



La escritura autobiográfica en *El diario íntimo de Francisca Malabar*

Víctor Carreño

*Maestría de Literatura Venezolana. Universidad del Zulia.
Maracaibo, Venezuela.*

Resumen

Una de las paradojas de la escritura autobiográfica es que el sujeto representa lo que sólo él o ella puede conocer, y sin embargo nunca lo dice todo. Tanto en la autobiografía real como en la autobiografía ficcional, el secreto de la vida íntima es descubierto y encubierto al mismo tiempo. *El diario íntimo de Francisca Malabar* es un ejemplo de esta doble condición de la escritura autobiográfica. Es un diario con forma de novela, una creación ficticia pero a la vez contiene muchas referencias a la vida de la autora real. La voz narradora rompe este círculo especular al apostrofar a un lector potencial, quien figura en la novela como Pedro Marrero, un periodista en busca del diario de Francisca Malabar. A través de esta estrategia la novela salva la brecha existente entre yo y tú, y entre los distintos géneros sexuales involucrados en la narración.

Palabras clave: Autobiografía, ficción, Milagros Mata Gil.

Autobiographical Writing in *The Intimate Journal of Francisca Malabar*

Abstract

One of the paradoxes of autobiographical writing is that its purpose is to unveil information that only the author knows, but the author never tells everything. Whether it is a real or a fictional autobiography, the secret of intimate life is both hidden and displayed at the same time. *The Intimate Journal of Francisca Malabar* by Milagros Mata Gil is an example of this double condition of autobiographical writing. It is a diary-novel, a fictional creation but it has many references to the real life of the author. The narrator's voice breaks this speculative circle by addressing a potential reader, using the figure of the apostrophe. This potential reader exists in the novel as Pedro Marrero, a journalist who is searching for Francisca Malabar's diary. By using this strategy the novel closes the gap existing between the I and the you and also between the different sexual genders involved in the narrative.

Key words: Autobiography, fiction, Milagros Mata Gil.

La autobiografía nace de una paradoja. Parte de su interés está en revelar lo oculto, lo que sólo su autor puede conocer. El lector va hacia ella en busca de esas revelaciones, pero encuentra una selección de hechos que le indican que algo ha quedado fuera. Sólo "Funes el memorioso" tiene la capacidad de recordarlo y decirlo todo, pero a riesgo de fosilizar la vida, pues ésta no es acumulación de datos para un informe, sino una trama de experiencias y transformaciones subjetivas, que adquieren relieve a través de la dis-

tinta gradación de la presencia de los recuerdos en la memoria. Así, a menos que el lector busque un catálogo de informaciones objetivas, percibirá que después de terminada la lectura falta algo. El secreto es al final más evidente que al principio, y según el autobiógrafo, puede dejar abierta la puerta a la imaginación o a la decepción. Una autobiografía ficcional lleva el secreto a un segundo grado: es el secreto de un secreto. Nombres y pistas falsos, tramas imaginarias son un muro vulnerable que la ficción levanta para ocultar la

realidad. El autobiógrafo no puede recordarlo todo, y el que escribe una autobiografía ficticia no puede tampoco olvidar todas las experiencias de su vida. Hay quienes escriben una novela y advierten que la verdad ficticia de ésta es más reveladora de la interioridad del autor que la supuesta verdad testimonial de la autobiografía. Philippe Lejeune muestra, a partir de estas aseveraciones de Gide y Mauriac, que este enmascaramiento tras la ficción no hace sino reforzar la validez de lo que la ficción encubre: “¿Cuál es esa ‘verdad’ a la que la novela nos acerca mejor que la autobiografía sino la verdad personal, individual, íntima, del autor, es decir, lo mismo a lo que aspira todo proyecto autobiográfico?” (82-83). Y más adelante: “De esta manera, el lector es invitado a leer las novelas, no solamente como *ficciones* que remiten a una verdad sobre la ‘naturaleza humana’ sino también como *fantasmas* reveladores de un individuo. Denominaría a esta forma indirecta del pacto autobiográfico *el pacto fantasmático*” (83). Un texto autobiográfico, adopte la forma de autobiografía, diario, memorias o novela, es como un texto detectivesco: lo habitan los secretos y misterios, que pueden descubrirse, pero no siempre totalmente. El reto para el lector y el crítico es saber correr el telón que pone al desnudo la verdad de la escritura

autobiográfica, después de una lectura atenta, que encuentra en el secreto las marcas de su artificio y de su artífice.

La autobiografía occidental tiene su obra precursora en las *Confesiones* de San Agustín, pero serán las *Confesiones* de Rousseau el punto de partida de la autobiografía moderna. Esta obra se debe en parte al siglo XVIII europeo, en el que comienza la secularización de la literatura. La concepción de la historia como noción no “providencial” y del individuo como singularidad valiosa toma un fuerte empuje en el siglo XVIII, si bien se desarrolla con anterioridad y posterioridad a esta fecha (Weintraub 31). Esto no quiere decir que el realce del valor individual se dé sólo como forma patriarcal, pues también las mujeres reclaman la atención a su especificidad. Rousseau afirma la originalidad de su yo en sus *Confesiones*, en el siglo de la Ilustración, pero un poco antes Sor Juana, en su carta autobiográfica *Respuesta a sor Filotea*, alega la legitimidad de su aspiración como mujer al saber profano y de su posición individual unida a tal aspiración. Pero asoman aquí algunas de las diferencias entre los orígenes de la escritura autobiográfica en Europa y Latinoamérica. Advierte Philippe Lejeune: “El relato autobiográfico de las *Confessions* fue compuesto para responder a las acusa-

