpretado la muerte de su hijo. Véase *ibid.*, p. 241.

¹⁷ La bandera de Lares que fue diseñada por Ramón Emeterio Betances para ser el pabellón de la “República de Puerto Rico” no es la que Lolita lleva a Washington el día de su atentado. En una de la fotografías de la prensa de la época que reproduce el álbum de *The Ladies' Gallery*, figura la bandera actual sirviéndole de mantel a una mesa. Sobre ella aparecen desplegados unos manjares inesperados: las cuatro armas confiscadas a los atacantes.

New York Times del 2 de marzo de 1954, ni en la del *Washington Post* de la misma fecha.¹⁸ ¿Error? Creemos que no. Cuando estudiamos a Vilar inicialmente, sospechamos que se trataba de una estrategia para incorporar desde un principio el trabajo de la ficción en el relato. Pensamos que esto servía de advertencia, para recordarnos que, después de todo, en estas memorias es una demente quien se cuenta.¹⁹ Sin embargo, como veremos más adelante, se puede interpretar esta incongruencia de otra forma. Quizá sea una manera indeleble de marcar las presiones personales bajo las cuales Irene Vilar escribió *The Ladies' Gallery*, oscilando –quizá por obligación– entre la ficción y las memorias. Fueron sin duda imprecisiones como éstas las que indignaron a Lolita Lebrón cuando Vilar publicó su libro.



Lolita Lebrón y Andrés Figueroa son llevados arrestados tras el ataque al Congreso de los Estados Unidos el 1 de marzo de 1954. Colección Benjamin Torres, Centro de Investigaciones Históricas.

¹⁸ Verificamos también las primeras planas del 3 y del 4 de marzo sin dar con la fotografía.

¹⁹ En una entrevista Vilar afirma que el editor de *The Ladies' Gallery* le había pedido en un principio que escribiera una obra de ficción y no unas memorias. Al decirnos esto agrega: “pero yo tenía que poner mi rostro en el trabajo. Necesitaba la primera persona para darle dignidad.” (nuestra traducción) Véase Walt Sheppard, “Author Irene Vilar’s Memoir Confronts Death, Depression and Puerto Rican Nationalism” en *Syracuse New Times Net*, 16 de octubre de 1996. Lamentablemente, esta fuente ya no está disponible electrónicamente.

La deformación de lo real, la estructura fragmentada del relato y su triple título, parecen responder a un proyecto estético determinado. Son técnicas que buscan dislocar la verdad histórica que asociamos al género de las memorias y que de pasada dividen al Yo memorialista en voces e identidades múltiples. Hasta las tres portadas del libro reproducen visualmente esta búsqueda de rostro y de voz y, al hacerlo, perturban nuestra confianza en la narradora.

A la acumulación de desdoblamientos añadimos otro más: el lingüístico. A pesar de que estas memorias se escribieron originalmente en español, Vilar escogió publicarlas en inglés.²⁰ Aunque no descartemos del todo la idea, realmente dudamos que las editoriales puertorriqueñas hayan rechazado la publicación de la versión original de este valioso testimonio. No creemos que se trate aquí de su expulsión deliberada del archivo histórico puertorriqueño, como lo han sugerido algunos críticos.²¹ Sospechamos que la motivación para la publicación en inglés fue más bien política. Tal vez sea una provocación. Es posible que la misma vaya cargada de rebeldía contra la lengua materna, contra Lolita y contra la “Nación puertorriqueña” encarnada en ella. La estrategia responde quizá a un deseo subversivo de apropiarse de la lengua imperial para narrarle al imperio los grandes olvidos de

²⁰ Vilar no será la única en escoger este idioma para contarse. Ya desde los años treinta circulan en la isla textos autobiográficos en inglés. Los mismos narran diferentes aspectos de la migración puertorriqueña a los Estados Unidos. Véase por ejemplo: Pedro Juan Labarthe, *A Son of Two Nations. [The Private Life of a Columbia Student]*. New York, Carranza & Co., 1931. Además, dos de las autobiografías femeninas más leídas hoy en la isla fueron también escritas y publicadas originalmente en inglés: Judith Ortiz Cofer, *Silent Dancing. A Partial Remembrance of a Puerto Rican Childhood*. Houston, Texas, Arte Público Press, 1990 y Esmeralda Santiago, *When I was Puerto Rican*. New York, Vintage Books, 1994 (la versión original es de 1993). Sin embargo, la traducción española de *The Ladies' Gallery* no existe y la de estos dos textos circula desde hace tiempo. De Ortiz Cofer consultar: *Bailando en silencio: escenas de una niñez puertorriqueña*. Boston, Piñata Books, 1997 y de Santiago *Cuando era puertorriqueña*. New York, Vintage Books, 1994.

²¹ Melanie A. Pérez Ortiz, “Irene Vilar: Critique of Self-Sacrifice in the Puerto Rican Nationalist Party From the Forbidden Side of the Border”, *Latino Intersections*, Vol. 1, Iss. 1 (2003), p. 5.

su historia colonial. Después de todo, en los tiempos de Loli-ta (1957) ya la famosa canción “America” de *West Side Story* bien lo decía: “*Nobody knows in America, Puerto Rico is in America*”.²²

Pero el inglés le ofrece también a la narradora esa distancia afectiva que requiere el contarse. No nos extraña que Vilar haya escogido una cita del libro de Simone Weil *La torpeza y la gracia* (1947) para abrir el prólogo de sus memorias: “*Distance is the soul of beauty*” (“La distancia es el alma de la belleza”).²³ *The Ladies’ Gallery* nos muestra que una lengua puede crear esa belleza y ese escudo protector llamado perspectiva.

Además, la elección del inglés podría interpretarse como un deseo de diálogo con un Caribe anglófono cuya historia es muy parecida a la narrada en *The Ladies’ Gallery* en términos de la condición femenina, de la esclavitud, de invasiones imperiales, de explotación y de diáspora. Otra razón resulta evidente: el inglés le ofreció la manera más efectiva de penetrar en el mundo literario norteamericano bajo la clasificación de “*Latina writer*”. No sorprende, pues, que Vilar participe hoy de manera activa en la promoción del círculo de autores latinos en los EE.UU. en calidad de agente literario.²⁴

Para verter estas memorias en su versión inglesa, la autora acudió a uno de los traductores más sobresalientes de la literatura latinoamericana en Estados Unidos: Gregory Rabassa, traductor, entre otros escritores, de Luisa Valenzuela, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Clarice Lispector, José Lezama Lima, Luis Rafael Sánchez y Julio Cortázar.²⁵

²² La comedia musical “West Side Story” se estrenó en Broadway, en el teatro “Winter Garden Theater”, el 26 de septiembre de 1957. En 1961 vio la luz su popular versión cinematográfica.

²³ La cita proviene de un corto texto titulado “Belleza”. Para su versión francesa véase Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*. Paris, Librairie Plon, 1948, p. 150.

²⁴ Véase <http://vilarcreativeagency.com/>, página consultada el 3 de marzo de 2013.

²⁵ En sus memorias, Gregory Rabassa, traductor de Vilar, hace un breve recuento de su relación con la escritora. Véase Gregory Rabassa, “Irene Vilar”, en *If This be Treason. Translation and Its Discontents: A Memoir*, New York, New York Directions, 2005, pp. 151-53. Gracias al profesor Wilfrido Corral quien tan puntualmente me hizo llegar este texto desde California.

Cuando vio la luz en 1996, *The Ladies' Gallery* fue elegido libro del año en dos ocasiones.²⁶ Desde el mes de mayo del mismo año ya circulaban reseñas de él por todo Estados Unidos. Sin embargo, en Puerto Rico tal parece que se comentó solamente dos veces y que su publicación no hizo mucho ruido.²⁷ En 1997 apareció su traducción alemana.²⁸ Cuando comenzamos a estudiar a Irene Vilar apenas se encontraba algo sobre ella en el Internet. Hoy, al contrario, podemos hallar valiosa información sobre su obra por toda la red y visitar su sitio personal.²⁹ Sabemos que las memorias de Vilar se estudiaron en la Universidad de Nueva York, recinto de Stony Brook, en un curso dedicado a la “novela melancólica”.³⁰ Insistimos al decir “novela” y no “memorias”, porque aunque en el caso de *The Ladies' Gallery* sepamos que estos géneros no son intercambiables, tenemos plena conciencia de que Vilar borra por momentos sus fronteras y que quizá lo haga inten-

²⁶ En el *Detroit Free Press* y en el *Philadelphia Inquirer*. Encontramos la información en esta página electrónica que ya no está disponible: <http://www.publishersmarketplace.com/members/irvilar/>

²⁷ Era la opinión de la historiadora Sylvia Álvarez Curbelo en 1998 (comunicación personal) y la mía hasta el 2009. Las dos reseñas que se publicaron en la Isla fueron de Carmen Dolores Hernández. Aparecieron cuando el libro llevaba su título original. Véase *El Nuevo Día*, Sección “En grande”, 2 de marzo de 1997. Las memorias se incluyeron también en el artículo “Los diez libros que conmovieron a Puerto Rico en el 1997”, en *El Nuevo Día*, 28 de diciembre de 1997. Nota: se encargó de reseñar el libro en el *Women's Review of Books* otra puertorriqueña: Aurora Levins Morales, “From Self-sacrifice to Self Preservation”, *Women's Review of Books*, May 1997, portada y pp. 10-11. Para una de las primeras reseñas del libro que se publicaron fuera de la Isla véase Genevieve Stuttaford, review of *A Message from God in the Atomic Age*, en *Publishers Weekly*, mayo 1996, p. 60.

²⁸ Para esta traducción refiérase a: Irene Vilar, *Die Stimmen meiner Schatten -Eine Frau schreibt sich ins Leben*. Traducción de Susanne Olivia Klotz, Berlin, Rütten & Loening Verlag, 1997.

²⁹ Véase <http://www.irenevilar.com/home/> (Consultada: 7 de marzo de 2013).

