

ESCRITURAS DISCONTINUAS O EL SENTIDO  
COMO DIFERIMIENTO:  
*EL DIARIO ÍNTIMO DE FRANCISCA MALABAR*

Elena Cardona

Universidad Central de Venezuela

RESUMEN

El presente artículo versa sobre la relación entre memoria e invención en la experiencia múltiple de escritura desplegada en la novela *El diario íntimo de Francisca Malabar* de Milagros Mata Gil, desde los espacios de intimidad ligados a los discursos del yo y a la configuración de la subjetividad en el plano de la ficción. En la novela, la coexistencia de diferentes tipos textuales –entre los que se configura una polifonía narrativa– se presenta no solamente como experimentación formal, sino como alternativa para la reconstrucción de la historia desde lo cotidiano, lo privado, lo personal, en la que, mediante el lenguaje, la realidad y la ficción se nutren mutuamente.

*Palabras clave:* memoria, escritura, identidad, invención.

ABSTRACT

DISCONTINUOUS WRITINGS OR MEANING AS POSTPONEMENT: *EL DIARIO ÍNTIMO DE FRANCISCA MALABAR*

The present article deals with the relationship between memory and invention in the multiple writing experience unfolded in the novel *El diario íntimo de Francisca Malabar* by Milagros Mata Gil, from the intimacy perspective related to the discourse of “I” and the configuration of subjectivity in the plane of fiction. In the novel, the coexistence of different textual types –among which a narrative polyphony develops– is presented not only as a formal experimentation, but as an alternative for the reconstruction of the story from the perspective of the everyday, the private and the personal, in which reality and fiction nurture each other through language.

*Key words:* memory, writing, identity, invention.

## RÉSUMÉ

ÉCRITURES DISCONTINUES OU LES SENS COMME REMISE: *EL DIARIO ÍNTIMO DE FRANCISCA MALABAR*

Le présent article traite de la relation entre la mémoire et l'invention dans l'expérience de l'écriture multiple dépliée dans le roman *El diario íntimo de Francisca Malabar* de Milagros Mata Gil, du point de vue de l'intimité liée au discours du «je» et la configuration de la subjectivité dans le plan de la fiction. Dans le roman, la coexistence de différents types de textes –entre lesquels se développe une polyphonie narrative– est présentée non seulement comme une expérimentation formelle, mais comme une alternative pour la reconstruction de l'histoire du point de vue de la vie quotidienne, le privé et le personnel, où la réalité et la fiction se nourrissent mutuellement à travers le langage.

*Mots-clé:* mémoire, écriture, identité, invention.

## RESUMO

ESCRITURAS DISCONTÍNUAS OU O SENTIDO COMO DIFERIMENTO: *EL DIARIO ÍNTIMO DE FRANCISCA MALABAR*

O presente artículo trata da relação entre memória e invenção na experiência múltipla de escritura desdobrada no romance *El diario íntimo de Francisca Malabar* de Milagros Mata Gil, desde os espaços de intimidade ligados aos discursos do eu e à configuração da subjetividade no plano da ficção. No romance, a coexistência de diferentes tipos textuais –entre os que se configura uma polifonia narrativa– se apresenta não somente como experimentação formal, mas como alternativa para a reconstrução da história desde o quotidiano, o privado, o pessoal, na qual, por meio da linguagem, da realidade e da ficção se nutrem mutuamente.

*Palabras chave:* memória, escritura, identidade, invenção.

*Mientras pueda escribir sé que no estaré perdida del todo.  
Como uno de esos personajes de Beckett, lucho contra la  
autodestrucción.*

Francisca Malabar

*De la invisible memoria se conforman las cosas,  
una versión distinta que ocultará su origen  
así dispone el escenario  
[...]  
el acto que se reinicia de vieja utilería se alimenta  
creíbles hasta el desbordamiento son las nueva historias  
como si fuesen propias hasta colmarse.*

Hanni Ossott. "Mientras tanto... el espectáculo"

## I. PRELIMINARES PARA ARMAR Y DESARMAR UNA LECTURA

Acaso estamos demasiado habituados a decir que la ficción es construcción, transformación de lo real, creación de mundos *otros*. Mas creo que pocas veces esta convicción sobre lo ficcional se pone a prueba tan íntimamente como cuando esa herramienta simbólica que es el lenguaje es empleada en la re-construcción de la identidad, cuando se transforma en escritura del yo. En tal caso, la ficción se presenta como terreno para aproximarse a la historia personal desde diferentes perspectivas fragmentarias que oscilan entre la obligación autoimpuesta de organizar la propia vida y la imposibilidad de clausurar la propagación del pensamiento. Entonces, ya no se trata únicamente de una forma de *hacer* mundos alternativos sino de una forma *alternativa* de narrar la historia, al menos en dos sentidos puntuales. Primero, porque la historia que se cuenta corresponde a la de un individuo, a su intimidad, a su forma de ver el mundo y no a la de los *hombres* y los grandes acontecimientos; segundo, porque la modalidad escogida para contar esta historia se considera una forma periférica (diario, memorias, autobiografía) respecto a las dos formas de escritura que canónicamente han asumido el papel de narrar la historia: el relato historiográfico y la novela (Pacheco, 2001, p. 273). Este panorama de lectura, problemático en sí mismo, se torna aún más exigente al encontrarnos con novelas como *El diario íntimo de Francisca Malabar* de Milagros Mata Gil. Una novela híbrida, hecha de textos de diversa índole que se entrecruzan en la mirada que busca una *verdad* esquiva: la comprensión del individuo sobre sí mismo; pero, también, una novela

autorreflexiva que se complace en declarar una y otra vez el artificio que la cifra y el *fingimiento verdadero* desde el cual se enuncia.