ciones lazandas contra él” (116). Si estos acusadores oscilan, para Rousseau, entre figuras de sociedad e indefinidas sospechas de persecución, para Sor Juana hay una institución concreta a la cual teme y responde: la Iglesia. “Yo no quiero ruido con el Santo Oficio”, dice en su *Respuesta a sor Filotea* (829). En ambos casos, la estrategia de quien representa su yo es defender su espacio privado, resguardarlo, ocultarlo. Pero mientras Rousseau cae en el riesgo de convertir el miedo a la realidad en miedo a un fantasma, el miedo de Sor Juana se va haciendo frente al peligro inminente de una institución. Silvia Molloy afirma que en la escritura autobiográfica latinoamericana es frecuente la representación del yo al margen de la sociedad o la nación. Ha habido excepciones como Sarmiento, quien construye una idea de nación que triunfará, pero Sarmiento sacrifica su lado íntimo en *Mi defensa* y *Recuerdos de provincia*. Vasconcelos y Picón Salas escriben *Ulises criollo* y *Viaje al amanecer*. Expresan confesiones íntimas en estas autobiografías y se identifican con una idea de nación, pero ésta será rezagada por la evolución histórica de sus países, de los cuales ellos mismos se destierran. En otros casos, la condición sexual o social desfavorable es una marca de la escritura autobiográfica. Juan Francisco Manzano es-

cribe con las limitaciones de ser un esclavo, Victoria Ocampo, con las de ser mujer. Rubén Darío y Gómez Carrillo residen en el extranjero para poder contar con la única subvención económica que les permitiría escribir. Las autobiografías latinoamericanas son un producto paradójico de una negación de sí mismos que practican sus autores. Escribir sobre sí mismo es reconocer que el lugar de enunciación del yo, dentro o fuera de la nación, sólo permite escribir sobre una parte de ese yo. Estas reflexiones no pretenden erigir una norma de la autobiografía latinoamericana como una respuesta del sujeto a la represión de instituciones religiosas, políticas o morales en Latinoamérica. Si así fuera, esta escritura estaría condenada a la protesta del resentimiento que no va más allá de la reacción negativa del sujeto. Por el contrario, los escritores autobiográficos latinoamericanos, más allá de las limitaciones que los rodean, son capaces de articular un lenguaje que ponga de relieve lo no dicho de la vida, sin negarse esa libertad que crea mundos de ficción al representar el yo.

La obra de la que quiero ocuparme es abordable dentro de esta caracterización que he hecho de la autobiografía latinoamericana. *El diario íntimo de Francisca Malabar*, de Milagros Mata Gil, expresa desde su título su dependencia de la ficción y

de los géneros literarios de la intimidad. Es una novela en forma de diario, un género que en el siglo XX tiene sus antecedentes en Europa en obras como *Los cuadernos de Malte Laurids Bridge*, de Rilke, la *Náusea*, de Sartre, y en Latinoamérica, en *Ifigenia*, de Teresa de la Parra. Lorna Martens lo ha definido de esta manera: “It is a fictional prose narrative written from day to day by a single first-person narrator who does not address himself to a fictive addressee or recipient” (4). Este género tiene sus antecedentes en la novela epistolar del siglo XVIII, como apunta Martens. Pero estas clasificaciones son flexibles. *Ifigenia* tiene forma de diario, pero empieza como una carta de María Eugenia Alonso a Cristina Iturbe. *El diario íntimo de Francisca Malabar* no se dirige a un lector definido, pero apela a un lector potencial: “Cuando yo me muera, dentro de trece años y ocho días, lee bien, tú, que en ti confío, entiérrenme en un cofre gris y haz que una banda acompañe el cortejo tocando *Brazil*” (162). Esta es la figura del apóstrofe, que consiste en llamar la atención a alguien mediante el discurso. Está presente en las *Confesiones* de San Agustín, quien habla continuamente a Dios, y en las *Confesiones* de Rousseau, quien se dirige tanto a Dios como a sus lectores, y hasta incluye algunas cartas

personales. Y es que el apóstrofe, como figura que encabeza una carta, es también efectivo por las implicaciones que lo rodean. No todos los autobiógrafos se dirigen siempre a un interlocutor personalizado (no hablo aquí de “Dios”), pero hay autores como Herbert Spencer, George Sand, Victor Hugo, que se sirven de su correspondencia para dar testimonio de sucesos personales, de su época histórica o de sus emociones (May 157-8). Pero la sola presencia de este recurso en los autobiógrafos no me interesa, pues esto convertiría a la autobiografía en una manipulación de una figura retórica, “la ficción de un apóstrofe a una entidad ausente”, como pensaba Paul de Man (116). Sea su referente real o ficticio, el apóstrofe importa por la circunstancia histórica que lo hace posible.