³⁰ También encontramos esta información en el Internet. El título completo de este curso que dictó Benigno Trigo en el año 2005 fue “The Melancholy Novel: (Re)Membering the Abject Body”. En él estudiaba a Elena Garro, Rosario Ferré, Irene Vilar, Cristina García y a Julia Álvarez. Benigno Trigo le ha dedicado un capítulo de su estudio sobre la melancolía y la madre a *The Ladies' Gallery*. Véase Benigno Trigo, *Remembering Maternal Bodies. Melancholy in Latina and Latin American Women's Writing*. New York, Palgrave MacMillan, 2006, pp. 111-132.

cionalmente. Preferimos insertar el libro en la categoría de las memorias ya que el sujeto que se cuenta en ellas escoge inscribirse en un momento preciso de la historia de Puerto Rico. Como nosotros, Gregory Rabassa, el traductor del texto al inglés, subraya el fondo histórico y autobiográfico de *The Ladies' Gallery*: “Son unas memorias en que las vidas difíciles de Irene, de su madre y de su abuela se entrelazan. De haber sido novela –y que conste que se lee como una– habría sido una extraordinaria crónica familiar y un excelente *Bildungsroman*.”³¹

Mientras estudiábamos *The Ladies' Gallery*, Vilar preparaba un segundo volumen de memorias que llevaba por título: *Makeup: A History of Abortion as Addiction* y que traducimos como *Maquillaje: una historia del aborto como adicción*.³² Sin embargo, poco después descubrimos que su título había sufrido una primera mutación. En diciembre de 2005, la segunda parte de *The Ladies' Gallery* se llamaba: *Abortion Addict (Adicta al aborto)*.³³ Cuatro años después sufrió un nuevo cambio de título: *Impossible Motherhood. Testimony of an Abortion Addict*.³⁴ De este segundo volumen y de su estrecha relación con el primero hablaremos al final de este trabajo.

The Ladies' Gallery es un texto profundamente anclado en la experiencia y en la visión de mundo de una mujer. A pesar de que siempre hemos tenido grandes dificultades para aceptar el concepto de “escritura femenina”, aquí simplemente no hay equívocos. Un libro así no puede surgir de una experiencia exclusivamente masculina del mundo. Detengámonos a examinar la definición que propone Béatrice Didier de la “es-

³¹ Rabassa, “Irene Vilar”, *If This be Treason...*, p. 151.

³² Nuestra fuente ya no está disponible: <http://www.publishersmarketplace.com/members/irvilar/> Nuevamente insistimos en el valor de la polisemia como marca del estilo de Vilar: la palabra *makeup* (o *make-up*) puede interpretarse de muchas formas. *Make-up* se refiere a “la composición o la naturaleza de algo”, se puede leer también como la confección de la página de un libro o de un periódico. Un *make-up* es también una prueba especial que se da a quien no pudo presentarse a un examen previamente programado o a quien fracasó en él.

³³ Nuevamente, nuestra fuente ya no está disponible: <http://www.publishersmarketplace.com/members/irvilar/>

³⁴ Irene Vilar, *Impossible Motherhood. Testimony of an Abortion Addict*. New York, Other Press, 2009.

critura femenina”, porque ésta puede aplicarse muy fácilmente a nuestra lectura de *The Ladies' Gallery*:

La escritura femenina es una escritura de los Adentros: el interior del cuerpo, el interior de la casa. Escritura del regreso a esos Adentros, nostalgia de la Madre (Mère) y de la mar (mer). El gran ciclo del eterno retorno, que niega, como es de esperarse, el mito masculino del progreso técnico y de la fe en el futuro. El gran mito del horror del progreso, Frankenstein, fue creado por una mujer. Quizá todavía ahí, nuestra época, que descubre la inanidad y el peligro del progreso técnico indefinido, esté más capacitada para escuchar, para leer la escritura femenina. Y quizá, nuestra época, cansada de un afuera que siempre hay que conquistar, cansada de ese tiempo lineal extendido tensamente hacia un futuro decepcionante, se deje al fin mecer voluntariamente por el sueño del regreso a los orígenes y a nuestra madre Naturaleza.³⁵

No hay ambigüedades de género en *The Ladies' Gallery*. El cuerpo de Irene Vilar está inscrito en cada página de sus memorias. La historia de este Yo es la de un cuerpo femenino amenazado constantemente por su violenta desaparición.

En su estudio sobre la tradición autobiográfica femenina, Estelle Jelinek afirma que los relatos desunidos y las formas discontinuas son las que mejor reflejan las múltiples dimensiones de la vida femenina.³⁶ *The Ladies' Gallery* ilustra claramente la manera en que un texto logra reproducir formalmente la búsqueda de un Yo femenino que se sabe múltiple y disperso. Sin embargo, como veremos, dentro de esta dispersión existe una extraña continuidad.

2. EL YO Y SUS MADRES

Virginia Woolf, quien a semejanza de Vilar perdió a su madre cuando era muy joven, sostiene que “es a través del

³⁵ Béatrice Didier, *L'écriture-femme*. Paris, Presses Universitaires de France, 1999, (3ra edición), p. 37, nuestra traducción.

³⁶ Estelle C. Jelinek, *The Tradition of Women's Autobiography: From Antiquity to the Present*. Boston, Twayne Publishers, 1986, p. 187.

pensamiento materno que pensamos, si somos mujeres”.³⁷ En *The Ladies' Gallery*, la búsqueda del Yo femenino pasa inevitablemente por la madre, pero también por la abuela. Si por una parte este Yo se fragmenta en sus tres componentes familiares (Lolita, Gladys Mirna e Irene), por otra parte, la tríada familiar parece responder al llamado de un mismo destino:

Y fue entonces que empecé a escribir, fragmentos y representaciones de mí misma, era como si al escribir “yo” —ese “yo” tan despreciado por Virginia Woolf— una historia personal pudiese transformarse en fuente válida y legítima de progreso y de dirección. Pero los retazos de este pronombre se transformaron en las historias de vida de mi abuela y de mi madre, historias que le confirieron al pronombre la libertad de rondar como un íncubo medieval y de impregnar todo lo que tocaba a lo largo de sus crueles transmigraciones. En estos intercambios, mi abuela Lolita, la heroína puertorriqueña, la figura pública, la invariable, sacada directamente de la tradición martiana, esa mujer que soñó con una nación y que usaba ese “en un principio” de la épica, esa mujer que aborreció la dependencia, no puede evadir a mi madre, la errática, la inconsistente, la que se paraba y caminaba con *jeans* despintados, a veces con el busto al aire, otras descalza, con pelucas afro, esa que soñaba con historias de amor maravillosas, esa que disfrutaba de conversaciones frívolas y que deseaba con ansia la dependencia... (322)

Múltiple, dividido, el Yo de *The Ladies' Gallery* se inscribe en un espacio de conflicto en el cual tres generaciones de mujeres están en constante confrontación. La madre y la abuela encarnan dos modelos extremos del Yo: Gladys Mirna el cuerpo y Lolita el intelecto. Una guerra interna se ha declarado entre ambas: “esas dos mujeres en mí no podían llegar a ningún acuerdo” (241).

Vilar comprende que el azar de la historia familiar puede incorporarnos a una genealogía marcada por el suicidio y el sacrificio. Sin embargo, ¿qué pasa si en el caso de un autor

³⁷ Béatrice Didier cita a Virginia Woolf (la cita proviene del sexto capítulo de *Un cuarto propio*). Véase Didier, *op. cit.*, p. 237.

su herencia literaria escogida –o acaso impuesta– se torna también en un linaje de mártires? ¿Qué ocurre si en esa selección muchos de los modelos femeninos de escritoras empujan también en contra de la vida? Es como si una inquietante continuidad entre la realidad familiar de la narradora y la realidad social se nos revelase en el libro.³⁸ Para tener validez, la construcción cultural de lo femenino exige entonces el sacrificio de sí misma. En *The Ladies' Gallery* hallamos una construcción obsesiva de lo femenino-doloroso similar a la que Frida Kahlo nos ha legado en varios de sus autorretratos. Es en contra de esta herencia y para hacer frente a este canto persistente de sirenas que reiteradamente invitan a la inmolación, que el Yo se inserta en el encaje textual de *The Ladies' Gallery*. Para erigirse como muralla contra el suicidio, el Yo explora diferentes vías. Acerquémonos a la primera.

3. LA VÍA MÍSTICA

*“Con el tiempo descubrí que mis dos familias
llevaban el peso enorme de un ascetismo fallido
encima” (7).*

La vía mística constituye uno de los pilares de *The Ladies' Gallery*. Irene Vilar parece heredar una cierta tendencia al misticismo de su abuela Lolita Lebrón, quien a raíz de varios “desdoblamientos” entre su cuerpo y su espíritu, pudo “recibir” mensajes divinos en su celda.³⁹ Con el primer título de estas memorias, *Un mensaje de Dios para la era atómica*, Vilar parecía conferirle un lugar preponderante a la experiencia religiosa en su construcción del Yo. No obstante, al cambiarle el nombre a su libro por tercera vez, la autora parecía relegar la vía mística a un segundo plano para privilegiar así el peso político y concreto del atentado de Lolita. Este último cambio se puede leer también como una manera de rendirle homenaje

³⁸ Recordemos lo que Vilar nos decía acerca de su lista de escritoras que le habían “declarado la guerra a la vida”: “Irene había estado ahí todo el tiempo, antes de que Irene naciese, y, como diría Borges, detrás de la máscara de otros nombres.” (37)

³⁹ Vilar nos describirá con fascinación los detalles del desdoblamiento cuerpo/espíritu que Lolita empezó a experimentar en la cárcel (259).

a una Lolita que, como lo demuestra *The Ladies' Gallery*, tuvo la oportunidad de declararse “alienada mental” para escapar de la prisión y nunca lo hizo. Por el contrario, exigió que se interpretase su atentado como lo que fue, como un “acto de protesta” (262) y no como un “acto de locura” del cual ella no era responsable.⁴⁰ Vilar subraya la determinación heroica de su abuela cuando la compara con la cobardía del poeta norteamericano Ezra Pound (1885-1972). Pound y Lolita, quien también escribió poemas,⁴¹ se cruzaron en 1957 en el hospital psiquiátrico St. Elizabeth sin conocerse. En 1945 Pound había sido acusado de traición por su ideología fascista. Pero el poeta, sin vocación heroica alguna, dejó que la corte federal lo declarara “incapacitado mental” para así escapar a la cárcel (264).