Incluso antes de comenzar propiamente el recorrido de la novela, el lector comienza a recibir *cláusulas* que demarcan el camino que se debe seguir. Primero, con el título, que apunta la naturaleza autorrepresentacional de la historia de una mujer: *El diario íntimo de Francisca Malabar*. Luego, con la *declaración*<sup>1</sup> acerca de las condiciones de producción de la obra:

Este texto es artificio.  
 En términos de la *Poética* aristotélica,  
 esto es la aplicación de la técnica de escritura  
 para conseguir una obra de imaginación.  
 Sin embargo, como toda obra de imaginación  
 necesita previamente nutrirse de ciertas  
 referencias que provee la realidad, la historia  
 y la vida de todos los días, suele suceder  
 que se encuentren relaciones, similitudes  
 y parentescos entre una esfera y otra.  
 [...]
 con la única consideración de que ese derecho  
 limita con los términos lógicos de la ficción  
 y con el desarrollo de tiempos y espacios  
 imaginados para cumplir con la intención primordial  
 de construir un artificio. (Mata Gil, 2002, p. 3)

Ciertamente, toda vez que alguien emprende la lectura de una novela acciona una suerte de suspensión parcial de la realidad, al asumir lo que se le presenta como un mundo ficcional; vale decir, acepta que la historia que leerá no tiene la obligación de concordar en cada mínimo detalle con lo que conoce como real y, por lo tanto, no deberá someterla a tal verificación. No obstante, el lector también asume que puede apelar a la realidad en alguna medida, tal vez para reproducir su forma de ordenamiento, tal vez para revocarla. En cualquier caso, está consciente de que se trata de una representación y que, en tal sentido, no se le presenta en ella la realidad tal cual es. Lo que resulta *perturbador* de esa especie de declaración de intención con la que se topa el lector es, quizás, la

<sup>1</sup> A pesar de que el texto aludido se presenta sin título en la novela, gracias al estudio de Carlos Pacheco (2001), sabemos que en el manuscrito que Mata Gil presentó para el Premio de novela de la *III Bienal de Literatura Mariano Picón Salas* en 1995 utilizó este término para titular ese texto; hecho que podría considerarse como evidencia de la intencionalidad del mismo.

patente voluntad de artificio que en ella se expresa: puede que en esta novela el *campo de referencia externo* (la realidad) y el *campo de referencia interno* se rocen o incluso se superpongan en algunos casos, pero lo primordial no es la exactitud y la fidelidad con que se representan esos referentes reales sino, por el contrario, construir un artificio. Asimismo, el texto muestra una conciencia autorial sobre los procesos de elaboración de la novela y sobre las herramientas teóricas empleadas en tal empresa. Elementos estos que condicionan la entrada en la novela, instaurando un pacto de lectura problemático en respuesta a la ambigüedad genérica que queda señalada por la tensión entre el título y la *declaración*. Tal como lo explica Carlos Pacheco en su estudio sobre el manuscrito de esta novela, se trata de:

un contrato de lectura que pretende precisamente desactivar (sin aniquilar del todo) el valor de verdad que existe siempre como expectativa de los lectores de autobiografías, mientras activa y fortalece al mismo tiempo la impresión de ser ficción: un constructo retórico productor de un *efecto de realidad*, un relato que –contando con la plena anuencia de su receptor real– apenas finge ser real. (2001, p. 276)

El título, como anticipación del contenido, ofrece al lector un tipo particular de texto: la historia de Francisca Malabar contada por sí misma. A simple vista eso podría traducirse como la narración de la vida propia, como una autobiografía. Al menos si pasamos por alto, momentáneamente, que la práctica autobiográfica implica narración retrospectiva de los hechos y visión de conjunto o totalidad de la vida contada; mientras que la diarística corresponde a una escritura del hoy, de lo pasado inmediato, de los eventos en su transcurrir cotidiano y sucesivo, sin que el relato suponga necesariamente la representación de una unidad acabada con principio y resolución. Sea que se trate de una autobiografía plena o de un diario, el lector estaría en el derecho de exigir “la coincidencia de la identidad de autor, narrador y personaje principal” (Loureiro, 1991, p. 4); derecho que en este caso es en parte tachado por la presencia del nombre de Milagros Mata Gil como autora de la obra.

En cuanto al señalamiento del género en el que aspira a inscribirse la obra, también se presentan rodeos intencionales; aunque el término “novela” no está directamente indicado en la portada del libro, sí aparece aludido en la reseña de la contratapa, donde se indica, además, que la obra “obtuvo el Premio de la bienal de Literatura Mariano Picón-Salas en 1995”. Es importante recordar,

al respecto, que lo que denominamos *canon literario* es el producto (siempre abierto, siempre por hacerse) de un complejo proceso de selección, en el que las instituciones literarias deciden lo que se considera o no literatura en una época determinada, lo cual supone el diseño de ciertas reglas para la inclusión o exclusión de obras y la puesta en práctica de mecanismos de producción, consumo y distribución de estas. Tendremos que admitir que *El diario íntimo de Francisca Malabar* queda legitimado como *novela* en el mismo instante en el que se conjugan el reconocimiento de Milagros Mata Gil como autora de narrativa venezolana y la premiación de dicha obra en un certamen literario dedicado, precisamente, al género de novela.<sup>2</sup> De tal suerte, atendiendo convenciones propias de la recepción de textos ficcionales, el lector debe inferir que la obra pertenece al género novelesco.

En cambio, si son situados en el terreno autobiográfico, los paratextos y las cláusulas de lectura señalados en los párrafos anteriores (título, epígrafes) dejan al descubierto una infracción inadmisible respecto a la delimitación de género señalada por Philippe Lejeune (1991), según la cual la forma del lenguaje (narración en prosa) y el tema tratado (la vida individual, historia de una personalidad) son susceptibles de distintas gradaciones, mientras que la situación del autor y la posición del narrador constituyen los dos pilares determinantes para indicar la naturaleza autobiográfica de un texto. Según esto, si no hay identidad absoluta entre el autor, el narrador y el protagonista, simplemente no puede hablarse de autobiografía (Lejeune, 1991, p. 48). Igualmente, a partir de la lectura de la *declaración*, quedará cuestionada la concordancia con hechos históricamente comprobables, puesto que se asume que lo contado es producto de la imaginación: “La destrucción del discurso autobiográfico es ahora completa; despojada de la ilusión de la referencia, la autobiografía vuelve una vez más a inscribirse en la cárcel del lenguaje” (Eakin, 1991, p. 81). Hasta acá, parece bastante obvio que los parámetros de lo autobiográfico son irrespetados, son puestos en duda, son subvertidos; pero, como veremos al llegar el momento de la lectura del diario, no son revocados del todo. En efecto, más que proponer el privilegio de lo referencial sobre lo ficcional, o viceversa, considero que una de las apuestas más interesantes de esta novela está en convocar al lector al encuentro con el

<sup>2</sup> También resulta pertinente mencionar que en el manuscrito sí aparece el término “novela” como subtítulo de la obra. Algunas de las reflexiones de Carlos Pacheco (2001) giran en torno a la premiación de la obra y a ese uso del subtítulo como elementos que contribuyen a marcar el género.

texto en una zona liminar donde las fronteras entre realidad y ficción han sido desdibujadas, se han hecho permeables. Una zona que, no obstante, tendré que reincidir en calificar de *ficcional*, o mejor, *simbólica*, no porque se distancie de la dimensión de lo real, sino porque la desborda.

