

LOS JUEGOS DEL YO: ANTÍDOTOS CONTRA LA CENSURA EN *CUARTA VERSIÓN* DE LUISA VALENZUELA.

Luisa Valenzuela, cuentista, ensayista y novelista porteña es indiscutiblemente una de las figuras más excitantes de la literatura latinoamericana contemporánea. Su estilo narrativo, su compromiso con el feminismo latinoamericano y su interés por la materialidad del lenguaje hacen de Valenzuela una verdadera fuente donde escritoras y críticas literarias pueden apacentar su sed discursiva. Su extensa obra narrativa, que incluye cuatro colecciones de cuentos y las novelas *El gato eficaz*, *Cola de lagartija* y *Novela negra con argentinos*, ha generado interés analítico entre los círculos latinoamericanistas de Estados Unidos, Centro, Suramérica y el Caribe.¹ De todas sus piezas de escritura creativa, la colección de cuentos *Cambio de armas* ha recibido la atención mayor. Cada uno de estos cuentos narra las historias de mujeres-presas/ políticas-amantes que, en sus periplos cognoscitivos por el mundo de las cosas y las palabras, logran armarse de un "yo", de una identidad que les permite, en última instancia, resistirse a los controles del patriarcado. La mayoría de los cuentos de esta colección tematizan la relación de la mujer con la escritura, con las palabras en su estatus de objetos materiales, con el lenguaje como un mensajero sospechoso que la mayoría de las veces desdice más de lo que dice. Son los procesos cognoscitivos de las mujeres latinoamericanas, mujeres que no tan sólo se enfrentan a la censura patriarcal internalizada en modelos de femineidad sino también a la censura oficial militarista, los más importantes protagonistas de la colección de cuentos *Cambio de armas*. Estos procesos, que se manifiestan y tematizan por medio de los juegos del yo, es decir, de la multiplicación y fluctuación de la identidad, se muestran como los más eficaces antídotos contra los males de la censura. Valenzuela ofrece su receta de constante e implacable autorreflexividad como la más segura cura, como la manera más probable de descubrir las formas en que las mujeres latinoamericanas se ubican en el complejo panorama de la opresión y logran (a veces) escapar del mismo. Conocimiento es lo que la censura amputa, por lo tanto, la posibilidad de su derrota estriba en la construcción de nuevos métodos cognoscitivos que burlen dicha vigilancia.

Ya por estas razones se puede sospechar que la agenda creativa de Luisa Valenzuela va a estar muy influida por las teorías feministas psicoanalistas,

¹ Entre las otras novelas que publica Luisa Valenzuela están *Hay que sonreír* (1966) y *Como en la guerra* (1977). Algunas colecciones de cuentos son *Los heréticos* (1967), *Aquí pasan cosas raras* (1975) y *Libro que no muerde* (1980). Su éxito en Estados Unidos se debe a la publicación de *Clara—Thirteen Stories and a Novel* (1976) y la traducción de *Aquí pasan cosas raras*.

específicamente las francesas influidas por la deconstrucción derridiana. Valenzuela se alimenta de los postulados principales de las feministas Hélène Cixous y Luce Irigaray. Aunque estas dos mujeres desarrollan proyectos teóricos muy variados, lo que las unifica es una crítica a lo que Derrida llamó “falocentrismo”, es decir a los aparatos de conocimiento basados en oposiciones binarias que instauran una jerarquía en donde el hombre siempre tiene acceso privilegiado a la verdad. El interés por la escritura femenina también es compartido por estas dos teóricas. Ellas postulan que, por su relación alterna dentro del patriarcado, las mujeres se ven obligadas a tener una relación más fluida y cambiante con el lenguaje, donde los significantes y los significados bailan esa danza del sentido no fijo de la que tanto habla Derrida en su *De la Grammatologie* (1976). Valenzuela toma y desarrolla el concepto de Irigaray sobre la escritura femenina y amplía los postulados de Hélène Cixous sobre el saber como proceso visceral cuando se encamina a examinar la compleja relación entre mujer y conocimiento.