A partir de la Ilustración, Dios o sus representantes políticos en la tierra son sustituidos como interlocutores: los autobiógrafos ya no se confían a Dios, como San Agustín, sino a una audiencia profana. Como observa James Fernández, en el siglo XIX, durante el Romanticismo, se consolida esta audiencia, dividida entre la gente (“the People”) y la opinión pública, es decir, entre el lector ideal y el lector prejuiciado (46-7). Ahora la posteridad se ha secularizado, y los escritores, encuentren o no a su lector ideal, están con-

dicionados por el libre mercado de la sociedad capitalista, en la que el libro es una entre tantas mercancías y el lector, un consumidor de libros. Cabe intentar el gesto rebelde de no publicar, como lo hace Francisca Malabar, dejar que el tiempo decida, que a través de los años el libro encuentre sus destinatarios ideales, no prejuiciados por el mercado. Opera entonces un retorno “secular” a San Agustín y a la escritura autobiográfica considerada como un oficio ascético, aunque signado por la incertidumbre, pues, como advierte Malabar, ya no es seguro que los “ángeles” den una respuesta externa, trascendente, a la pregunta de “para quién escribir”: “Más complicado es el hecho de autoenmascararse para dar validez a los propios juicios ante uno mismo. Ése sería mi caso: utilizar la máscara del ángel para proveer de alguna autoridad a lo que sería la natural voz de mi conciencia” (17). Retrocediendo al escenario más solitario posible, la narradora habla todavía con un tú, el “ángel”, que es su yo interpelado. La obra autobiográfica, real o ficticia, es la representación de un conflicto entre la voz “natural” y artificial de su narrador. Es por eso un proceso que suele acontecer hacia la madurez, hacia esos cuarenta años de Malabar, tiempo en el que el escritor cuenta con suficiente distancia para recrearse, para reconocerse como al-

guien con una conciencia de su tiempo vivido, que puede articularse en el texto, a través del artificio del lenguaje.

En tanto ficción, *El diario íntimo de Francisca Malabar* gira en torno a un personaje cuyo nombre es diferente de la autora. Y aunque este dato establece un distanciamiento entre la autora y la narradora, hay otras circunstancias que las acercan: las dos son mujeres, escritoras, provienen del oriente de Venezuela. Francisca Malabar escribe su diario hacia los cuarenta años, entre 1990 y 1992. Milagros Mata Gil empieza a redactar la primera versión de esta novela entre 1989 y 1993, cuando se acerca a los cuarenta años, y llega, luego de varias reescrituras, a una última revisión en 2001, información que podemos leer al final del libro en la sección titulada “Escrituras” (217). La personaje Francisca Malabar es una escritora desconocida que no ha publicado ningún libro, lo que no podemos decir de la escritora “real” Milagros Mata Gil, ya conocida y reconocida por varias obras. Una de ellas, la novela *Memorias de una antigua primavera* (1989), es aludida: “pero yo sí quiero escribir estas *Memorias* ni siquiera de antiguas primaveras: aceptar todas mis miserias” (95). Encontramos además, en *Memorias de una antigua primavera*, dos referencias presentes en *El diario íntimo de*

Francisca Malabar: “La Compañía” (o empresa petrolera) y el reportero Pedro Marrero, uno de los varios compiladores históricos de Santa María del Mar, denominación ficticia de la ciudad de El Tigre en *Memorias de una antigua primavera*, según Luz Marina Rivas (231)¹. Este reportero aparece a la mitad de *El diario íntimo de Francisca Malabar*, cuya trama transcurre en su mayor parte en una ciudad llamada también Santa María, y que tiene los rasgos de una ciudad petrolera del oriente venezolano (de nuevo es válida la analogía con El Tigre). Pedro Marrero se dedica a investigar la muerte de Malabar, pues piensa que pudo haber sido un asesinato, y a rescatar sus escritos, entre los cuales cree que pueda haber un diario. Malabar siente miedo por todo el ambiente que la rodea, es una periodista *free lance* y a veces suscita la irritación con sus escritos. Pero las páginas de su diario con frecuencia ofrecen pasajes de desvarío, hay diálogos de Malabar con ángeles y otras cosas absurdas, ilógicas. ¿Eran fundados los miedos de Malabar sobre las personas que la conocían o

eran un producto de su imaginación paranoica y por tanto nadie estaba interesado en asesinarla? Este enigma no puede explorarse a fondo, pues aunque leemos los textos íntimos de Francisca Malabar y las anotaciones periodísticas de Pedro Marrero, él no llega a descubrir el diario de ella, y sólo cabe atribuir a la autora esta yuxtaposición de ambos textos: el de la autobiógrafa y el de su potencial intérprete. ¿Qué es verdad y qué es ficción en la vida y los escritos de Francisca Malabar? Esta es una pregunta que se hace Pedro Marrero: “Quisiera saber cuántas mentiras se fraguaron en torno a esa personalidad tan distinta, tan difícil de entender”(146). El texto contiene su propia lectura, pues esta es una interrogación legítima del lector que se adentra en la novela, que termina sin que este enigma se descifre. Es una alegoría de la lectura de la obra autobiográfica. El yo se constituye como sujeto en la autobiografía: no hay antes ni después un yo definitivo. Al leer una autobiografía, real o ficticia, el lector recrea ese yo que sólo se configura en la escritura y en la lectura.