En su libro *Le féminin et le sacré* Catherine Clément y Julia Kristeva nos recuerdan que en el caso de la mujer, estas dos alternativas: la del crimen y la de la experiencia mística, no están realmente tan alejadas la una de la otra como podríamos suponerlo:

Sí, pienso que la capacidad de acceder a lo sagrado por la vía fulminante depende definitivamente del grado de minoría o de explotación económica en que se viva. Es necesario que “eso” salga por algún sitio y, cuando la educación falta, ese lugar de expulsión es lo sagrado. O el crimen. O los dos, eso ya se ha visto [...] Lo sagrado en las mujeres expresaría así una rebeldía instantánea que atraviesa el cuerpo y que grita.⁴²

⁴⁰ Sin embargo, ya en el *New York Times* del 2 de marzo de 1954, el gobernador de Puerto Rico de la época, Luis Muñoz Marín, calificaba el atentado de Lolita de “increíble locura salvaje” insistiendo en que los nacionalistas puertorriqueños vivían en “un mundo irreal” y afirmando que su líder, Pedro Albizu Campos, parecía sufrir de una “enfermedad mental”. Véase Peter Kihss, “Puerto Rico Head Calls it ‘Lunacy’”, *The New York Times*, 2 de marzo de 1954, p. 19. En sus memorias, Luis Muñoz Marín trabaja de una manera extremadamente hábil esta equivalencia entre nacionalismo y locura. Véase Luis Muñoz Marín, *Memorias 1940-1952*. San Germán, Puerto Rico, Universidad Interamericana de Puerto Rico, 1992, pp. 247-248.

⁴¹ Véase, por ejemplo, su poemario: Lolita Lebrón, *Sándalo en la celda*. Cataño, Puerto Rico, Editorial Betances, 1974.

⁴² Catherine Clément, “Lettre à Julia Kristeva”, C. Clément et Julia Kristeva, *Le féminin et le sacré*. Paris, Stock, 1998, pp. 20-21, mi traducción.

La tensión entre el arrebató místico y el impulso que lleva a Lolita a las armas no se resuelve en el texto (y probablemente tampoco en la vida). No olvidemos que Lolita Lebrón fue una campesina, alguien de origen humilde, que tuvo una exigua educación formal, pero que siempre gozó de una monumental sed de trascendencia. La vía mística y la vía homicida están íntimamente vinculadas en *The Ladies' Gallery*, y será la relación de la narradora con su cuerpo quien las confunda:

Hace cinco días, hoy, que no me baño, siete que no desayuno, diez que no me cambio de ropa, ocho que le quité el colchón a mi catre y que duermo sin sábanas ni frazadas, sobre las duras planchas de madera (200).

La experiencia del ascetismo que Vilar describe aquí pertenece a sus días de adolescente, a su primera entrada real en el cuerpo y en el tiempo femeninos: “la menstruación le llegó a la Santa” (202), nos confiesa. Esta experiencia va acompañada de lecturas de biografías, “vidas de gente famosa, de santos que admiraba, a los cuales acudía para que me aconsejasen” (200). Como en el caso del *Libro de la vida* de Santa Teresa de Jesús, una de las primeras autobiografías femeninas de la cultura occidental,⁴³ en *The Ladies' Gallery* la entrada al mundo de los libros se hace por la puerta de las vidas de santos. Fueron también los libros quienes le brindaron a Santa Teresa la esperanza de la trascendencia. En ellos había aprendido que el sacrificio del cuerpo aseguraba el disfrute “de los grandes bienes que leía haber en el cielo”.⁴⁴

No obstante, tal parece que renunciar al cuerpo para entrar en el mundo de los libros o del espíritu, no es una solución reservada a santas ilustres o a jóvenes puertorriqueñas que se han marchado de la Isla. Esta experiencia es muy similar a la vivida por otras madres literarias de Irene Vilar citadas en *The Ladies' Gallery*: Simone Weil y Sylvia Plath. La escritora canadiense Nancy Huston (1953) nos ayuda a comprender las razones profundas que responden a esa drástica renuncia

⁴³ Jelinek, *op. cit.*, pp. 19-22.

⁴⁴ Santa Teresa de Jesús, *Libro de la vida*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1997, p. 121. La versión original de esta autobiografía es de 1588.

del cuerpo en Weil y en Plath. Nos explica cómo ambas mujeres dejaron progresivamente de comer y de dormir mientras iban produciendo unas obras deslumbrantes en su exilio londinense. Nancy Huston nos ofrece la siguiente interpretación de este doble sacrificio:

Por definición, la abstracción es la capacidad de abandonar lo concreto, de darle la espalda a lo real, a lo particular, a lo tangible, para elevarse hacia los cielos de la verdad general. Los hombres –a quienes nadie dice que su destino está esencialmente, o mejor dicho, exclusivamente, ligado a sus cuerpos (su belleza, su fecundidad)– pueden dedicarse a esa actividad a la misma vez que llevan una vida normal en el plano físico. Las mujeres, aparentemente no pueden hacerlo. Para que les sea posible llevar una vida del intelecto, ellas renuncian siempre, a un grado más o menos extremo, a las posibilidades de sus cuerpos.⁴⁵

El abandono del cuerpo en favor del trabajo intelectual se inscribe en *The Ladies' Gallery* en estos términos:

Entre tanto no quería tener nada que ver con mi cuerpo, ni siquiera me miraba los pies. El cuerpo [...] cada vez se integraba más al paisaje, como dicen los místicos. Cada vez, olía más a estiércol. [...] Yo no era devota, solamente era una niña que buscaba la llave de algo en los libros aunque no supiese exactamente qué. Era una nostálgica Madame Bovary en ciernes, sin propósito alguno en mente y como si fuera poco, para completar, era caribeña (200).

Sin embargo, será el cuerpo quien, desafiando el “microbio de la literatura, el bacilo de la imaginación”,⁴⁶ regresará galopando para alojarse en el Yo de nuestra memorialista. Esto ocurrirá cuando Vilar explore esa otra experiencia atravesada por la trascendencia que es la maternidad.

⁴⁵ Nancy Huston, *Journal de la création*. Paris, Babel, 2001, p. 227, mi traducción.

⁴⁶ Citamos aquí al artista gráfico Antonio Martorell, quien también describe a su madre, una lectora voraz, en términos de Emma Bovary. Véase Antonio Martorell, *La piel de la memoria*, Puerto Rico, Ediciones Envergadura, 1991, p. 17.

4. LA VÍA DE LA MATERNIDAD

“Te amo/tan infinitamente/como quien eres:/el primer rocío de mi fuente./[...]Te he amado/haciéndote mi misma:/Mi latido y mi carne, /mi espiga floreciente./ [...] La fruta tan sabrosa/de mi martirio, el gozo de mi suerte.”⁴⁷

Cuando Vilar llega embarazada a un hospital psiquiátrico del estado de Nueva York, encinta tal vez por segunda vez, la “Dra. O”, le propone como solución a su “estado melancólico” el que viva plenamente su maternidad. Según la narradora, para esta doctora de enigmático nombre, la maternidad era “el antídoto perfecto contra la tristeza”. Para ella, todo en Vilar apuntaba hacia “la vieja versión de la histeria” (314). ¿A qué se refiere esta supuesta condición?:

En el antiguo Egipto, el comportamiento de ciertas mujeres inestables se le atribuía al peregrinaje de una matriz insatisfecha, y los griegos, que conservaron esta asociación, nombraron esos trastornos “histeria”, palabra derivada de *‘hystera’* que en griego significa “útero”. Y se ha continuado usando ese término mucho después de haber abandonado las ideas que inicialmente lo concibieron [...]⁴⁸

Como ya hemos observado, Vilar despliega en este libro una cultura impresionante. La “Dra. O” nos ofrece uno de los ejemplos más elocuentes de esto. Su nombre nos recuerda el de la célebre paciente de Sigmund Freud, “Anna O.”, uno de los casos más célebres de la historia del psicoanálisis, una mujer que vivió, entre otras cosas, un parto imaginario. Si bien la inicial oculta la verdadera identidad de ciertas personas (y no de todas) en estas memorias, sabemos que la técnica nos remite en la historia literaria a la novela en clave, al *roman à clef*. Se invita pues al lector a participar en un juego detec-

⁴⁷ Lolita Lebrón, “Mi capullito de mayo”, *Sándalo en la celda*, p. 171. Este poema de Lolita lleva la dedicatoria siguiente: “A mi Gladys Mirna”.

⁴⁸ Ilza Veith, *Histoire de l’hystérie*. Traducción del inglés de Sylvie Dreyfus, Paris, Seghers, 1973, p. 6, nuestra traducción al español.

tivesco que en *Impossible Motherhood* revelará todo su significado. Con su “Dra. O”, Vilar invierte papeles. Por medio de un trueque onomástico transforma a su doctora en paciente; es decir, al cambiarle el nombre, la convierte en otra igual, en una más de las hermanas “enfermas” del hospital. Se trata de uno de los múltiples ataques frontales de estas memorias a la supuesta frontera que separa la locura de la cordura.