La primera muestra de esa permeabilidad, y quizás la más extrema, se encuentra entre los epígrafes que anteceden a la novela. Para casi todo el que lee o escribe, esta clase de paratextos es un recurso cotidiano: seleccionar determinadas frases atribuidas a un sujeto real histórico (escritor, poeta, historiador, político, artista, entre otros) para acompañar un texto, bien sea porque lo allí expresado alude directamente al tema que será tratado, o porque trasmite ideas que pueden iluminar tangencialmente los planteamientos que serán desarrollados, o por cualquier otra conexión que considera pertinente destacar quien organiza el texto. Sea cual sea la razón específica para escoger un epígrafe, su función general es siempre la misma: acompañar el texto, servirle de *abreboca*. Pues bien, como abreboca de *El diario íntimo de Francisca Malabar*, además de la citada *declaración*, se presentan cuatro epígrafes alusivos a la tragedia, el destino y el castigo; tres de ellos están firmados por escritores reales: Anthony McQuinn, Christopher Marlow y George Steiner; el último, por Francisca Malabar. Tercera estocada para la lógica del lector. Por más que el título y la *declaración* lo hayan advertido sobre las reglas ambiguas del juego novelesco, el lector difícilmente puede anticipar que se encontrará con un texto de Malabar como epígrafe a su diario. Si bien es inconcebible pasar por alto la importancia que cada uno de estos epígrafes tiene como clave de lectura de la novela, me parece justo reconocer que este último ofrece una singularidad productiva para la comprensión de la misma. El contenido del fragmento cuya autoría se le adjudica a Francisca Malabar resulta revelador en relación con el temperamento del personaje y, por supuesto, confirma su oficio de escritora, más allá del diario. Sin embargo, la trasgresión implícita en el hecho mismo de ubicarlo entre los epígrafes se presenta todavía más reveladora, ya que no solamente atañe al personaje, sino a la concepción de la obra en su totalidad. Francisca Malabar ha sido desarraigada provisionalmente del universo ficcional al que pertenece, y luego es reubicada en un plano en el que comparte en igualdad de condiciones con escritores reales. Puede que estemos acostumbrados a encontrarnos en la literatura con nombres de personas y lugares reales o acontecimientos históricos que han sido ficcionalizados; pero, definitivamente, nos extraña el procedimiento inverso; sobre todo porque sienta

un abrumador precedente en la lectura: la frontera entre lo real y lo imaginario es franqueable en tal grado que la coexistencia de ambos mundos es posible.

Desde una vista panorámica de la obra tampoco se le brinda garantía alguna al lector. Si la ruta de acceso al diario está minada por paratextos críticos (en el sentido de que ponen en crisis la lectura), el diario como tal intensifica el conflicto, al poner en escena la fragmentación de una escritura que oscila entre registros distintos. La novela que se le ofrece al lector bajo el título de *El diario íntimo de Francisca Malabar* no está constituida, como podría suponerse, por textos definitivos entrelazados como unidad estructural; ni siquiera se trata de textos que pertenezcan todos a una sola forma de escritura. Como proyección textual del sujeto ficcional que la escribe, como cuaderno de vida de Francisca Malabar, esta novela está estructurada a partir de textos inacabados, de escritura provisional: notas para una autobiografía, notas para una novela, anotaciones en el diario, borradores de artículos periodísticos... Una escritura que arma una vida, una identidad, y al mismo tiempo la desarma y se desarma con ella, tal como lo hace la propia narradora-protagonista, revelando en este gesto la contradicción y la angustia del sujeto en el movimiento del lenguaje, que busca un sentido y permanece en el tanteo. Este carácter inacabado, presente en cada uno de los textos y en el conjunto discontinuo que se compone de ellos, pone en riesgo la unidad de asunto al punto de desestabilizar la noción clásica de obra.

¿Se trata, entonces, de una novela autobiográfica o de una autobiografía ficcional? Quizás parezca una preocupación un tanto bizantina detenerse en esta pregunta; sobre todo, después de haberme referido a esta obra como novela, reiteradamente, en las páginas anteriores. Sin embargo, quisiera puntualizar algunos detalles al respecto antes de continuar. Efectivamente, es una novela; *poco convencional* tendríamos que decir, pero novela al fin. Al menos en el sentido en que podemos hoy entender buena parte de la producción novelística moderna: como creación narrativa en la que impera la indagación de la condición humana, como relato de acontecimientos en el que predomina el *mostrar* sobre el *contar*. En otras palabras, “La esencia de lo novelesco [...] no está en lo que pasa, sino precisamente en lo que no es ‘pasar algo’, en el puro vivir, en el ser y el estar de los personajes” (Ortega y Gasset, 1996, p. 33). También insisto en considerarla una forma autobiográfica, aunque desafíe el pacto autobiográfico tal como lo entienden teóricos del género como Phillippe Lejeune, pues la historia narrada se presenta como el relato de una vida contado por su protagonista y, aunque no puede ser la autora de la novela real, Malabar es la responsable de la escritura