1 En un pasaje de *Memorias de una antigua primavera* leemos: “Doña Mélida Reyes, en los tiempos en que reinaba sobre las noches de Santa María. La foto no tiene fecha original. Fue publicada en *La Alborada* en agosto de 1964, en una serie de tres reportajes dedicados a la Vida Nocturna de Santa María del Mar, realizados por Pedro Marrero” (citado por Rivas 369).

El diario íntimo de Francisca Malabar no es un simple recuento de la cotidianidad. Es el diario de la escritora como creadora. Su vocación la convierte en una rareza, no aceptada por la familia ni la sociedad. Nacida en 1950 en una familia tradicional, Francisca Malabar recibe el impacto de los conflictivos 60, y simpatiza con la izquierda y la guerrilla. Es testigo de la derrota de esta izquierda y se colocará al margen de la sociedad venezolana, luego del fracaso de su matrimonio que le da el estigma de “divorciada”. Vive confinada en Santa María, presumiblemente ubicada en el oriente de Venezuela. Es una ciudad provinciana, donde la Compañía petrolera es la institución principal del Estado en torno a la cual todos giran sin escapatoria posible, como si se tratase de *El castillo* de Kafka. Hasta Malabar hará, a su pesar, trabajos para la Compañía.

A la par que se enfrenta a estos obstáculos externos, surge otro obstáculo interno. Tiene que luchar con “ángeles”, seres imaginarios que ella termina por aceptar como reales, y con quienes discute cómo y qué ha de escribir, y qué consecuencias tendrá para ella el producir una obra. Una de estas apariciones acontece en un sueño de Malabar:

Una noche soñé que estaba en una especie de sótano muy grande, como una celda subterránea, blanca, alta y sin venta-

nas. [...] En ese escenario se apareció el ángel. Era como una mujer. [...] Me dijo: “Tú estás destinada a conseguir cualquier cosa que quieras, pero tendrás que pagar muy altos precios por ello” (14).

El ángel llega hasta dictarle que elimine de sus archivos de computadora un esbozo de novela. Malabar lo hace, con pena, y recommienza a escribir otra novela, que no logrará terminar. Esta lucha con el ángel de la creación tiene su referente simbólico en la lucha entre Jacob y el ángel. En la Biblia Jacob lucha en la noche con un ángel, quien finalmente lo bendice. Se cuenta que Jacob ha vencido, pero sale con una herida de su encuentro y ya no será el mismo. Según George Steiner, la lucha de Jacob con el ángel revela uno de los conflictos del artista moderno, en su esfuerzo por apartarse de la norma y hacer de su obra un mundo autónomo:

The great artist has had Jacob for his patron, wrestling with the precedent and power of original creation. The poem, the symphony, the Sistine ceiling are acts of counter-creation. ‘I am God,’ said Matisse, when he completed painting the chapel at Vence. ‘God, the other craftsman,’ said Picasso, in open rivalry (37).

Jacob lucha, discute con su predecesor en el mundo, y sólo al obtener la victoria podrá afirmar su individualidad. Así interpreta Steiner el hecho de que Matisse y Picasso

emulen a Dios. Pero pudiera darse el caso de que Jacob no logra vencer en la batalla con el ángel, o queda gravemente herido. A lo que me refiero es cuando la relación entre el artista y su creación se convierte en un acto interminable, de la que sólo quedan bosquejos, trazos fallidos, inconclusos.

El tema de *El diario íntimo de Francisca Malabar* es el fracaso del escritor, quien no logra concluir una obra. La novela es un reflejo, a lo Balzac, de *La obra maestra desconocida*. En Balzac se trata de un artista ambicioso que crea una gran obra, pero poseído por un deseo de perfección excesivo, que compara con el fuego de Prometeo, posterga indefinidamente su conclusión, hasta que la destruye incendiándola y muriendo luego. El fracaso es una pesadilla que muchos artistas modernos han expresado en su arte, recordemos que la novela de Balzac fue recreada en una serie de dibujos de Picasso. *En busca del tiempo perdido* de Proust es la lucha por conquistar una vocación que sólo al final de la obra logra afirmarse. Francisca Malabar está obsesionada por una obra para la cual (piensa) carece de fuerzas para realizar. En la era cibernética, Malabar cree que la obra de una mujer que transgrede las normas de la sociedad (como su proyectada novela sobre el Che) está condenada a no ser más que un sue-

ño virtual, un “pre-texto”, infinitamente reproducible en textos virtuales, despojados de la “individualidad” o “aura” que para Benjamin era el distintivo de la verdadera obra de arte:

Aunque no te engañes, Che: sólo has sido siempre un pretexto.[...]Posiblemente, al navegar en la red, uno pueda encontrarse al Héroe en medio del oleaje informático: archivo bi o multidireccional, interactivo o no: ¿Cuál es su login? ¿Dónde está su servidor? Che como pretexto. [...] No puedo captarte, porque eres evanescente como un Sueño. Virtual, Tú. La tecnología puede simular el Sueño, pero no puede aprehenderlo. Sólo la Literatura puede, quizá. Pero me siento incapaz de hacer literatura (28).

Malabar sabe que en la era cibernética hay múltiples realidades virtuales, al acceso de todos, por lo cual es difícil crear una obra “individual”. Por ese miedo paranoico de quien teme ser puesta al descubierto, su computadora y probablemente sus archivos íntimos están protegidos por una contraseña que nadie aparentemente conoce.