Aunque sus cuentos de *Cambio de armas* trabajan estos temas, es través de su ensayística que Luisa Valenzuela explora el proceso cognoscitivo femenino de manera más concreta. En “La mala palabra” Valenzuela señala que: “La palabravaca es como la mujer-vaca. Aunque esta expresión puede sonar insultante, es simplemente una imagen para comunicar esa deglución constante, esa digestión y entendimiento, que, en última instancia genera discursos” (p. 487).² De esta manera Valenzuela concibe otra configuración para el proceso cognoscitivo en la mujer. Si, tradicionalmente, dicho proceso sólo puede ocurrir en los distantes e imperturbables ámbitos de la mente, Valenzuela lo reubica en las profundidades viscerales. Tal como la digestión, “saber” es un proceso corporal que no se escapa de malestares, gases, chapoteo y excrementos. El conocimiento, por lo tanto, es una experiencia personal que envuelve a la mujer y la hace consciente de su corporeidad, de su rol en panoramas más amplios que lo emotivo o lo doméstico. Ese conocimiento visceral es la ruta por la cual la mujer-objeto del deseo, o la mujer-objeto de autopsia e investigación se convierte en mujer-cábala, es decir, en sujeto que genera conocimiento en clave para sí y para los iniciados. De distintas maneras, la mujer manipula su apariencia (y su lenguaje) para despistar, y así escaparse del control y de la censura. Esta debe construirse una identidad múltiple que le permita deslizar su identidad debajo de la imagen, deslizar su significado debajo de las apariencias del significante.

La estructura cognoscitiva de supervivencia (los juegos del yo) también dotan a la mujer de una distancia crítica frente a la escritura. Ya que los libros y las

² Este ensayo de Luisa Valenzuela, “La mala palabra”, publicado en la “Revista Iberoamericana” en el año 1985, es un texto que se puede leer como la agenda estética de la escritora. En él, Valenzuela habla sobre cómo la mujer deglute la palabra, la incorpora literalmente, manteniendo así la materialidad del lenguaje. Su uso de metáforas para establecer lenguajes teóricos y su énfasis en la diferencia del género para explicar procesos cognoscitivos revelan la influencia del feminismo francés de Cixous e Irigaray en el pensamiento de la autora.

palabras claras pueden fácilmente caer en manos de los enemigos, la única salida es descubrir verdades a través del cuerpo, y codificarlas allí. En “La otra cara del falo” Valenzuela insiste en esta proposición. Al comentar un texto de Clarice Lispector, la autora argumenta:

La mujer sabe la verdad y asume la vergüenza. Ella las desacraliza cuando puede, cuando éstas no le son impuestas desde afuera así como en los ritos de purificación que les practican luego de las primeras menstruaciones en algunos pueblos del África y la Amazonia. Y su vergüenza no es la vergüenza ocasionada por la repulsión —la vergüenza es simplemente otra forma del miedo a lo amenazador, a lo desconocido,— sino la vergüenza a la extracción de conocimiento que se puede derivar de lo repulsivo, de lo visceral. (p. 246).

El cuerpo se reconoce como el órgano cognoscitivo, y el discurso como emanación corporal. Actividades tales como dormir, comer, caminar, tener relaciones sexuales o sufrir tortura adquieren un significado especial. Se vuelven actividades que generan conocimiento. Dicho conocimiento incluye una autoconsciencia de la multiplicidad de la identidad propia, las formas de manejarla y también la consciencia de las relaciones de complicidad y subversión que ubican una particular manifestación del yo en ámbitos políticos y sexuales.

De acuerdo con Valenzuela, la escritura femenina será entonces una estrategia de resistencia a los discursos impuestos desde afuera, a la vez que un resultado de la experiencia visceral de conocimiento. En “Pequeño manifiesto,” Valenzuela define la literatura, este hecho de la escritura, como:

el cruce de aguas —las claras y las borrosas—, donde nada está precisamente en su lugar porque no conocemos el lugar, lo buscamos . . . La literatura no pretende arreglar nada, es más bien una perturbadora, es la gran removedora de ideas porque las ideas no deben quedarse quietas hasta estancarse y descomponerse” (p. 81).