del diario, de la autobiografía y de las notas para la novela que se presentan en el interior del libro. Con todo, encuentro inconveniente para este caso la expresión *novela autobiográfica*, porque nos llevaría a la necesidad de cotejar lo expuesto en la obra y las características de su protagonista con la vida de Milagros Mata Gil. Bien sabemos que toda novela alberga en cierta medida la experiencia (tanto real como imaginaria) de su autor; no obstante, permanecer en el campo de las relaciones entre la vida y la obra en ocasiones somete la lectura al naufragio: “La clave autobiográfica permite establecer correspondencias entre la vida y la obra, solo que esa correspondencia no es tan simple como la que se da, por ejemplo, entre un texto y su traducción” (Gusdorf, 1991, p. 17). Claro está que se trata de un riego que se puede presentar como un camino seductor para el lector, pero también lo enfrenta con un sinfín de intuiciones y especulaciones que hacen del trayecto algo imposible de recorrer de principio a fin linealmente, inequívocamente. Dada esta *hibridez* tan acentuada en la obra, y a pesar de la resistencia a ser catalogada que de ella se desprende, creo que una definición acertada (o que al menos se aproxima a serlo) sería la de *autobiografía ficcional*: “novela que se finge relato autobiográfico, y que [...] lo es en buena medida” (Pacheco, 2001, p. 275), puesto que esta significa reconocer su carácter novelesco y la intención de artificio que conduce la producción de la obra (desde afuera y desde adentro) sin desatender la forma en que Francisca Malabar, en tanto escritora, narradora y protagonista, estructura su vida íntima y construye su identidad, mediante el relato de su pasado en el presente y desde su propia voz, constituyéndose así en autora ficcional de su autobiografía (también ficcional).

## 2. MEMORIA Y ESCRITURA: REELABORACIONES DEL YO

El primer texto del diario, que lleva por título la fecha *17 de abril de 1990*, puede leerse como carta de presentación de la protagonista-narradora, como puerta de entrada a su perturbado espacio íntimo y como primera entrega de la incierta *filosofía de composición* de su obra. Las dos primeras vías de lectura se encuentran fusionadas desde las líneas iniciales en el uso de la primera persona gramatical para narrar las vivencias, en este caso tanto imaginarias como *reales*, del personaje principal:

A veces me despierto a medianoche, sudorosa y sedienta y entonces no sé, no puedo ubicarme en el momento preciso que estoy viviendo [...] antes de emerger a la frescura de mi habitación [...] y no es cierto que esté apretujada entre otros

cuerpos de mujer, sintiendo las pieles, la picazón, el sucio, el hambre, el dolor de estómago, el paso de las cucarachas. No es cierto. El corazón recobra dentro de mí el ritmo acompasado. Todo se reordena en la penumbra. Todo, todo se reordena. (Mata Gil, 2002, p. 9)

No se menciona su nombre (aunque lo sabemos porque lo hemos conservado del título), ni su edad (todavía); solamente encontramos un *yo* de mujer que nos cuenta primero del desequilibrio que introduce en su estado anímico y físico una pesadilla y, luego, de la vuelta pausada al orden de la vida consciente. Poco a poco, en el recorrido del diario, descubriremos que no se trata de cualquier pesadilla sino de una recurrente y de origen inexplicable que ha marcado su vida y su personalidad. La experiencia de violación que atormenta a Francisca Malabar desde sus sueños no puede ser aceptada por el lector como acontecimiento ocurrido *realmente*, puesto que ella misma lo reconoce; pero sí deberá aceptar que es vivida por la protagonista en el sentido de que afectó su infancia, al señalarla como extraña y someterla a la “estricta observación” de los adultos; marcó su relación con los hombres, a quienes temía por considerarlos violadores *en potencia*; y pautó su iniciación sexual como experiencia restringida al encuentro amoroso con otras mujeres, “sin humillación y sin ruptura”. También descubriremos luego que esa referencia a la necesidad de un orden se convertirá en motivo de la escritura. Algunas líneas después de señalar ciertos acontecimientos de la infancia que dan cuenta de su “temperamento neurasténico”, Francisca Malabar introduce su intención de escribir para organizar sus propias versiones de los hechos “y así conjurar la soledad”. Sin embargo, aún no está segura del sentido que ello pueda tener ni las “verdaderas razones” que la motivan. En esa incertidumbre de la propia narradora sobre su papel como escritora se instauran las primeras coordenadas de *hechura* del diario y, al mismo tiempo, la situación *indecidible* del texto y de la lectura que reclama:

*¿quiero escribir una autobiografía? [...] ¿Para qué quiero escribir una autobiografía? [...] o se trata de que quiero escribir un elaborado ejercicio literario: la autobiografía como vía hacia la literatura, la vida como género literario, el cuerpo histórico individual como libro? Pero no. No pretendo que mi vida sea un libro: eso sería ridículo. Al fin y al cabo, ¿para qué tantas explicaciones o justificaciones? Esto apenas es un DIARIO: el desaguadero textual de las cotidianidades, mero juego para distraer la soledad.* (Mata Gil, 2002, p. 13)

¿Si quien escribe no puede estar segura de qué clase de texto producirá, cómo puede estarlo el lector? ¿Debe leerlo como autobiografía o como diario? Como ambas cosas y ninguna de las dos en definitiva. El lector de *El diario íntimo de Francisca Malabar* no podrá conformarse con los códigos de una forma en particular; por el contrario, tendrá que emprender una lectura *migrante* entre la novela, el diario y la autobiografía, aunque también encontrará a su paso algunos oasis poéticos, e incluso textos periodísticos, y un nuevo *autor* en juego. Así como, según la misma Francisca Malabar señala, contradecirse es su prerrogativa en tanto “fingidora o confesante”, la ambigüedad que se ha instaurado desde la tensión entre el título y el nombre propio de la autora, señalado en el apartado anterior, se reafirma de ahora en adelante como condicionante desestabilizador de la situación del lector. La autora ficcional de este texto se pregunta sobre la categoría genérica de su escritura recién iniciada, para interrogarse luego sobre el motivo de dicha escritura, ya asumida implícitamente como autobiografía; aunque, cuando apenas ha aceptado que así sea, incurre nuevamente en el cuestionamiento que, no obstante, será negado finalmente para afirmar que se trata de un diario. Como si esta indecisión no fuera ya bastante problemática, todo lo expuesto quedará en entredicho cuando la misma Francisca se declare “forjadora de ficciones”. Si lo que escribirá es un diario, es decir, el *recuento* de sus vivencias cotidianas, ¿por qué considerarlo ficción? ¿No se supone que, para ella, lo que vivió ha de ser verdadero, aunque el lector lo asuma como ficción? ¿Se trata entonces de la ficción asumiéndose a sí misma como tal? Es probable que así sea. Aunque supongamos que estas son estrategias metaficcionales, propias de la novela contemporánea, el extrañamiento del lector no quedará clausurado. Francisca Malabar como *demiurgo* de su propia ficción debería detentar todo el control; en su lugar, muestra su propia incerteza respecto a la escritura que empieza a *ser* sin llegar a *ser* todavía. Una escritura que ya se avecina como *escritura* en la que “lo que queda por decir es el desastre, ruina del habla, desfallecimiento por la escritura, rumor que murmura: lo que queda sin sobra (lo fragmentario)” (Blanchot, 1990, p. 35). El desastre es aquí la tensión entre todo lo que ya ha sido dicho en su vida por otros (sociedad, padres, esposo, hijos) y lo que no logra aún decir ella misma de sí; lo que ubica al *yo* en la experiencia de sus propios límites, lo que lo desborda y lo arrastra consigo a una escritura zozobrada, fragmentaria.