Malabar no pretende desafiar la *aldea global* en un acto desmesurado como Prometeo con su robo del fuego sagrado, mito con el que el artista se ha identificado frecuentemente en la edad moderna. Malabar no se crucifica frente a la sociedad, como el héroe titánico, sino que trabaja en lo

oscuro, como las Erinnias: “a veces reciben el nombre de hijas de la Noche. Vivían en el mundo inferior, de donde ascendían a la tierra para perseguir a los malvados” (163). Son diosas marginales, vengativas, y transformadas según la versión de Esquilo en misericordiosas. Esta referencia guarda relación con la trama de la novela, pues Malabar busca hacer justicia frente a actos deshonestos que descubre en el medio cultural de la ciudad donde vive. Al morir, de ser una figura peligrosa pasa a ser una personalidad institucionalizada, para mayor honra de su ciudad. He aquí la ironía de todo gesto utópico, sea del artista o del héroe.

Desde niña Malabar fue incomprendida por su familia y quienes la rodeaban. Un matrimonio y dos hijos no lograron “normalizar” su vida. Con el divorcio a cuestas, intenta rehacerla, escribe notas para comprender su destino y el de los otros, pero al final no hay nada que comprender, todo ha sido una excusa para escribir. De sus textos lo que queda es la reiniciación continua de una fuga fallida, que en sus últimos días se lleva a cabo, en su locura, en un viaje a un lugar resguardado por la irrealidad de su imaginación. Una de las dificultades de lectura de la novela es su oscilación entre unas partes narrativas y otras líricas, que no obedecen a una lógica secuencial de causa y efecto.

Tanto el ángel, que representa la lucha de la creación artística, como las Erinnias, que representan la lucha por la justicia, son en la novela imágenes religiosas de la mujer. Estas marcas parecen apuntar a una escritura autobiográfica en que la condición de mujer se opone radicalmente a la condición de hombre. Carlos Pacheco apoya esta tesis, siguiendo a Sidonie Smith, según la cual el hecho de que una mujer escriba una autobiografía desestabiliza el discurso de los hombres y esto, piensa el crítico, vale para la novela de Mata Gil (281). En efecto, Sidonie Smith, en “Hacia una poética de la autobiografía de mujeres”, afirma que en este tipo de autobiografía: “la posición del sujeto desde la que habla la mujer puede estar, como la voz de la madre, fuera del tiempo, ser fluida, bisexual, des-centrada, no-logocéntrica (103)”. Para entender esta descripción, es útil contrastarla con un pasaje del ensayo de Georges Gusdorf, “Condiciones y límites de la autobiografía”, en la que Gusdorf analiza sólo autobiografías de hombres, en unos términos logocéntricos:

El pecado original de la autobiografía es entonces en primer lugar, el de la coherencia lógica y la racionalización [...] El presente vivido, con su carga de inseguridad, se ve arrastrado por el movimiento necesario que une, al hilo de la narración, el pasado con el futuro (15).

La autobiografía, en sus orígenes, está muy cerca, en su concepto de verdad, al discurso histórico. Rousseau cree en sus *Confesiones*, en la objetividad de sus revelaciones íntimas, y se ciñe a un relato lineal, más acorde con un pensamiento racional. A pesar de las crisis de la historia, la autobiografía no ha abandonado del todo este recurso al relato lineal, más cercano a una razón que aspira esclarecer los lazos entre causa y efecto. Es este tipo de autobiografía la que critica Sidonie Smith, y que es, según ella, contraria a la forma de la autobiografía escrita por mujeres. Paul John Eakin refuta esta polarización narrativa de los géneros sexuales:

Can we escape the sterile binary logic of categories aligned strictly by gender? If female, then relational, collectivist, and, for some reason, nonnarrative; if male, then autonomous, individualistic, and narrative. I keep encountering women's autobiographies that strike me as individualistic and narrative in character; I keep finding important evidence of relationality in men's autobiographies (50).

Eakin desmonta las oposiciones binarias de lo femenino/masculino correspondientes a la autobiografía como relacional/ autónoma, colectiva/individual, no-narrativa/narrativa, pues ambas categorías pueden encontrarse tanto en escritores como escritoras. *El diario íntimo de Fran-*

cisca Malabar es no-narrativo, pues no sigue siempre una secuencia lineal en la representación de los sucesos; es relacional en la medida en que el sujeto narra su vida paralelamente a las vidas de otros sujetos; es individual en cuanto el sujeto concibe la escritura como un proceso de soledad y extrañamiento de los otros. Al referirme entonces a la presencia de la mujer en la novela no estoy haciendo ninguna observación reduccionista sobre el tipo de narración que “debe usar” una mujer.