Por lo tanto, la literatura (y la escritura) se conciben como un proceso de búsqueda, como movimiento mismo, lapachoso, corrosivo, visceral, mediante el cual se buscan las ideas más nutritivas para deglutirlas lentamente en la boca del cerebro.

Es imposible dejar de notar los paralelismos entre la prosa teórico-poética de Luisa Valenzuela y las teorías de Luce Irigaray. Las imágenes acuáticas recuerdan el pasaje en que la francesa define su famoso y controversial término de “écriture feminine.”

Woman never speaks the same way. What she emits is flowing, fluctuating. Blurring. And she is not listened to unless proper meaning (the meaning of the proper) is lost. Whence the resistance of that voice that overflows the subject. Which the subject then congeals, freezes in its categories until it paralyzes the voice in its flow. (Irigaray, p. 112)

Estas imágenes líquidas se refieren específicamente a la supuesta experiencia femenina de lo líquido (menstruación, flujos vaginales, etc.) que Irigaray utiliza como base para derivar su teoría sobre la escritura femenina. Los flujos menstruales

y vaginales provocan en la mujer, según Luce Irigaray, una nueva manera de relacionarse con la escritura y, por ende, con el conocimiento. Escribir desde la coordinada mujer no consistirá en “penetrar” la superficie del papel, del vacío o de la apariencia, sino rozar, ondular, fluir a través de sus paredes.

Juntando esta concepción de la escritura femenina con las imágenes digestivas sobre el conocimiento, tanto Irigaray como Valenzuela llegan a unas conclusiones (siempre provisionales) sobre la literatura femenina. Esta escritura se convierte en un fluir cognoscitivo que evade los binomios diferenciales y dicotómicos entre interioridad y exterioridad, pensamiento y papel, cuerpo y razón. Pero, por estar tan estrechamente ligada a las fuentes teóricas del feminismo francés de los años setenta, Valenzuela se enfrenta con el mismo inconveniente con el cual se topan Irigaray y Cixous: las razones puramente psico-biológicas esencializan la relación entre mujer y conocimiento. En vez de multiplicar, la concepción biologicista del género fija dicha relación, no permitiendo la multiplicidad de posiciones de sujeto que supuestamente asumimos las mujeres frente al falogocentrismo. Al fin y al cabo, como señala la crítica feminista Toril Moi en su libro *Política Sexual/Textual: Teoría feminista*, estas teóricas terminan por afirmar el binarismo dicotómico que critican y en él basan sus teorías: el binomio hombre/mujer.

Cixous ofrece una solución teórica argumentando a favor de la escritura bisexual, que utópicamente incorpora la fluidez lingüística como principal característica de su estatuto como objeto de conocimiento (tanto hombres como mujeres pueden practicarla entonces). De una manera parecida, Luce Irigaray insiste en la fluidez (no sólo de la escritura sino de la construcción misma del sujeto y del género, libre de las influencias falogocentristas) como respuesta a esta encrucijada teórica del binarismo dicotómico hombre/mujer. Pero aún haciendo estas salvedades, el feminismo francés de los setenta se hizo, hasta cierto punto, partícipe del falogocentrismo, al pretender universalizar la experiencia femenina sin tomar en cuenta las variadas experiencias de la mujer, de las mujeres en el mundo. Falla al tomar la concepción biologicista del género como base para fundamentar argumentos teóricos. No discute cómo la raza, etnicidad, nacionalidad, colonialismo, clase, preferencias sexuales u otras variantes interrumpen o mediatizan la construcción del sujeto femenino y su fluida relación con el conocimiento.³

Por su parte, Luisa Valenzuela intenta resolver el problema de la reinstauración del pensamiento binario dentro del feminismo destacando las distintas posiciones de las mujeres latinoamericanas como guerrilleras, amas de casa, amantes de