La escritura de Francisca Malabar se desarrolla signada por un desastre que ya ha sido, que es y que está por ser hasta cristalizarse en la pérdida absoluta que es la muerte. El diario, que debía presentarse como “desaguadero textual

de las cotidianidades” producto de un “juego para distraer la soledad” (Mata Gil, 2002, p. 12), es la mayoría de las veces lugar de reflexión y exploración de su vida interior en el que se reúne la dispersión de la escritura y de la vida. Allí encontramos su preocupación por la escritura de una novela que no llega o que cuando llega es borrada por los ángeles; su perspectiva respecto a ser una mujer escritora, que no es lo mismo que ser un hombre escritor; las disertaciones sobre el rol que exige la sociedad a sus integrantes; las especulaciones sobre el orden del universo... Sus inquietudes, sus verdades íntimas, su angustia y su soledad se van anunciando entremezcladas con los recuerdos de una infancia enfermiza, recuerdos que, generalmente, no están delimitados en el tiempo por datos precisos, como si ese historial de fiebres y delirios, de incompreensión de los otros, no pudiera circunscribirse exclusivamente a un tiempo anterior, sino que se prolongara de forma indefinida en el tiempo total de su vida. En *El diario íntimo de Francisca Malabar* la memoria y la escritura no se conjugan únicamente para re-presentar el pasado de la protagonista, para volver a presentar lo ya vivido por ella; también, o tal vez principalmente, son el medio para construir esa vida, para darle sentido a la existencia poniendo en relación los fragmentos recordados e inventando los que no pueden ser recordados. Sin embargo, para esta empresa se hace insuficiente el espacio del diario en su sentido convencional de registro de la cotidianidad. Por ello, decide dividir el diario y así “anotar los hechos cotidianos, las reflexiones consuetudinarias y, además, hacer unos ejercicios de memoria: algo que se llame *Notas para una autobiografía*, tal vez” (*ibidem*, p. 18).

La escritura vuelve a ser marcada intencionalmente por la ambigüedad genérica. No se resuelve que sea definitiva e indiscutiblemente un diario sin más; por el contrario, en él se duplica la escritura para atender una función propiamente diarística basada en reflejar los acontecimientos y reflexiones del día en cuestión: “El criterio fundamental de las notas o apuntes que se incluyen en un diario reside en el hecho mismo de que el día tiene un fin” (Weintraub, 1991, p. 21); y, también, una función autobiográfica que consiste en ordenar los acontecimientos del pasado en relación con su importancia para el presente; es decir, interpretar el pasado asignándole un significado trascendente en la vida del sujeto, en lugar de solamente documentarlo como acontecimiento. En los dos casos:

los diferentes fragmentos que conforman el incoherente conjunto de la realidad de la vida han sido previamente clasificados y, posteriormente, seleccionados

algunos de ellos a los que se les ha asignado un lugar apropiado en un modelo de significados más completo. (Weintraub, 1991, p. 21)

En este orden de ideas, podremos decir que ambas funciones contribuyen a dar sentido a la vida de Francisca Malabar desde dos posiciones distintas: una desde la inmediatez y la asunción de fidelidad a un tiempo y un espacio actual (el diario), y la otra desde el distanciamiento y el reacomodo intencional de los hechos (la autobiografía). Desde un punto de vista formal, tendríamos que decir que el diario y la autobiografía “tienen propósitos claramente distintos y [...] no se pueden sustituir entre sí” (Weintraub, 1991, p. 22). Lo que resulta paradójico en este caso es que sí conviven ambas formas en un mismo espacio y, a pesar de sus diferencias, ninguna forma anula a la otra; ambas están contenidas en una forma mayor que es el diario, y a su vez ese diario está contenido en un universo textual más amplio y más complejo que incluye también las *Notas para la novela sobre El Pitirre* y los documentos de Pedro Marrero: un universo textual que es la novela titulada *El diario íntimo de Francisca Malabar*.

Además, me parece importante destacar que, como puede intuirse, esta división no solamente se realiza en un nivel temático-temporal, también afecta el discurso con matices sutiles que son advertidos por el lector. Lo que es relatado en el *diario-diario* (es decir, la sección del diario que cumple con la función diarística) gira en torno a los acontecimientos actuales en la vida de la protagonista y alude al pasado vagamente desde ese presente cuya progresión corresponde con una línea temporal hacia delante; mientras que en lo relatado en *Notas para una autobiografía* los acontecimientos refieren a un pasado remoto que es traído al presente por vía retrospectiva, formando bloques de recuerdos cuyo desarrollo interno es lineal; pero en conjunto adquieren una estructura fragmentaria que no respeta la secuencia cronológica entre un pasado más antiguo y otro más reciente. De manera también paradójica, cada texto del *diario-diario* es escritura en proceso de hacerse y como tal se despliega en ellos una voz dispersa que va de una idea a otra casi sin freno; representaciones textuales del fluir de la conciencia que dan cuenta del desarrollo del pensamiento y el estado psíquico y anímico de la protagonista siguiendo un sentido prospectivo, que queda señalado por la secuencia lógica establecida entre las fechas (de 1990 a 1992) que delimitan cada texto. Por su parte, las *Notas para una autobiografía* aparecen alternando con los textos del *diario-diario* y de las *Notas para la novela sobre El Pitirre*, respondiendo más bien a una especie de irrupción espontánea de la memoria, que indica la importancia

de un suceso para el presente de la protagonista y no su ubicación en la línea temporal, la cual tendrá que restablecer el lector por su cuenta si desea hilar los hechos como ocurrieron; pero cada episodio es relatado de forma más ordenada y consciente (hasta de la imposibilidad de recordarlo todo), denotando mayor control sobre lo contado; lo cual no significa bajo ningún concepto que se trate de fragmentos de vida congelados en el tiempo, que ahora son traídos tal cual fueron. El lector sabe que una operación como ésta sería imposible: no recordamos nuestro pasado como fue sino como lo vivimos y como lo ha transformado nuestra mirada desde el presente. Y lo que es más importante para la narración: Francisca Malabar también lo sabe. Por ello, constantemente, en toda la obra su escritura se debate entre el recuerdo y la invención.