La lucha por la creación y la justicia es una lucha que en la imaginación de Francisca Malabar adopta figuras de mujeres. Ya vimos que un ángel se le apareció una vez con forma de mujer. Los ángeles le dictan lo que ha de hacer, y esto la inquieta: “No deja de preocuparme ese asunto de los ángeles, porque ellos han estado ocupando cada vez mayores espacios en mi vida o en mi toma de decisiones (18)”. Sobre esto medita justo antes de escribir cómo ha de organizar la escritura fragmentaria de su diario (las secciones serán: *Notas para una autobiografía*, *Notas para la novela sobre el Pitirre* o novela sobre el Che, poemas y otras anotaciones). La lucha con el ángel es el esfuerzo por adquirir la individualidad de escritora, y esto produce angustia, en el sentido que le da a esta palabra Harold Bloom:

La angustia de la influencia no es una angustia relacionada con el padre, real o literario, sino una angustia conquistada en el poema, novela u obra de teatro. Cualquier gran obra literaria lee de una manera errónea –y creativa–, y por tanto malinterpreta, un texto o textos precursores [...] La tradición no es sólo una entrega de testigo o un amable proceso de transmisión: es también una lucha entre el genio anterior y el actual aspirante, en la que el premio es la supervivencia literaria o la inclusión en el canon (18).

La angustia de Malabar surge de su lucha por crear una obra, que la enfrenta a muchos obstáculos. No es un “padre”, como diría Bloom, pero sí una madre real y autoritaria; sobre todo, son los antecedentes de otros escritores, como confiesa Malabar:

Pero el escritor lee hasta que los ojos se le erosionan. Admira a los otros escritores. Sufre terribles depresiones que lo tumban en cama horas y horas pensando por qué Faulkner o Eliot sí y yo no. Por qué Darío o Baudelaire. Por qué y por qué y por qué. Y recuerda a los santos y mártires de su devoción: San Jimmy Joyce, quien escribía sobre su cama sucia [...] San Juan Milton, quien se quedó ciego [...] Santa Virginia Woolf (35).

Malabar va detallando los inconvenientes cotidianos que rodearon a muchos de sus escritores favoritos, pero recuerda que también tiene familia y cuentas por pagar, y vive en una sociedad en la que se siente fue-

ra de lugar. Todo esto la desvía de su propósito de escribir una obra. Pero es gracias a Pedro Marrero, uno de los lectores potenciales de su diario, que este pasado disperso (disperso y fragmentario en exceso), conocido sólo por referencias, adquiere desde afuera coherencia, se ve como una “excusa” para escribir:

No la conocí bien, pero tal vez ella luchó contra todo eso con sus débiles medios y no pudo adaptarse y sucumbió. Podría decirse que quizá esa incapacidad de adaptación hizo que ni siquiera pudiera consolidar una obra, pero sería sin duda una excusa, útil para mí también, eterno buscador de ellas (121).

Marrero entra en escena a la mitad de la novela, cuando Malabar ha muerto, pero cuando siguen apareciendo, alternados con la narración de Marrero, las anotaciones del diario de Malabar precursoras de su crisis final y de su muerte. La narración de Marrero permite reconstruir lo que en Malabar es en sus últimas páginas escritas un creciente desvarío. Diez páginas después de la cita anterior, leemos esta línea de Malabar: “Cada vez es peor. Se acerca la locura” (131). Su deterioro físico aumenta: “Aun con tranquilizantes, no me duermo” (138); “vomito dos o tres veces... ¿Estoy enloqueciendo? ¿Qué diría de esto el doctor López? (149)”; “estuve cuatro días hospitalizada en una clínica” (172).

Esta entrada corresponde a los últimos meses de 1990; en diciembre de 1991 empieza a reaparecer una imagen de un pozo en la arena que atrae a Malabar:

Anoche hubiera podido escribir. ¿Ya van cuántos días en este desierto? A mi alrededor, sólo arena en la negra noche. Nunca viene el día. No hay soles ni luces de día. Sólo el frío inmenso del desierto y el pozo de fuegos azules adonde quiero lanzarme. Es un pozo excavado directamente en la arena. A ras del suelo. Pero se nota profundo (190).

Días antes de su muerte el malestar físico y el delirio se suceden:

No tengo aspirinas, ningún calmante, porque eché a la basura todos los medicamentos en el afán de desintoxicarme, y ahora necesitaría algo para bajar la fiebre. Tomé un té caliente y sudé en forma muy ligera. El sol cayendo sobre mí. Ardoroso sol derramándose sobre mí como un líquido dorado, seco y quemante en la plenitud de la noche de Luna Llena. El rumor de mi sangre es como un mar de fuerte oleaje golpeando contra mi pecho y mis oídos. Mi espíritu se mece a través del vasto espacio. Suspendido sobre mi cuerpo tirado en la playa blanquísima, curiosamente enlunecida, pero quitada de toda frialdad (206).

La fiebre ha empeorado por la falta de medicamentos. Los elementos son incoherentes: el sol y la luna están presentes, el “espíritu” se se-

para del cuerpo y flota. Finalmente la imagen de la profundidad que ha sido recurrente en Malabar (pozo, playa) la atrae hacia el fondo:

Ya la tarde declina. En estos días leí que al final de la tarde, todos los hombres contemplan con tristeza cómo se acerca la noche y que sólo en el mar es posible no sentirse vencido por otro día que ha pasado ya. De alguna manera, siento que mi vida se hunde en el crepúsculo (208).