The Ladies' Gallery se erige en contra de la maternidad como institución. Pero el lector desconocerá las verdaderas motivaciones que llevan a esa postura entonces. Las descubriremos solamente al publicarse *Impossible Motherhood*.⁴⁹ La maternidad y su violenta interrupción, el aborto, se inscriben en *The Ladies' Gallery* dentro del espacio cerrado del manicomio y de un diario íntimo. Estas notas revelan la rebeldía que fluye por esta inscripción:

[...] me toco el vientre y no puedo reprimir mi asco. Siento la invasión en mi vientre. Me mueve un rencor que no comprendo y me abandono a la idea de ser una llorona de hospital que espera que alguien, que algo llegue desde afuera: algo que cambie mi vida y me deje ser completamente diferente. Limpia la pizarra y empieza otra vez (176, en bastardillas en el texto).

En *The Ladies' Gallery* la alusión indirecta a la paciente de Freud “Anna O.” nos hace pensar que posiblemente aquí se trate de un embarazo imaginario o “histérico”. Aunque todo parece indicar que esta experiencia fue real y hasta cierto punto lo confirme *Impossible Motherhood*, el texto contribuye a suscitar esta y otras dudas más.

Durante algún tiempo el texto nos hace creer que Vilar seguirá los consejos de la “Dra. O”, y que también se entregará a esa experiencia vital que la hubiese unido a su madre y a su abuela. Pero, la “Dra. O” y sus colegas se transforman en seductoras sirenas que invitan no a la vida, sino a la muerte

⁴⁹ Exploraremos este diálogo que *The Ladies' Gallery* establece con *Impossible Motherhood* más adelante. En el caso de esta primera parte de las memorias, el rechazo de la maternidad tiene implicaciones simbólicas y políticas. No obstante, y a la luz del segundo volumen, comprenderemos que detrás de este desprecio se esconde otro tipo de institución: el poder masculino.

(320). Vilar no oirá sus voces. No dará a luz. Ya el epígrafe de Kafka lo anunciaba: nuestra sirena tendría “la matriz estéril”. En estas primeras memorias, detener el ciclo de la maternidad, comprendida ésta como destino femenino, constituye un acto simbólico. Este aborto representa negarse a encarnar –como lo hizo Lolita– “la Nación puertorriqueña”, negarse a desear morir por ella. Significa rechazar esa misión patriótica que el nacionalismo asignaba a la mujer puertorriqueña en los tiempos de la joven Lolita: traer al mundo una legión de “Cadetes de la República” y de “Hijas de la Libertad”, para con ellos sentar las bases de una “Patria organizada para el rescate de su soberanía”.⁵⁰ Para realizarse, el ideal nacionalista de Pedro Albizu Campos, requería la lucha armada: “Pueblo definido por las armas es pueblo respetado e indestructible”.⁵¹ En *The Ladies' Gallery* (47-48), Vilar incorpora algunas citas de los discursos de este carismático líder en las que se celebra la maternidad puertorriqueña como “privilegio divino”. Lo hace para deconstruir esta idea por medio de una reflexión conflictiva sobre el aborto, escrita además, desde un manicomio en Estados Unidos. Es la continuación de esta reflexión la que ocupa hoy –bajo una nueva perspectiva– gran parte de su segundo volumen de memorias.

Al estudiar cuidadosamente los discursos de Albizu Campos, nos dimos cuenta de que el nacionalismo le reservaba a la mujer puertorriqueña una misión crucial: ser una “engendradora de héroes” para la patria. Cito aquí parte de un discurso de 1950 que Vilar no menciona en *The Ladies' Gallery*:

La mujer más endeble puede derribar un imperio si tiene valor. Que empuñen su rosario, que se inspiren en lo eterno. ... Las mujeres de Puerto Rico no han parido

⁵⁰ Pedro Albizu Campos citado por Élica Negrón de Rivera, *Pensamientos del maestro Pedro Albizu Campos*. Chicago, Illinois, El Coquí Publishers, 1992, p. 21. Para más información sobre estas dos organizaciones nacionalistas (un cuerpo de soldados y de enfermeras) refiérase a: Dominga de la Cruz/Margaret Randall, *El pueblo no sólo es testigo*. Río Piedras, Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1979, pp. 40-41. También pueden resultar útiles las memorias de Óscar Collazo: *Óscar Collazo, prisionero 70495*. Chicago, Editorial Coquí, 1976 y *Memorias de un patriota encarcelado*. San Juan, Congreso Nacional Hostosiano, 2000, capítulo 7.

⁵¹ Cita de Pedro Albizu Campos en: Negrón de Rivera, *op. cit.*, p. 109.

hombres cobardes, tienen que ser hombres que sean genuinos héroes, para la historia del mundo.⁵²

Sin embargo, ni los suicidios fallidos de Vilar, ni sus abortos, pudieron romper la cadena de sacrificios patrios de su familia. La nota que cierra *The Ladies' Gallery* nos anuncia la muerte de uno de los hermanos de Irene Vilar a causa de una sobredosis (324). En su primer volumen de memorias, Vilar casi nos convence de que solamente puede salvar su propia vida al dar la muerte (el aborto). También propone la idea de que la nación puertorriqueña reclamaba una víctima generacional en su familia. En *The Ladies' Gallery*, el hermano de Vilar se transformó en la presa requerida: "Cuando bajaron su ataúd y lo pusieron sobre el de nuestra madre, todavía casi nadie se había dado cuenta de que un ciclo se había cerrado" (324). *Impossible Motherhood* nos revelará que si un ciclo se cerraba con esa muerte, otro se iba abriendo en "el vientre estéril" de nuestra memorialista.

5. LA VÍA SUICIDA

El modelo de la mujer suicida es uno de los más potentes de estas memorias. En el caso de Vilar, la madre y la abuela lo han encarnado, según la memorialista, de dos formas distintas. La primera, Gladys Mirna, al ser su víctima. La segunda, Lolita, al transformar la pulsión suicida en un atentado que prácticamente le aseguraba la muerte. Cuando la policía arrestó a Lolita y recuperó su cartera, encontró en ella un breve texto redactado en inglés que Vilar reproduce íntegramente en *The Ladies' Gallery*. Citaré aquí solamente un fragmento de esta nota: "Ante Dios y el mundo *mi sangre* reclama la independencia de Puerto Rico. *Doy mi vida* por la libertad de mi país. Éste es un grito de victoria en la lucha por la independencia de Puerto Rico" (94, nuestras bastardillas). El mensaje termina con un heroico "Me hago respon-

⁵² Discurso de Pedro Albizu Campos pronunciado en 1950. Véase Ivonne Acosta, *La palabra como delito. Los discursos por los que condenaron a Pedro Albizu Campos 1948-1950*. Río Piedras, Puerto Rico, 1993, p. 151.

sable de todo”⁵³ y confirma que Lolita estaba casi segura de morir en el atentado.

Cuando Albizu Campos exigió el sacrificio de las madres de la patria, Lolita no titubeó, al igual que muchas otras puertorriqueñas que tampoco vacilaron en ofrecerse de voluntarias. He aquí la canción de esta seductora Sirena llamada Pedro Albizu Campos que *The Ladies' Gallery* se propone silenciar:

... porque, señores, para que el sacrificio sea sacrificio tiene que ser sacrificio de lo más noble, de lo más elevado, porque las mujeres más bellas, más inteligentes, más valerosas, más generosas y más nobles son las que ofrecen sus vidas por la gran causa por [la] que han de morir.⁵⁴

A este llamado no solamente respondieron mujeres legendarias como Lolita, sino otras menos célebres como Rosa Collazo y Dominga de la Cruz, que nos legaron sus memorias y sus testimonios nacionalistas.⁵⁵ La invitación también sedujo a poetisas conocidas como Julia de Burgos (1914-1953), quien dedicó un soneto a su “Maestro” Pedro Albizu Campos.⁵⁶ Julia de Burgos, otra escritora de diarios íntimos,⁵⁷ otra escritora admirada que estaba en pugna con la vida y que *The Ladies' Gallery* (37) cita, otra sedienta de trascendencia que dejó su

⁵³ Utilizamos aquí la traducción de ese texto que aparece en la biografía de Lolita Lebrón. Véase Ribes Tovar, *op. cit.*, p. 143.

⁵⁴ Discurso de Pedro Albizu Campos del 21 de marzo de 1949 en Acosta, *op. cit.*, p. 57.

⁵⁵ Véase de la Cruz/Randall, *op. cit.* y Rosa Collazo, *Memorias de Rosa Collazo*. Puerto Rico, Grafito, 1993. Quizá haya que subrayar aquí que el género autobiográfico en Puerto Rico siempre estará en deuda con el nacionalismo. Acaso por esta razón no haya tenido el reconocimiento que se merece en la historia literaria insular.

⁵⁶ Este soneto, se abre con los siguientes versos de exaltación: “¡Maestro! Salve dios a tu alma fervorosa/de la sangre de amigos e invasores, /del oro corruptor del universo/y de negras e insólitas pasiones” y progresivamente nos va revelando el compromiso nacionalista de Julia: “a tu lado estaré, para arrancarle/al traidor opresor y miserable/gota a gota la sangre envilecida”. Véase Julia de Burgos, “Oración”, *Song of the Simple Truth. Obra poética de Julia de Burgos*. Antología y traducción de Jack Agüeros, Willimantic, CT, Curbstone Press, 1997, p. 414.

⁵⁷ Julia de Burgos, “Diario”, en *Revista del Ateneo Puertorriqueño*, año IV, núms. 10-11-12, enero-diciembre 1994, pp. 239-260.

cuerpo tirado en las calles de Nueva York un año antes del atentado de Lolita.

Decirle no al suicidio en *The Ladies' Gallery* implica no responder a este canto de sirena sino verlo con la lucidez que lo vio Kafka en su texto: no como seducción, sino como un hermoso y trágico lamento heredado de Lolita que absolutamente hay que transcribir.