En este orden de la invención se encuentra, por ejemplo, la tercera de las *Notas para una autobiografía*. Guiado por la perspectiva de lo que parece ser un narrador omnisciente, que conoce todos los detalles del lugar y los acontecimientos, a la vez que el mundo interior de sus protagonistas, el lector asiste al relato del nacimiento de Francisca Malabar:

La señora Sara ya había olvidado los sentimientos sublimes que le había originado el conocimiento de su maternidad para entregarse al dolor [...]. Todo allí era frío y metálico y terrible [...]. El médico se acercó a mirar la abertura: —“Después de tanto luchar, parece que lo vamos a perder”, dijo, y a la señora Sara ya no le importó si el parásito vivía o moría con tal de que todo terminara [...] el feto sufría y estaba a punto de morir [...]. El periné se rasgó con un sonido como de tela y la señora Sara dio un grito escalofriante: [...] y enseguida salió el cuerpo lábil de la niña [...]. Y así colocaron en la tarjeta: Francisca Andrea Malabar Silva. (Mata Gil, 2002, pp. 43-46)

¿Si el autor de tales notas es la propia Francisca, cómo se nos puede ofrecer en estas un episodio de su vida que ella está incapacitada para recordar? El acto en el que Francisca Malabar cuenta su nacimiento no es producto del recuerdo directo de un momento vivido ni del recuerdo de una historia contada por sus padres o demás parientes, por lo menos no hay referencias a eso en ninguna parte de la obra. Es, a todas luces, un acto de *autoinvención*. Ante la imposibilidad para recordar un hecho capital de la existencia, la protagonista crea su propio relato de nacimiento; con ello, construye un origen, marcado por el dolor, la tragedia y la cercanía de la muerte que es apropiado para lo que ha sido su vida; como un mito de origen, esta narración se convierte en justificación de lo que es y ha sido Francisca Malabar; ella misma rediseña las líneas del destino que

inexorablemente deberá cumplir tarde o temprano. En el simulacro de verse a sí misma como otro, de hablar de sí desde la tercera persona, *refunda* su identidad y le da un sentido a su existencia.

El texto siguiente, y que únicamente reconocemos como parte de las notas autobiográficas por la tipografía en que se presenta, se ofrece al lector como prolongación del mismo relato gracias al subtítulo (“a propósito del suceso anterior”). En él encontramos una enmarañada disertación sobre “la semántica de la Creación”, a partir una aproximación epistemológica, nada ortodoxa, al sexo femenino:

El coño actúa, pues, como canal de doble vía, importante para el desenvolvimiento posterior del Ser en tanto que Humano: puerta de salida, aunque asimismo potencial entrada. Coñito inocente por el que nos paren: ojito en el triángulo: imagen de Dios. Coñito protector y lúbrico. Coñito lúdico. Seguro y traidor refugio. Hogar de oscuras y luminosas tonalidades: oh, misterio oh, engaño oh, visión oh, melancólica añoranza. Uno puede creer, si quiere, que el coño es el camino, la verdad y la vida. (Mata Gil, 2002, pp. 47-48)

Así, entre juegos de palabras el “coño” se postula “como metáfora del Paraíso Perdido”, como “espacio biológico, imagen ontológica, *episteme* básica o *locus* absoluto” (*ibidem*, p. 46). A partir de esta idea, construye su versión sobre el orden del mundo y sobre la condición femenina; trazando una genealogía de la identidad femenina colectiva que tiene como paradigma simbólico una imagen triple que signa su destino: “ser ramera, madres y santas en un mismo envase” (p. 48). Ese discurso que intenta ser razonado se hace cada vez más delirante y envolvente, al extremo que, en su *climax*, puede producir un efecto de saturación desagradable para el lector; mas, cuando el lector está a un paso de desfallecer ante este oscuro sendero ontológico, el mismo discurso gira hacia el gesto irónico sobre el orden del saber:

Las epistemólogas del posmodernismo han inventado una metodología nueva con visos ideológicos y factores técnicos fenomenológicos, llamada coñeidad y que consiste en el estudio de las representaciones plásticas y literarias del coño como presupuesto documental de una sociedad que intenta evadirse de las hostilidades de una realidad posindustrializada. (p. 50)

Más allá del delirio de sus palabras, o precisamente en el delirio de sus palabras, se halla la edificación de un escenario en el cual inserta su vida Francisca Malabar. El texto revela su intento por comprender el mundo, al tiempo que

levanta otro que es producto de esa comprensión. Si el relato del nacimiento le otorga un origen, ese origen ahora se ve completado por la explicación del orden de su mundo. El sujeto acá no puede tomarse como algo dado, sino como el resultado de la interacción entre él y su realidad y la forma en que se sitúa frente a ella. El episodio re-creado del nacimiento es importante en sí mismo por la fuente referencial que constituye para la autobiografía de Francisca Malabar, así como por el artificio que despliega esa narración desdoblada en la que es fracturada la identidad entre la narradora y la protagonista, antes sostenida por el uso de la primera persona en singular; aunque sepamos que se trata todavía de un mismo sujeto. En este caso,

el narrador asume, frente al personaje que él ha sido en el pasado, la distancia de la mirada de [...] Dios, es decir, de la eternidad, e introduce en su narración una trascendencia, con la cual, en última instancia, se identifica. (Lejeune, 1991, p. 49)

Ahora bien, el significado de ese fragmento de la vida cobra su verdadera dimensión en la explicación dada en este segundo texto fundacional, en el cual no se asume la tercera persona para la enunciación, pero se crea el mismo efecto de trascendencia. Como dice Paul John Eakin (1991):

El significado es una invención específicamente humana, impuesta a nuestra experiencia, ya que “en lo dado, ya sea realidad externa o conciencia interna, no hay nada que pueda llamarse significado: el mundo no significa nada; tampoco la conciencia *per se*”. (p. 81)

Ese ordenamiento que Malabar proyecta en su versión de la Creación no existía antes del texto: existe a partir del texto y en el texto; porque ella le ha otorgado un significado mediante su escritura. De tal estado de cosas, también, podría inferirse que la propia protagonista y los acontecimientos que relata no tenían existencia previa a la escritura. Y esto se cumple de dos maneras disímiles. Por una parte, si trazamos una red desde el interior de la novela hacia el exterior, no podemos olvidar que Francisca Malabar es un *ente de papel*, una construcción ficcional que no existe antes de que sea escrita por Milagros Mata Gil. Por la otra, permaneciendo dentro del mundo novelesco, la Francisca Malabar que conoce el lector es aquella que se va armando por su propia letra: la escritura y la vida del personaje se confunden en una misma línea.