Irónicamente descubren a Malabar en su apartamento, no en el mar de su imaginación, sino bajo el agua de la regadera que caía sobre ella, en el baño donde sufrió un paro cardíaco y se golpeó al caer muerta (119). Este suceso imposible de narrar por un autobiógrafo (el momento de morir), es referido por un personaje que recuerda lo que la autora Milagros Mata Gil advierte en una nota: “Este texto es un artificio” (3). Francisca Malabar y Pedro Marrero son coetáneos, coexisten en la misma ciudad, ejercen el periodismo cultural, y sin embargo no se conocen. ¿Quién junta los textos de Malabar y Marrero, esas notas inéditas que atañen a la vida de ambos? Si este “artificio” de debe a la autora, se trata de una intervención externa al relato. Ahora bien, estas intervenciones no paran aquí. Cuando Marrero está investigando el paradero de los textos de Malabar, junto con los hijos de ella, encuentra resisten-

cia por parte de la familia y hay una voz en el texto que no sabemos a quié debate pertenece:

Así que yo estaba buscando en realidad las notas donde su madre podía haber estado difundiendo las vidas de esos supuestos personajes temerosos, no solamente perdía mi tiempo y le hacía el juego a esa gente, lo que era mi problema, sino que ofendía la memoria de una persona a la que por lo visto ni en la muerte iban a dejar en paz.

Como ángeles con espadas flamígeras.

El ambiente se heló considerablemente entre nosotros (215).

¿Quién dice “Como ángeles con espadas flamígeras”? No se menciona el sujeto del enunciado, de modo que no puede adjudicarse a algún personaje de la novela. ¿Es la autora la que habla o es alguna presencia sobrenatural? Antes de responder a esta pregunta, veamos otro ejemplo similar. Malabar escribe en su diario que ha perdido uno de sus archivos que contenía un texto sobre las Erinias. Pero entre los pasajes en que se pregunta dónde ha de estar, aparece con otro tipo de letra el texto de las Erinias, sin que Malabar manifieste haberlo encontrado, aunque cree que puede estar en un “basuro virtual”:

Me viene a la mente la imagen de un basurero virtual: un lugar a donde van masas de información computarizada: bites

y bytes eliminados de sus clusters, de los trackers condicionados. Y esos bites o bytes borrados existen: pues de hecho es factible recuperarlos con toda su información intacta, o más o menos intacta, dentro de un tiempo prudencial después de haberlos borrado. Sin embargo, su existencia es invisible para el ojo humano y también para el acontecer natural (163-4).

Si el archivo fue borrado, y aparece luego el texto que guardaba, en la página 163, ¿no se trata entonces de una mirada que no tiene los impedimentos existentes “para el ojo humano y también para el acontecer natural”? Se trata luego de la intervención de la autora o de un agente sobrenatural. Si añadimos a esto los cambios de foco narrativo en las diferentes secciones de la obra, tenemos un discurso autobiográfico llevado a su máxima complejidad.

En la narración autobiográfica suelen intervenir varias focalizaciones a través de las cuales el sujeto percibe su identidad cambiante en el tiempo. Uso el término focalización, según Genette, para diferenciar la voz del narrador de la perspectiva del personaje en lo narrado, perspectiva que otros críticos llaman punto de vista, pero confundiendo a veces quién habla (narrador) y quién ve en el relato (Genette, 1980: 186). El narrador del relato autobiográfico no sólo puede representar las diferentes perspectivas desde las cuales

el sujeto se percibe a sí mismo desde su infancia hasta su madurez, sino también cómo es percibido el sujeto, desde afuera, por los otros. Es lo que hizo Rousseau en los diálogos de *Rousseau juge de Jean Jacques*. Cuando coinciden estos modos extremos de narración autobiográfica se alcanzan los límites de la narración. Esta es, como el lenguaje, una construcción lineal, sucesiva, mientras que un relato autobiográfico que buscara representar el foco del sujeto y del destinatario se hallaría frente a la imposibilidad de la simultaneidad, a menos que se conciba, en la ficción, un texto idéntico contado por dos narradores diferentes, como ocurre en *Pierre Menard, autor del Quijote* (aunque no pretendo dar por agotados los recursos narrativos). Asistimos a un artificio similar en la novela de Milagros Mata Gil.

En *El diario íntimo de Francisca Malabar* se narran los días cotidianos de una mujer divorciada, escritora, con mediana posición económica. Lo que introduce variación en

su vida es el cambio de focalización en su diario: ella se ve como héroe y narradora al mismo tiempo al escribir en presente; se percibe como héroe al narrar su pasado en sus *Notas para una autobiografía*. Hasta aquí tenemos la forma tradicional del diario y de la autobiografía respectivamente (Genette, 1980: 199n). Pero la obra va más allá y Malabar narra también un acontecimiento percibido por un personaje en sus apuntes para una novela. Por último, se introduce en la novela un narrador desconocido por Malabar, que imagina, después de que Malabar ha muerto, cómo percibiría ella la vida. Estamos ante el caso de una focalización variable que proyecta al lector en diversas y contradictorias direcciones. Una omisión o paralipsis, como diría Genette, lleva a uno de los momentos más misteriosos de la novela, y es el anteriormente mencionado texto de las Erinnias, que Malabar dice haber perdido y aparece sin que ella afirme haberlo encontrado². O la línea que habla de “Como ángeles con espadas flamí-

- 2 Véase la función de la omisión según Genette: “The classical type of paralipsis, we remember, in the code of internal focalization, is the omission of some important action or thought of the focal hero, which neither the hero nor the narrator can be ignorant of but which the narrator chooses to conceal from the reader” (1980: 195-6). En la paralipsis de que habla Genette el narrador oculta algo que tanto el narrador como el héroe saben. En la novela de Mata Gil el narrador y el héroe son idénticos en el acto de ocultación, lo que refuerza el misterio de la obra pues nunca se aclara este misterio. De esta forma se recuerda que la narrativa autobiográfica revela y oculta al mismo tiempo.

geras". Esta omisión sobre quien escribe o dice estas líneas deja el sentido de la novela en suspenso: ¿es un relato fantástico o un delirio de algún personaje? La decisión depende de la imaginación del lector.