6. CONCLUSIONES PRELIMINARES

En una entrevista que data de 1996⁵⁸ Irene Vilar expresaba su gran decepción frente al hecho de que la crítica no se había acercado a sus memorias desde un punto de vista literario. Su desilusión parece inevitable. La memorialista acepta de antemano el hecho de que su historia personal jamás podrá estar a la altura de la de Lolita cuando se pregunta “¿quién puede competir con una mujer épica?”⁵⁹ *The Ladies' Gallery* lo afirma: esta historia es irrepetible, por eso hay que escribirla (260).

Al levantar todo su edificio autobiográfico sobre la fecha emblemática del atentado de su abuela en Washington, Vilar se exponía a desaparecer como su madre, bajo la imponente sombra de Lolita Lebrón.⁶⁰ De hecho, estas memorias integran esta apabullante invisibilidad cuando se describe en ellas el funeral de Gladys Mirna, la madre de la narradora. Es en ese momento que Irene, la niña, y Lolita se ven por primera vez. Pero lejos de consolarlas, este encuentro interpondrá para siempre un cementerio entre ellas. La descripción del entierro

⁵⁸ Sheppard, *op. cit.*

⁵⁹ Ojito, *op. cit.*

⁶⁰ Si nos fijamos bien, la portada de la edición de las memorias publicada por Vintage Books en 1998, podemos observar que la misma está dominada por una impresionante fotografía en blanco y negro del rostro de Lolita Lebrón. Este retrato, que aparece en la parte superior de la tapa, fue tomado en el momento de su arresto. Pero en la parte inferior vemos una segunda fotografía, también en blanco y negro, aunque bastante borrosa y más pequeña. En la misma apenas podemos adivinar dos figuras femeninas, una jovencita que mira la cámara de frente y una mujer que desvía la mirada del lente. Nos parece que se trata de una fotografía de Gladys Mirna y de Irene cuando era niña, aunque no podemos asegurarlo.

de Gladys en *The Ladies' Gallery* es cruel. Vilar explica cómo miles de personas se dieron cita ese día entre las tumbas, al punto de que, por el bullicio, uno creía estar en medio de una boda (168).⁶¹ Vilar, la niña de ocho años, pronto comprendió que ni la muchedumbre ni los políticos que se encontraban allí habían venido a despedir a su madre. Todos reclamaban la liberación de Lolita, la “Madre de la patria”, “la Prisionera” (24).⁶² La “épica” nacional borraba allí para siempre el gesto desesperado de Gladys Mirna. Pero, según la nieta, a esa Lolita que “posaba para la historia” (170) ese borrón no parecía molestarle. El retrato que Vilar escogió para cerrar el álbum fotográfico de *The Ladies' Gallery* ilustra claramente cómo en ese funeral Lolita logró encarnar públicamente el dolor invisible de toda una familia.

Compartimos el desencanto de Vilar frente a la recepción tan poco literaria de sus memorias y nos sorprendió descubrir que la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos había catalogado nuestra edición de *The Ladies' Gallery* bajo los temas siguientes:

Enfermas mentales – Biografía. 2. Puertorriqueñas – Biografía. 3. Enfermedad mental — relaciones familiares – Estudio de casos sociales. 4. Irene Vilar, 1969 – Salud mental. 5. Lebrón Lolita, 1919 – Salud mental. 6. Méndez, Gladys – Salud mental.

La lista es elocuente. Recordemos aquí lo que ya hemos mencionado anteriormente, que el gobernador de Puerto Rico de la época, Luis Muñoz Marín, calificó a los nacionalistas de “lunáticos” y de “enfermos mentales” frente a la opinión pública norteamericana, como bien lo recuerdan las páginas de *The Ladies' Gallery* (94). Pero la clasificación de la Biblioteca del Congreso no solamente nutre esta versión oficial de

⁶¹ Este traumático momento en que el ambiente de una fiesta de bodas y el de un funeral se confunden vuelve a reescribirse en *Impossible Motherhood*. Véase Vilar, *Impossible Motherhood*, pp. 192-193. Lo comentaremos más adelante.

⁶² Recordemos aquí que Lolita fue liberada finalmente por el presidente norteamericano Jimmy Carter en septiembre de 1979 después de su arresto en 1954.

los hechos –carente de matices– sino que además, elimina de manera insólita la riqueza literaria y autobiográfica del libro. Como si esto no fuera suficiente, también “olvida” de manera ejemplar todo su contenido histórico.

El trasfondo político de *The Ladies' Gallery* es indisoluble de la era macartista y de la historia de las relaciones coloniales entre Estados Unidos y Puerto Rico.⁶³ En el caso específico del atentado de Lolita, ya el 2 de marzo de 1954, el *New York Times* citaba al Comisionado Puertorriqueño Residente en Washington de la época, Antonio Fernós-Isern, calificando el ataque al Congreso de “obvio atentado comunista contra la armonía nacional”.⁶⁴ Cuando examinamos los primeros artículos relativos al atentado de Lolita que aparecieron en el *Washington Post* y en el *New York Times*, pudimos observar que estos nunca se encontraban muy lejos de las noticias que trataban sobre el senador Joseph McCarthy, sobre el “peligro rojo” y la “infiltración comunista”. De hecho, antes del ataque al Congreso de 1954, ya algunos nacionalistas puertorriqueños habían convivido con comunistas célebres en la cárcel.⁶⁵

Reducir las memorias de Vilar a la enfermedad mental en 1998, o sea, cuarenta y cuatro años después del atentado de su abuela en Washington es revelador. Estas clasificaciones inexactas representan un obstáculo inquietante para la inves-

⁶³ Estudiamos más a fondo este contenido político de *The Ladies' Gallery* en la segunda parte de nuestro estudio sobre la autobiografía puertorriqueña. Véase Carmen Ana Pont, *L'autobiographie à Porto Rico au XX^e siècle*. Paris, Éditions L'Harmattan, 2008, pp-141-269. En esa parte de nuestro trabajo comparamos *La luna no era de queso*, las memorias de José Luis González, y *The Ladies' Gallery* en el contexto del nacionalismo puertorriqueño.

⁶⁴ *The New York Times*, 2 de marzo de 1954, p. 19, nuestra traducción.

⁶⁵ Fue el caso de Rosa Collazo, arrestada por ser la esposa de Óscar Collazo, un militante nacionalista que en 1950 atacó la residencia temporal del presidente norteamericano Harry S. Truman. Rosa Collazo convivió con Ethel Rosenberg (1915-1953) en la “House of Detention” (Casa de Detención), hoy inexistente. Ethel y Julius Rosenberg (1918-1953), miembros del Partido Comunista, fueron acusados de espionaje nuclear por los Estados Unidos. Fueron condenados a muerte en 1951. Murieron en la silla eléctrica en 1953. Para los detalles de este encuentro, véase Rosa Collazo, *op. cit.*, pp. 41-42. Recordemos aquí que las memorias de Óscar Collazo también aportan una contribución significativa a la historiografía puertorriqueña, refiérase a la nota 50.

tigación (literaria o histórica) dentro y fuera de Puerto Rico. Este tipo de información revela maneras sutiles de reescribir la historia y permite que suicidios, atentados políticos y encarcelamientos que han afectado la vida de personas reales se asocien al ámbito de la enfermedad mental y de la imaginación. Por esta razón hemos intentado recuperar en este espacio parte del trasfondo histórico del libro. Sin embargo, no hemos querido relegar a un segundo plano el análisis del denso encaje literario que acoge lo político en sus páginas. *The Ladies' Gallery* es un volumen rico en citas eruditas muy bien calculadas, un texto que responde a una estética en la cual lo real y lo aparente se confunden. Dicha “confusión” no pretende ni falsificar ni corregir la historia personal del sujeto autobiográfico que se cuenta. Tampoco pretende hacerlo con las relaciones coloniales entre Puerto Rico y Estados Unidos. En estas páginas el Yo y la Historia se desdoblán, para entrar en conflicto, para ser cuestionados constantemente por una prosa lírica que lleva en sí, como todo cuerpo, el germen de su propia destrucción.

The Ladies' Gallery es un relato profundamente barroco. En ningún otro texto autobiográfico puertorriqueño –femenino o masculino– hemos hallado un proyecto estético tan sutilmente construido alrededor del luto y la muerte cuyo resultado final haya sido tan bien logrado.⁶⁶ Tanto Tánatos como Eros se hallan omnipresentes en *The Ladies' Gallery*. Las páginas de estas memorias encierran numerosas notas sobre el arte de morir, entre las que se incluye una lista de los métodos utilizados por Vilar, “la suicida”, para salir de este mundo. Resumimos: gas, navajas (38), cuchillos (306), píldoras con vodka (309)... y muy probablemente hasta la vía del tren (80). La enumeración se extiende para abarcar otras posibilidades citadas en estudios sobre el suicidio (121). Vilar no se detiene ahí, su recuento incluye maneras de morir hasta en el sueño. ¿Cómo olvidar esa lluvia de esqueletos y piedras que amenaza con aniquilar a nuestra narradora mientras duerme (297)? El

⁶⁶ Solamente *Litoral*, la novela autobiográfica del poeta puertorriqueño Luis Palés Matos, se le acerca, pero lamentablemente, Palés dejó, o acaso deseó, legarnos un proyecto autobiográfico inacabado. A *Litoral* le dedicamos la primera parte de nuestro libro *L'autobiographie à Porto Rico au XX^e siècle*. Véase Pont, *op.cit.*, pp. 25-140.

libro contiene alusiones a la danza de la muerte, a los *Memento mori* que estuvieron especialmente de moda en el barroco y ante los cuales meditaban los ascetas (238). Hacia el final del relato hallamos también un excelente resumen acerca del suicidio dentro de la historia de la humanidad. Estos apuntes que Vilar llama “Notas aleatorias” (282) nada tienen de fortuitos. Como hemos visto, responden claramente a un proyecto estético muy bien definido. *Impossible Motherhood* nos llevará a preguntarnos: ¿Pero definido por quién?