Se trata de una confusión de la cual la narradora no se muestra ignorante. En efecto, aparece textualizada en su autobiografía como problema moral y religioso de su juventud:



Leía sobre todo textos de viajes y aventuras y vidas de santos. Llegó un momento en que me metí en los libros de tal manera que confundía escritura y vida [...]. Pero el padre Fidel, al oírme en confesión, me decía que esas eran ideas herejes y que debía confesarme bien, arrepentirme mejor, cumplir mi penitencia o exponerme a ir al infierno. (Mata Gil, 2002, p. 60)

Claro que la influencia de la literatura sobre un personaje novelesco podría hoy día considerarse como un tópico emblemático del género; basta con recordar a Emma Bovary y Alonso Quijano. En el caso de Francisca Malabar, no se trata simplemente de la repetición de *patrones literarios* en su propia vida, sino de la reflexión sobre la escritura como forma para estructurar la existencia y, al mismo tiempo, una suerte de ansiedad por tratar de explicarse (hacerse entender) mediante esa escritura; tal como puede leerse en su diario:

Pienso sobre el asunto de la escritura. Pienso, luego existo, dijo el Otro. Si pienso, existo. Si mi pensamiento se realiza en discurso estructurado, entonces mi existencia es un discurso estructurado ¿Abarca mi pensamiento también lo que siento? ¿Cómo lo hace, si así fuera? ¿Lo entiende? ¿Lo interpreta para hacerlo inteligible? ¿Lo traduce? Entonces ¿es el pensamiento un ejercicio de traducción de otros lenguajes, discursos estructurados que provienen de la Naturaleza y del Medio Ambiente Cultural?; ¿y si la existencia es entonces el flujo y convergencia de esa constante traducción? *Stop here. (Ibidem, p. 64)*

Esta escritura busca fidelidad y se interroga sobre la posibilidad o no de alcanzarla; pero no apela a una exactitud referencial. Apela a una capacidad del lenguaje verbal para transmitir la densidad de la experiencia vital en toda su dimensión. Examina el lenguaje para encontrar una escritura verdadera, una escritura de la verdad; no porque pueda hacer coincidir de manera unívoca *las palabras y las cosas*, más bien porque logre producir un efecto de revelación de su verdad como ser humano ante el otro, ¿ante el lector de su vida? Ese lector morbosos que, en las primeras páginas, ella misma presume como deseoso y complacido de hurgar en las “Circunstancias sórdidas o pecaminosas. O simplemente estúpidas” (p. 12) de su vida. Ese lector al que su escritura fragmentaria le exige atención meticulosa, para luego someterlo a una zozobra emocional sin cesar. Ese lector que debe estar movido por el deseo siempre insatisfecho tanto como lo está la propia escritura:

¡Estoy escribiendo! ¡Estoy escribiendo! No hay interlocutor para este texto que ahora surge de mis dedos. Pero habrá otros textos y tal vez interlocutores que irán

trazándose como una trama de tejido, y es la potencialidad del exilio la que les otorga gozo. Cuerpo. (p. 199)

La escritura, que inició en el desastre: en no poder decir lo que ya está dicho, incluso antes de empezar, se muestra cada vez más autodestructiva; avanza hacia la aniquilación de la posibilidad de ser leída; pero también está atravesada paradójicamente por la voluntad de llegar a ser legible. En estos dos sentidos oscila el movimiento angustioso del diario, el deseo de la escritura como posibilidad de reelaboración de sí misma. El “Deseo de la escritura, escritura del deseo. Deseo del saber, saber del deseo. No pensemos que hayamos dicho algo con esas inversiones. Deseo, escritura, no quedan en su sitio, pasan uno por encima del otro” (Blanchot, 1990, p. 42).

Siguiendo ese deseo descentrado e insaciable, la autorreflexividad de la escritura le permite a Malabar dar cuenta de su conciencia sobre la memoria como reelaboración. “No sé si recuerdo mi infancia. Tal vez la invento” declara antes de un pasaje sobre su historia familiar (Mata Gil, 2002, p. 80). En rigor, tal vez no importa determinar cuál es el porcentaje de invención y cuál el de recuerdo en esta escritura. Lo que importa es el poder con que la escritura logra conjugarlas precisamente en el artificio, procurando revelar esa verdad íntima de Francisca Malabar. Acaso porque la *verdad real* en crudo (así tal cual es) se presenta menos efectiva, incluso, más desfigurada respecto al yo que la vive:

¿Lo que escribo fue verdadero? ¿Fue falso? En realidad, nadie lo sabe: lo que restituye mi escritura no son los hechos [...]. La palabra que escribo puede soportar esto sólo bajo una condición: evitar las exactitudes, no ceñirse a la letra del tiempo y del espacio, evitar los detalles excesivos para impedir que cualquier hecho normal se transforme en trágico y cualquier hecho trágico, se transforme en cómico. (*Ibidem*, p. 85)

Queda explicitado el juego particular de autoinvención que ha cifrado la escritura del relato de su vida desde el principio; una estrategia narrativa que se fundamenta en el vaivén entre mostrar y ocultar el yo. Francisca Malabar funciona como censor de sí misma, al desterrar de la narración eventos que no considera conveniente incorporar a la trama de su vida y, también, al escoger el tono, la modulación bajo la cual deben ser contados los que ha decidido conservar. De tal suerte, modela la mujer que para ella es verdadera: contradictoria; disidente y atemorizada; deseosa de escándalo y contrariedad, en la vida pública,

y ansiosa de calma interior; siempre acechada, por la sociedad o por ángeles; víctima y victimario, de sí misma y de otros; nunca satisfecha de sí misma ni de nada. La mujer que cree ser y no la que fue, quiso o pudo ser. Aunque construida, esta imagen no es falsa, porque no disfraza una esencia distinta de la que muestra. Es un rol asumido como actitud de vida. Para Francisca Malabar, no hay esencia en la vida humana, en la función del ser social. Toda la existencia es una suerte de simulacro; teatro en el que cada cual monta su propia obra de vida. Por supuesto que los escenarios no pueden permanecer aislados para siempre, y ello tiene como consecuencia que el relato personal entrará tarde o temprano en contacto con otros relatos; por lo tanto, los roles no pueden ser estáticos; con frecuencia será necesario mentir, cambiar de máscara, mudar de escenografía o incluso armar nuevos escenarios para actuar nuevas vidas.