Esta especulación interpretativa no se limita a los actos de los personajes, sino que concierne también a sus pensamientos. Este proceso es representado en la novela por Pedro Marrero, cuando intenta reconstruir el mundo subjetivo de Malabar, más allá de las anécdotas o chismes sobre sus actos:

Quizá temía lo que pudiera haber más allá de los límites. Quizá la tensión de establecer un equilibrio entre matices resultó excesiva y por eso decidió marcharse.

Quiero comenzar a escribir una biografía de esa mujer (147).

Pedro Marrero, quien viene de otra novela de Milagros Mata Gil, continúa viviendo como personaje en esta novela, y la autora le da la posibilidad de revivir en otra, pues tiene una tarea pendiente por hacer: "Quizá, después de todo, pueda es-

cribir algún día ese libro, algún libro" (216). Los "quizá" y los "límites" subrayan la dependencia de los personajes de su autor, quien decide qué hacen éstos en la obra, pero no puede influir en el curso que la imaginación de los lectores dé a estos personajes a lo largo de sucesivas lecturas. Del mismo modo, la autora de una autobiografía real o ficticia, como es en este caso Milagros Mata Gil, tampoco puede subvertir ciertos límites y convenciones del arte de narrar con palabras, pues depende en gran medida de ellos. Si, como piensa Lejeune, la novela autobiográfica es un pacto fantasmático, *El diario íntimo de Francisca Malabar* lo confirma, pues es un recuento de la lucha de la protagonista con el ángel de la creación. Y también es indirectamente la lucha de la autora con los límites y posibilidades de la novela. El proceso de la escritura adopta muchas visiones fantasmáticas en la imaginación de la autora, pero ésta ha salido vencedora en cuanto ha logrado darle forma a esas visiones en palabras.

Bibliografía

- BLOOM, Harold (1995). *El canon occidental: La escuela y los libros de todas las épocas*. Trad. Damián Alou. Barcelona: Anagrama.
- EAKIN, Paul John (1999.) *How Our Lives Become Stories*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- FERNÁNDEZ, James (1992). *Apology to Apostrophe: Autobiography and the Rhetoric of Self-Representation in Spain*. Durham and London: Duke University Press.

- GENETTE, Gérard (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- GENETTE, Gérard (1988). *Narrative Discourse Revisited*. Trad. Jane E. Lewin. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- GUSDORF, Georges (1991). “Condiciones y límites de la autobiografía”. Trad. Ángel Loureiro. En *Problemas teóricos de la autobiografía*. Coordinador Ángel Loureiro. Barcelona: Anthropos. 9-18.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, Sor (1989). *Obras completas*. México: Editorial Porrúa.
- LEJEUNE, Philippe (1994). “El pacto autobiográfico”, en *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. Ángel Loureiro. Madrid: Megazul-Endymion. 49-119.
- MAN, Paul de (1991). “La autobiografía como desfiguración”. Trad. Ángel Loureiro. Loureiro. En *Problemas teóricos de la autobiografía*. Coordinador Ángel Loureiro. Barcelona: Anthropos. 113-118.
- MARTENS, Lorna (1985). *The diary novel*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- MATA GIL, Milagros (2002). *El diario íntimo de Francisca Malabar*. Caracas: Monte Ávila.
- MAY, Georges (1982). *La autobiografía*. Trad. Danubio Torres Fiero. México: F.C.E.
- MOLLOY, Sylvia (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Traducción de José Esteban Calderón, revisada y corregida por la autora con la asistencia de Jessica Chalmers y Ernesto Grosman. México: F.C.E.
- PACHECO, Carlos (2001). “Autobiografía ficcional e historia alternativa en El diario íntimo de Francisca Malabar”. En *La patria y el parricidio: Estudios y ensayos críticos sobre la historia y la escritura en la narrativa venezolana*. Mérida: El otro el mismo.
- RIVAS, Luz Marina (2004). *La novela intrahistórica*. Mérida, Venezuela: El otro el mismo.
- SMITH, Sidonie (1991). “Hacia una poética de la autobiografía de mujeres”. Trad. Reyes Lázaro. En *Problemas teóricos de la autobiografía*. Coordinador Ángel Loureiro. Barcelona: Anthropos. 93-105.
- STEINER, George (1996). *No Passion Spent. Essays 1978-1995*. New Haven and London: Yale University Press.
- WEINTRAUB, Karl J. (1991). “Autobiografía y conciencia histórica”. En *Problemas teóricos de la autobiografía*. Coordinador Ángel Loureiro. Barcelona: Anthropos. 18-33.