En las autobiografías puertorriqueñas que hemos examinado hasta ahora, ningún autor, hombre o mujer, absolutamente ninguno, ha erigido su propia tumba textual. Las memorias de Irene Vilar constituyen una excepción a la regla en la historia de las grafías del Yo puertorriqueño. Este singular monumento funerario merece una lectura atenta. Observemos la sorprendente fusión de nombres que cierra este epitafio:

Lo miré todo con tristeza, aunque sin creer mucho que Mamá pudiera vivir debajo de ese pedazo de mármol blanco. Habían puesto su nombre en letras doradas. GLADYS MIRNA MÉNDEZ DE VILAR. Debajo estaban los de Papá y mis hermanos. El último era el mío: MIRNA IRENE (184).

En *The Ladies' Gallery* escribir constituye la única manera de disociar el Yo femenino de la nación puertorriqueña heredado de Lolita, un modelo heroico que sigue vigente en Puerto Rico.⁶⁷ Nos parece que es por medio de la escritura au-

⁶⁷ En el año 2005 se publicaron en la Isla unas memorias tituladas: *Memorias de Josefina* en las que se narra, según la nota de la portada: “La historia de una madre puertorriqueña en la comunidad de Chicago que luchó durante veinte años por la excarcelación de sus dos hijas, prisioneras políticas en las cárceles de los Estados Unidos de América”. Carlos Quiles, quien recoge el testimonio de Josefina Rodríguez, cierra su presentación del mismo de esta manera: “Gracias por ser Madre-Tierra-Nación en tu grandiosa sencillez y humildad”. Véase Carlos Quiles, *Memorias de Josefina*. Río Piedras, Puerto Rico, Publicaciones Gaviota, 2005, p. 16. Si bien Vilar ha querido romper con el linaje heroico heredado de Lolita, otras puertorriqueñas, como Lucy y Alicia, las hijas de Josefina Rodríguez, fueron a la cárcel durante casi 20 años por pertenecer al “Frente Armado de Liberación Nacional (FALN)” en los Estados Unidos y “por defender y abogar por la libertad de su patria,

tobiográfica que podrán separarse finalmente los nombres de Mirna y de Irene de una vez por todas: “Mamá ha muerto, por tanto existo. No soy una nación, es cierto, sólo soy una presencia que permanece. Un libro” (323). Sin embargo, *Impossible Motherhood* se encargará de reunir de otra manera esos mismos nombres.

El final de *The Ladies' Gallery* nos sorprende. Vilar incorpora a sus memorias una extraña alusión al *Writer's Diary (Diario de una escritora)* de Virginia Woolf: “Bacalao y carne de salchicha”, escribió Virginia Woolf, “creo que es cierto el que uno llega a adquirir cierto dominio sobre las salchichas y el bacalao cuando escribe sobre ellos” (323). La cita, que remite a las últimas líneas que escribió Woolf en su diario antes de quitarse la vida,⁶⁸ va seguida en *The Ladies' Gallery* de una advertencia contra esa “enfermedad contagiosa” que es el suicidio, según Vilar.

La página de un diario íntimo de la canadiense Nancy Huston, texto que integra también la misma cita sibilina de Woolf, nos ayuda a comprender las razones por las cuales *The Ladies' Gallery* se cierra con esta inesperada evocación que huele a pescado y a salchicha. Cito la voz de Nancy Huston desdoblándose en una inquietante serie de voces que ya nos son conocidas:

22 DE FEBRERO DE 1988 [...] No se duerme porque los pensamientos estallan, como fuegos artificiales, y se pasan las noches contemplándolos como espectadores maravillados. Sin embargo, evidentemente este “se”, a fuerza de pasar sus noches en vela, o desvelado, muy pronto tendrá problemas para funcionar como madre de familia,

Puerto Rico, y por defender su dignidad”, *ibid.*, p. 22. El presidente Bill Clinton les otorgó a las hermanas Rodríguez la libertad. Sin embargo, cuando se publicaron estas memorias y todavía en este momento en que revisamos estas páginas quedan otros presos políticos puertorriqueños en las cárceles norteamericanas. Gracias a la profesora Rosa Guzmán por poner este libro en mis manos.

⁶⁸ Para el fragmento original de este diario de Woolf que fue editado por su esposo Véase Virginia Woolf, *A Writer's Diary. Being Extracts From the Diary of Virginia Woolf*. Leonard Woolf (ed.), New York, A Harvest Book Harcourt Brace & Company, 1982 (edición original de 1953), p. 351.

profesora, vecina, amiga, amante. También recurriré a los somníferos... [...] Pero debo detenerme aquí, porque es hora de hacer la compra (cuerpo). Esta noche: lasañas.

Y ahora, me doy cuenta, y no sin sentir cierto placer, que son las siete; y que tengo que preparar la cena. Bacalao y carne de salchicha. Es verdad, creo, que uno adquiere cierto control sobre la salchicha y el bacalao al escribir sobre ellos.

VIRGINIA WOOLF, tres semanas antes de su suicidio.

[...] Justo en este instante, he tomado en mis manos el maravilloso diario de Virginia Woolf [...] y ella disipa su propia depresión limpiando la cocina, que Dios la bendiga. Siento que mi vida de cierta manera está ligada a la suya. La quiero...

SYLVIA PLATH, seis años antes de su suicidio.⁶⁹

Al apropiarse de la última frase de *A Writer's Diary* de Virginia Woolf como lo ha hecho Huston, Vilar se inserta en ese linaje de mujeres en riña con su cuerpo, en lucha con sus voces interiores y sobre todo con la realidad banal y cotidiana que constantemente las reclama y contra la cual cocinan, tejen, bordan, escriben, o como Lolita, organizan atentados. ¿Amenazaba entonces Irene con su suicidio? ¿Pero a quién? ¿Acaso al *master* de ese “*make-up test*” que será *Impossible Motherhood*?

7. CONCLUSIONES FINALES: *THE LADIES' GALLERY* A LA LUZ DE *IMPOSSIBLE MOTHERHOOD*. NUEVOS CONTEXTOS Y NUEVAS CONSIDERACIONES

Forget the hospital, your doctor, and the fantasies to give birth to somebody else for fear of having to birth your own self. A big project begins here for you today. You have a grandmother's suicidal

⁶⁹ Huston, *op. cit.*, pp. 43-44. El diario de Huston y las memorias de Vilar comparten más de un tema. Ambas obras incorporan a sus páginas reflexiones sobre la investigación universitaria, sobre la locura en clave femenina, sobre la creación/procreación, sobre la escisión cuerpo/espíritu. Además, en ambos relatos íntimos aparece en filigrana la impresionante figura de Virginia Woolf.

*fantasies to break free from. I am going to help you. What you have here is a beautiful problem, it's what poetry is made of, so don't feel bad my young Alfonsina. I'm going to show you the ocean and you'll see how everything painful shrinks at the horizon" [...] And I very quickly assumed an Alfonsina Storni persona.*⁷⁰

En 2009, Irene Vilar publicó la segunda parte de sus memorias. Su título definitivo hasta el presente es *Impossible Motherhood. Testimony of an Abortion Addict*. La edición se abre con una introducción de la poeta y feminista norteamericana Robin Morgan, en donde se nos informa que *The Ladies' Gallery* fue un texto terriblemente marcado por la autocensura.⁷¹ Vilar excluyó de sus páginas el horror de un drama personal que vivía mientras escribía *The Ladies' Gallery*. En esta tragedia de la intimidad, la escritura fue bienvenida y permitida por su pareja, pero no la maternidad.

Se trata de la primera de una serie de revelaciones sobre el proceso de gestación de *The Ladies' Gallery* que contiene *Impossible Motherhood*. Otros desvelos igualmente significativos vendrán, esta vez de la pluma de Irene Vilar misma. Se nos confiesa, por ejemplo, que *The Ladies' Gallery* constituye la prueba contundente de “la mentira que la autora ha hecho de su propia vida”⁷² al escribir escondida bajo el manto (y no el ala) de su primer esposo, su profesor de teoría literaria y de literatura latinoamericana.⁷³ Las páginas de *Impossible Motherhood* preservan su anonimato. No obstante, publican intencionalmente su edad: treinta y cuatro años mayor que la narradora.

En este segundo volumen, Vilar le llamará a este nuevo amante mi *master*: mi amo y/o maestro. Se nos explica entonces cómo para ganarse la aprobación y el amor de este amo/maestro, Vilar decide devorar una serie exagerada de libros.⁷⁴ La aplicación estudiantil exige detalladas notas sobre

⁷⁰ Vilar, *Impossible Motherhood*, pp. 86-87.

⁷¹ *Ibid.*, p. IX.

⁷² *Ibid.*, p. 34.

⁷³ *Ibid.*, p. 25.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 78.

ellos. La adolescente, en su papel de estudiante ejemplar, las toma. Son las fichas que recorren las páginas de *The Ladies' Gallery* de principio a fin. Las infinitas citas que forman su denso encaje literario provienen, pues, de un intenso deseo de aprobación por parte del amo/maestro. Para conseguir su reconocimiento, además, Irene, acepta medirse, una a una, las trágicas máscaras femeninas que su amo/maestro ha seleccionado cuidadosamente para ella.⁷⁵ Éstas son las madres literarias de *The Ladies' Gallery*.