En este sentido, el espacio textual se configura como escenario de reunión de la memoria y de la escritura del *porvenir*; un lugar para organizar, para dar continuidad a esos jirones de vida que son los recuerdos, para mantener la cordura; un terreno para la negociación de la existencia y para la construcción de la identidad. No obstante, ejercitar de esta manera la memoria resulta casi siempre un proceso doloroso, ya que requiere de un esfuerzo superior para ser llevado a cabo; parto de la conciencia cuyos frutos no son siempre los deseados. Así, cada vez que Francisca Malabar regresa sobre los pasos de su propia vida, termina interpelándose y avanzando hacia la pérdida de la razón:

En plena soledad, me asalta la angustia. Quisiera irme, salir corriendo, irme [...]. Una rabia enorme me atenazó [...] ¿Por qué pierdo mi tiempo escribiendo estas notas sin sentido, sin ilación, sin lógica, sin continuidad: desgarrones apenas por donde se deshilacha mi vida? (p. 131)

Parece que mientras más intenta acercarse a sí misma y recuperar alguna forma de orden, más se aleja del control de su vida. No importa si lo recordado es bueno o malo, importante o desechable, en su conjunto solamente logra ver la decadencia de los ideales, la corrupción de los valores, el desgaste de las emociones, el deterioro del cuerpo; y semejante retrospectión termina por agotarla. La memoria y cuenta de lo que ha sido se le torna insoportable.

De manera irónica, incluso cruel, la escritura de los recuerdos la lleva al desasosiego; pero no puede abandonarla, porque también es su única garantía ante la locura, ante la autodestrucción:

Me pregunto, en medio de la desesperación, de este no saber cómo dominarme, cuánto va a durar esto, o si va a ser permanente. ¿No podré escribir nunca más? Y sé que esta es mi única salvación: escribir, conjurar las letras para lograr un objetivo: un aforismo, [...] un fragmento descriptivo de algo: algo, algo, algo, aunque sea minúsculo. (Mata Gil, 2002, p. 152)

Si bien podemos decir que la escritura en *El diario íntimo de Francisca Malabar* es en buena medida un instrumento de la razón, en tanto que responde a una necesidad de estructura, de orden, de contención por parte de su protagonista, no resulta menos cierto decir que asistimos en ella a una narración desde la locura, desde la enajenación, desde la condena: “Porque los locos no tienen más oportunidad sobre la tierra. Su palabra es palabra condenada. Su profunda reflexión sobre la vida, reflexión que va más allá de la lucidez, es solamente para otros discursos sin sentido” (Mata Gil, 2002, p. 181). En esta novela-*autobiografía ficcional* la locura no solamente se presenta como un tema recurrente en la narración, no solamente es aludida o referida en el texto como un padecimiento de la protagonista; además, funciona como una especie de corriente rítmica inarmónica que atraviesa la narración misma; flujo caótico de la experiencia y del pensamiento que se materializa (des)articulando una escritura también angustiada, abismada, en pleno proceso de disolución; una escenificación de la lenta caída de Francisca Malabar: desaparición vertiginosa en el abismo de su propio *saber*, de su *ser* escrito; una escritura extrema que la arrastra hacia el borde del pozo, para revelarle la amenaza mayor: el vacío, la falla, la imposibilidad de un significado anterior o futuro. La escritura es su único modo de existencia, pero esa existencia no se resuelve en un cuerpo organizado con unidad, sino que se despliega como superficie de discontinuidades en movimiento incesante, cuyo sentido de su vida (y de la novela) se produce en ese diferimiento de la identidad que suponen los desplazamientos textuales e intertextuales del yo de Francisca, en el apetito y goce de la diferencia, en el deseo de ser siempre *otro* sin poder llegar a ser nunca *yo*.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLANCHOT, M. (1990). *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- EAKIN, P. J. (1991). Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje. En Á. G. Loureiro (coord.), *Anthropos: Boletín de información y documentación*, [Número extra: La autobiografía y sus problemas teóricos], 29, 79-93.
- GUSDORF, G. (1991). Condiciones y límites de la autobiografía. En Á. G. Loureiro (coord.), *Anthropos: Boletín de información y documentación*, [Número extra: La autobiografía y sus problemas teóricos], 29, 9-18.
- LEJEUNE, P. (1991). El pacto autobiográfico. En Á. G. Loureiro (coord.), *Anthropos: Boletín de información y documentación*, [Número extra: La autobiografía y sus problemas teóricos], 29, 47-61.
- LOUREIRO, Á. G. (1991). Problemas teóricos de la autobiografía. En Á. G. Loureiro (coord.), *Anthropos: Boletín de información y documentación*, [Número extra: La autobiografía y sus problemas teóricos], 29, 2-8.
- MATA GIL, M. (2002). *El diario íntimo de Francisca Malabar*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1996). El concepto de novela. En E. Sullá (ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, (32-35). Barcelona: Crítica.
- OSSOTT, H. (2008). Mientras tanto... el espectáculo. En *Obras Completas*, (165-168). Caracas: bid&co. editor.
- PACHECO, C. (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*, (273-283). Mérida, Venezuela: Ediciones El otro, el mismo.
- WEINTRAUB, K. J. (1991). Autobiografía y conciencia histórica. En Á. G. Loureiro (coord.), *Anthropos: Boletín de información y documentación*, [Número extra: La autobiografía y sus problemas teóricos], 29, 18-33.