¿Erudición? Sí, directamente proporcional al miedo al rechazo. Vilar la califica de cobardía.⁷⁶ El amo/maestro, que supuestamente por “simple inercia”, apenas había publicado algo,⁷⁷ se propuso “enseñarle a escribir” a su joven alumna. Irene escribiría, sí, pero sobre el tema asignado: las dos mujeres en su vida (madre y abuela). Según avanzamos en nuestra lectura de esta parte del díptico autobiográfico, descubrimos que quien se presenta como generosa musa, va invadiendo vorazmente el manuscrito de *The Ladies' Gallery*, para editarlo⁷⁸ y censurarlo:

... Mother has died, therefore I am, I wrote. Not a nation, it is true, but a presence that remains. A book. That my mother's death could have redeemed me, what an ill thought and how romantic. The idea was his. I was writing for him, you see.⁷⁹

El libro relata cómo la escritura de *The Ladies' Gallery* debutó con una seductora “invitación al viaje”. ¿Cómo una adolescente aspirante a escritora podía resistir a la tentación de viajar, de crear a la merced del viento, con un velero llamado *Sarabande* por escritorio? Este segundo volumen de memorias nos revela hoy las difíciles condiciones bajo las cuales se

⁷⁵ Vilar no olvida sugerir, que de alguna manera, esas máscaras también le tuvieron que servir a su esposo argentino, quien en su juventud logró, a diferencia de muchos otros estudiantes de izquierda, escapar de la violenta dictadura en su país. Véase Vilar, *Impossible Motherhood*, pp. 38-39.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 78.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 37.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 99.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 101.

gestó *The Ladies' Gallery*. Aparentemente, la “tarea de escritura artificial”⁸⁰ que le fue impuesta en alta mar, resultó más egoísta de lo que pudo parecerle a Vilar en un principio. No respondía a sus propias necesidades de creación. Los deberes del catedrático exigían que Irene se sometiese a su estricta disciplina de escritura y lectura. La joven obediente se adaptó a este programa diario de creación.⁸¹ Su tarea se definió con precisión y no sin crueldad:

You'll write while I work and we'll meet up at the end of the day. Yes, that will work. Just look at the women in your life, the three of you are some Russian doll of self-destruction.⁸² There is a book there. You've just got to work hard. You will have to *learn* to write.⁸³

Impossible Motherhood relata la evolución de esta tarea, su lenta metamorfosis en libro. Nos indica que gradualmente el trabajo de edición del amo llevó a la competencia y no pocas veces a la condescendencia.⁸⁴ Una vez el texto había nacido, el amo/maestro/amante jugó a la perfección su doble papel de editor y juez. Exhibió públicamente su protección paternalista de la aprendiz. Prometió “proteger” a Vilar del ridículo reservado a los autores novicios, mas en privado, la sometió a la burla.⁸⁵

Vilar nos relata meticulosamente cómo, sin la ayuda de su “protector”, ella misma logró maniobrar la publicación de *The Ladies' Gallery* a los veintidós años.⁸⁶ Sin embargo, olvida decirnos cómo pudo lograr que el traductor al inglés de dos célebres premios Nobel hispanoamericanos se interesara en traducir también las memorias de una desconocida. ¿Se trataría

⁸⁰ *Ibid.*, p. 114.

⁸¹ *Ibid.*, p. 88.

⁸² Vilar se apropiará de esta imagen de las muñecas para describir su trabajo en *The Ladies' Gallery*. Véase Carmen Dolores Hernández, “Palabras reveladoras” en *El Nuevo Día.com*, 5 de octubre de 2011, suplemento “Cultura”. Última consulta: 14 de febrero de 2013.

⁸³ Vilar, *Impossible Motherhood*, p. 88, nuestra bastardilla.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 116.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 140 y p. 137.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 114.

de una de las contribuciones mayores del amo/maestro al éxito del libro? No se nos dice.

Comprendemos que *Impossible Motherhood*, además de ser un texto perturbador sobre el aborto como adicción, sobre la maternidad y la condición femenina, constituye el capítulo censurado de *The Ladies' Gallery*. Ahora sabemos que esas páginas, que se escribieron literalmente contra viento y marea, salieron de una prisión marina. *Sarabande* se convirtió en un cuarto propio "tomado".

Irónicamente, la primera página de *The Ladies' Gallery* dice lo que *Impossible Motherhood* calla. Nombra –¿o acaso denuncia?– a su más temible y poderoso censor. ¿Cómo no pensar aquí en Leonard Woolf, que editó severamente los últimos diarios de Virginia, esos diarios que Vilar misma cita? ¿Cómo olvidar al Ted Hughes que manipuló los diarios de Sylvia Plath, destruyendo específicamente el testimonio de esos últimos años que la llevaron al suicidio?

La colaboración en el contexto de la creatividad y la relación amorosa tal y como se nos presenta en *Impossible Motherhood*, nos pide a gritos dejar de un lado toda la controversia que desató este volumen en los Estados Unidos y que llevó a Irene Vilar a recibir amenazas contra su vida.⁸⁷ Claramente, se extirpó entonces este segundo volumen de memorias de su contexto original, de su matriz literaria: *The Ladies' Gallery*. La recepción de *Impossible Motherhood* en Estados Unidos en particular,⁸⁸ ha contribuido así a la larga lista de mutilaciones del ser y del cuerpo femeninos, esos mismos atentados que sus páginas confiesan, contextualizan y denuncian.

⁸⁷ Lamentablemente, fuimos testigos de ese sensacionalismo, que tanto en español como en inglés, devoró el libro sin comprenderlo. Simultáneamente se construyó un retrato monstruoso de esta mujer y escritora puertorriqueña, confinándola al territorio de la aberración social y reduciéndola al fenómeno como espectáculo. La profesora Clara Castro-Ponce se ocupó de estudiar a fondo este tema en su conferencia "Literatura, sensacionalismo y autobiografía: consideraciones en torno a *Impossible Motherhood: Testimony of an Abortion Addict* de Irene Vilar". La misma fue presentada en el congreso 93rd AATSP Conference (2011), comunicación personal.

⁸⁸ No hemos investigado los detalles de la recepción de las ediciones del libro en italiano, en español y en francés. Nos parece curioso que *The Ladies' Gallery* solamente se haya traducido al alemán.

Si la Biblioteca del Congreso borraba la historia del nacionalismo puertorriqueño al catalogar *The Ladies Gallery*, descubrimos que en su descripción de *Impossible Motherhood*, también elimina otro capítulo difícil de la historia colonial puertorriqueña, uno que los nacionalistas expusieron y condenaron. Se trata de los experimentos que transformaron la isla en un laboratorio humano al servicio del desarrollo de nuevas tecnologías de control de la natalidad. Fueron también los años de la campaña de esterilización masiva de puertorriqueñas. Vilar resume la época (entre los años cincuenta y los setenta) compartiendo una serie de estadísticas con nosotros y explicándonos las repercusiones que estas prácticas agresivas tuvieron en el país y en particular, en su pueblo y en su familia.⁸⁹

A la luz de estos datos, Vilar obliga a su lector a considerar sus repetidos abortos (quince en total) desde otra perspectiva: la feminista, la de las relaciones coloniales. Si bien esta realidad histórica inscrita en *Impossible Motherhood* ha desaparecido de la ficha bibliográfica de la Biblioteca del Congreso, otras realidades más frívolas han ocupado su lugar. Nos sorprendió sobremanera constatar que las segundas memorias de Vilar, que aparecen ahora asociando su nombre al comportamiento compulsivo, lo incorporan también a la categoría de “*College teacher’s spouses*”. Irónicamente, esta clasificación confiere existencia, estatus y voz al amo/maestro que el mismo libro acusa. Al hacerlo, simultáneamente lo protege bajo el anonimato.⁹⁰

En *Impossible Motherhood* otros modelos, nuevas madres literarias se manifiestan: Simone de Beauvoir, por ejemplo, en cuya obra la reflexión sobre la muerte constituye un hilo conductor fundamental.⁹¹ Por lo general, se recuerda más

⁸⁹ Vilar, *Impossible Motherhood*, pp. 204-205.

⁹⁰ Ya en 1998 su nombre circulaba junto al de Vilar, identificándolo como quien la había inspirado a escribir *The Ladies’ Gallery* y como su esposo: Pedro Cuperman. Véase Ojito, *op. cit.*

⁹¹ En su estudio sobre Simone de Beauvoir, Toril Moi afirma que de Beauvoir “construirá su brillante carrera sobre el cadáver de [su amiga] Zaza: las *Memorias de una joven formal* cuentan la historia de un éxito y de una felicidad que se han levantado sobre el fantasma de la desilusión, de la dependencia y de la muerte”. Véase Toril Moi, *Simone de Beauvoir. Conflits d’une intellectuelle*. Paris, Diderot Éditeurs, Arts et Sciences, p. 348.

a de Beauvoir por su estudio sobre la mujer titulado *El segundo sexo* (1949) –citado en epígrafe en *Impossible Motherhood*– y menos por sus textos autobiográficos.⁹² Sin embargo, en ellos de Beauvoir explora con lucidez, entre muchos otros temas, las relaciones conflictivas de la mujer con su madre y también con parejas a quienes se les sacrifica la autonomía para recibir amor.⁹³ Tal vez haya que recordar aquí que el nombre de esta madre literaria también está estrechamente vinculado a las luchas históricas que llevaron finalmente a conseguir la legalización del aborto en Francia en 1975. Su nombre se impone, pues, en un texto autobiográfico que gira en torno a este espinoso tema.⁹⁴

En *Impossible Motherhood*, Vilar ha dejado a un lado a las madres suicidas. A primera vista, su encaje de voces parece haber adquirido nuevos colores que la han alejado del luto. Es cierto, los espejos que le tendieron en el pasado ya no reflejan a Alfonsina Storni, a Woolf, a Plath... Aquí, Vilar no parece buscar espejos, sino puertas. Simone de Beauvoir, cuyo primer volumen autobiográfico, *Memorias de una joven formal* (1958), se nombra en *Impossible Motherhood*, ofrece ahora compañía en ese nuevo cuarto propio “retomado” y anclado en tierra firme, en la vida familiar, en la creación literaria y su promoción, en la defensa de los derechos de la mujer y los niños.⁹⁵

⁹² Tradicionalmente se trata de las siguientes obras: *Memorias de una joven formal* (1958), *La fuerza de la edad* (1960), *La fuerza de las cosas* (1963), *Final de cuentas* (1972) y *La ceremonia de los adioses* (1981). Personalmente considero que *Una muerte muy dulce* (1964), cuyo tema es la muerte de la madre, pertenece a este grupo de obras autobiográficas. Recordemos que en el caso de Beauvoir, como en el de Vilar, la frontera entre la ficción y la autobiografía es escurridiza.

⁹³ Moi, *op. cit.*, p. 346.

⁹⁴ De Beauvoir fue quien redactó el *Manifiesto de las 343*, un texto que se publicó en la revista francesa *Le nouvel observateur* en abril de 1971 y en el cual 343 mujeres afirmaban que habían abortado. El manifiesto pedía libre acceso a los métodos de control de la natalidad y al aborto. La primera firma que cierra esa histórica petición es la de Simone de Beauvoir, le siguen otras igual de célebres como la firma de Catherine Deneuve. Véase Elaine Marks and Isabelle de Courtivron, *New French Feminisms. An Anthology*. Boston, Massachusetts, The University of Massachusetts Press, 1980, p. 190.

⁹⁵ Una porción de las ventas de *Impossible Motherhood* hoy va automáticamente al “Sisterhood is Global Institute (SIGI)”, una organización feminista internacional sin fines de lucro, que protege los derechos de la

Irene Vilar ha anunciado ya un tercer volumen de memorias que llevará el título *The Middle of the Night*. En él se propone investigar “la historia de la niñez y la práctica de la crianza en las Américas” para que “el tema se vuelva parte del discurso público”.⁹⁶ ¿Se nos anuncia aquí un estudio comparativo, otro libro inclasificable o una nueva provocación?

Es de conocimiento público hoy que Lolita Lebrón desheredó a Irene Vilar por “injurias graves”.⁹⁷ *Impossible Motherhood* indica claramente la razón: *The Ladies' Gallery* y su versión de la muerte de Gladys Myrna.⁹⁸ Lolita siempre insistió en el accidente y no en el suicidio. Obsesivamente, Irene vuelve a incluir la voz indignada de su abuela en *Impossible Motherhood*, esa voz que, en contrapunto, descalifica y tal vez silencia la suya, denunciando hasta la muerte su “farsa”.⁹⁹ En *Impossible Motherhood*, Vilar responde al ataque con otra escena narrada en *The Ladies' Gallery* que ya comentamos: el entierro de Gladys Myrna. El pasaje regresa nuevamente a ese momento grotesco en que, simplemente por estar allí Lolita Lebrón, el funeral “se transformó en boda”. El recuerdo traumático regresa a la memoria con fuerza, pero esta vez en un nuevo contexto: la fiesta de segundas nupcias de Irene Vilar.¹⁰⁰ La memorialista recuerda también, en esas páginas, que fue justamente al salir en automóvil de la fiesta de bodas de su hermano que ella perdió a su madre.

El tiempo y la enfermedad han hecho también sus inquietantes e inevitables preparativos para estas nupcias de fa-

mujer. La SIGI fue fundada en 1984, entre otras, por Simone de Beauvoir y Robin Morgan, quien presenta el libro. En octubre de 2011, después de la muerte de Lolita Lebrón, Vilar y sus hermanos crearon “La Fundación Casa Lolita, Inc.”. Esta institución sin fines de lucro promete dar apoyo a los niños y mujeres maltratados de Puerto Rico. Véase <http://pr.indymedia.org/news/2011/10/50197.php> (última consulta data del 2 de marzo de 2013).

⁹⁶ Carmen Dolores Hernández, “Palabras reveladoras” en *El Nuevo Día*. com, 5 de octubre de 2011.

⁹⁷ Véase “Los nietos de Lolita Lebrón impugnan su testamento”, *El Nuevo Día*. com, 10 de julio de 2012. <http://www.elnuevodia.com/losnietosdelolitalebronimpugnantustestamento-1296587.html> (Última consulta data del 2 de marzo de 2013).

⁹⁸ Señalemos aquí un detalle: el nombre de la madre cambia de ortografía en estos dos volúmenes.

⁹⁹ Vilar, *Impossible Motherhood*, op. cit., p. 191.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 192.

milias, de puertorriqueños y norteamericanos, para esta fiesta que se intuye será reconciliadora. Lolita, a quien Vilar había pedido el brindis que limaría asperezas, levantó su copa de champán con los ojos puestos sobre ella. Pero algo inesperado ocurre: el mal de Parkinson sacude su mano, ésa que una vez se armó para matar y quizá para morir por algo más grande. El cuerpo –y no el intelecto– toma rápidamente el (des)control: el champán que se derrama primero por la boca de Lolita, mancha su traje y avergüenza a la novia.¹⁰¹

En este instante, la máscara épica que llevó puesta Lolita Lebrón en las páginas de *The Ladies' Gallery* finalmente le libera la cara. La anciana le muestra a su nieta por primera vez otro rostro: el de una mujer mortal, frágil e imperfecta, hecha a la medida de todas las mujeres. Mas la epifanía, sorprendentemente, no despierta en Vilar la compasión sino la cólera.¹⁰² La reconciliación con esta madre, como con sus propios quince embarazos interrumpidos, religiosamente contados en su libro, será imposible.¹⁰³

A pesar de su “feliz” desenlace, que por terminarse en una celebración que lleva más adelante a un liberador alumbramiento,¹⁰⁴ nos parece que *Impossible Motherhood* no deja de ser, al igual que su primera parte, *The Ladies' Gallery*, un canto a la muerte o tal vez a la mortalidad. En *Impossible Motherhood* la obsesiva búsqueda del sentido de la vida y del cuerpo femeninos se manifiesta mediante un ciclo de abortos, mientras que en *The Ladies' Gallery* lo hace por medio de repetidos intentos de suicidio. En el segundo volumen de memorias, la amenaza de un cáncer cervical¹⁰⁵ empuja a Vilar hacia otro tipo de preguntas urgentes. Pero las respuestas a es-

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 192.

¹⁰² Tal vez haya que establecer un vínculo entre esta revelación de fragilidad que lleva a la ruptura “definitiva” con Lolita y a la disolución de su relación con el amo/maestro: “*I saw him becoming frail. Our relationship would not recover from this knowledge.*” Vilar, *Impossible Motherhood*, *op. cit.*, p. 118.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 193.

¹⁰⁴ Este final nos recuerda el del libro *Le journal de la création* de Nancy Huston. Su diario también concluye con las notas en que se inscribe el nacimiento de una hija.

¹⁰⁵ Vilar, *Impossible Motherhood*, p. 178. Más tarde se nos explica que fue un falso diagnóstico.

tos cuestionamientos ya no figuran en las fichas bibliográficas. Tampoco aparecen en las notas de lectura. Menos intelectual, lo que se presenta como una posible muerte inminente resulta más violento, más real, por no tener verdadero origen y tal vez por no venir de las propias manos de la narradora. “Moriré y tendré que dejarte”, le dice el Yo a su hija mientras resignada la observa dormir en la última página del libro. La afirmación nos remite directamente a la pregunta que Gladys Myrna una mañana le hizo a la niña Irene en *The Ladies' Gallery*: “¿Me querrás cuando ya no esté aquí?” (135).

Antes de concluir, se impone un comentario sobre una escena de *Impossible Motherhood*. El pasaje,¹⁰⁶ terriblemente barroco, nos narra el regreso de Vilar a la casa de su infancia en Puerto Rico. Tal vez sea la misma casa de Palmas Altas en que murió quemada “Lassie”, la perra de Irene. Tal vez la misma en que su madrastra una tarde les prendió fuego a todos los recuerdos que encontró de Gladys Myrna (29). Tal vez sea la misma que una vez estuvo rodeada de un cañaveral y que después de 1976 no volvió a ver la caña (26).

En *Impossible Motherhood*, esta lenta visita guiada de Palmas Altas va cargada de simbolismo. Vilar nos invita a seguirla por un paisaje dantesco. Primero atravesamos un horrible y maloliente cementerio de animales. En él hay neveras con comida podrida, jaulas, motores, inodoros. Finalmente llegamos a nuestro destino: las ruinas calcinadas de la casa familiar, los escombros de los orígenes. Allí *Impossible Motherhood* regresa al territorio de *The Ladies' Gallery* (22) y allí el cuerpo de la madre y los restos de la propiedad familiar (que pertenecía realmente a la Autoridad de Tierras) se superponen: “*And just as I had needed to come closer to my mother's body at her funeral and touch her nose, I needed to go back into the house, no matter how little was left.*”¹⁰⁷ La descripción, un regreso al vientre/casa/país que ahora ha sido mutilado, una inquietante metáfora para todo el volumen de *Impossible Motherhood*, confirma una vez más lo que hemos dicho sobre *The Ladies' Gallery*: que puede leerse como una larga meditación sobre el arte de morir (en la vida y en el amor) en clave femenina, sobre

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 162-165.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 163.

el vacío, una reflexión que se extiende más allá de sus páginas para abarcar *Impossible Motherhood*.

Al construirse en torno a la relación de la escritura con esos temas prohibidos de la cultura puertorriqueña que han sido el suicidio, el aborto, la locura y el nacionalismo, estas memorias representan una ruptura significativa dentro del discurso autobiográfico femenino en la isla. Además de pertenecer a la familia de textos que hemos ido citando, *The Ladies' Gallery* es una obra cuya filiación sobrepasa las fronteras puertorriqueñas. Es una obra hermana de los *Diarios* íntimos de Alejandra Pizarnik, de *Mujer que sabe latín* y *Sobre cultura femenina* de Rosario Castellanos, es obra hermana de *La respuesta de sor Filotea* de Sor Juana Inés de la Cruz, de *Souvenirs Pieux* de Marguerite Yourcenar, de *The Bell Jar* de Sylvia Plath y de *Une mort très douce* de Simone de Beauvoir... Se trata de una lista de testimonios de ese viaje hacia los adentros de los cuales nos han quedado estos raros encajes de voces femeninas, estas valiosas prendas interiores, estas alucinantes reliquias que nombro.

Manuscrito recibido: 31 de enero de 2013

Manuscrito aceptado: 13 de febrero de 2013