³ Para más sobre la crítica al feminismo francés de los setenta y críticas a su eurocentrismo ver los ensayos recopilados en *From Margin to Center* (1984) de Bell Hooks, publicado en Boston por la editorial South End Press y también los recogidos en *This Bridge Called My Back* editado por Cherrie Morraga y Gloria Anzaldúa (Nueva York: Kitchen Table: Women of Color Press, 1981). Entre otras feministas que han insistido en la especificidad de la construcción del género femenino está la teórica caribeña Audre Lorde con su “Open Letter to Mary Daly” la cual aparece en su colección de ensayos y conferencias *Sister Outsider* (1984) publicada en New York por Crossing Press Feminist Series.

guerrilleros, o simplemente como amantes, incluyendo dentro del panorama de discusión sobre los procesos cognoscitivos femeninos una variante que se les escapa a las francesas: la cuestión de la opresión política particularizada. Ya en Valenzuela nos enfrentamos a una escritora que explora el campo de opresiones múltiples —la opresión sexual, doméstica, la opresión psicobiológica y la política— desde la coordenada de lo femenino. Valenzuela deja de lado los lenguajes psicoanalíticos para expresar otras realidades de las mujeres que participan en diferentes y entrecruzadas relaciones de poder. Ya lo masculino va dejando de ser lo irremediablemente central, lo irremediablemente enemigo, para empezar a asumir distintos roles de cómplice, víctima y opresor, dependiendo de las circunstancias. Al multiplicar las posiciones de sujetos masculinos y femeninos se deshace el estático binomio hombre/mujer y, por ende, se amenaza la centralidad del falo y de los discursos que el falogocentrismo ha generado para afianzar su poder.

En una entrevista transcrita en el libro *The Post-Colonial Critic* como “Criticism, Feminism and the Institution”, la crítica hindú Gayatri Spivak llama la atención sobre las condiciones de millones de mujeres cuyas experiencias se hallan fuera tanto del psicoanálisis como del anti-psicoanálisis. Ella propone que en vez de intentar adaptar este lenguaje a otras experiencias femeninas, sobre todo a las del Tercer Mundo, se intente desarrollar una manera nueva para estudiar las constituciones de sujeto que responden a otros mitos y a otras construcciones de identidad:

One of the things I am doing which seems, from the outside, very complicated and intellectual indeed, is to search out psycho-biographies, regulative psycho-biographies for the constitution of the sexed-subject which would be outside of psychoanalysis or counter-psychoanalysis. It seems to me that when one thinks about the question of women and women specifically in terms of psychoanalysis or in terms of counter-psychoanalysis, what one leaves out is the constitution of women as sexed objects outside the arena of psychoanalysis . . . Then you begin to see how completely heterogeneous the field of the woman elsewhere is, then you have to focuss on regulative psycho-biographies which are very situation/culture specific indeed. (p. 9)

En mi lectura sobre “Cuarta versión” pretendo leer la historia de Bella, la protagonista del cuento, como una psico-biografía alterna en la cual coinciden distintos planos del poder. La relación de Bella con el lenguaje y la de la autora con la escritura se entrecruzan en el cuento para instaurar otra manera de construir el sujeto mujer politizada, mujer amante y mujer escritora. El amor clandestino de Bella, la protagonista, con Pedro, el embajador casado, apunta hacia la coincidencia de los planos personales con los políticos. Para escaparse tanto de la represión sexual como de la política, Bella cambia de identidades y por ende de lenguajes. De la misma manera, la escritora cambia de identidades para escapar la autocensura (que la convertiría en cómplice del falogocentrismo) y la censura oficial. Estos juegos de identidad y de lenguaje serán la estrategia de resistencia que empuñan tanto Bella como la escritora para escapar del control internalizado y el externo.

En “Cuarta versión”, tal y como su título lo sugiere, uno de los temas centrales

es la escritura misma, no concebida como un sistema independiente de articulación y comunicación, sino como un proceso corporal de conocimiento y autoconocimiento que se complica más aún dentro del contexto mujer. En el mismo, una escritora (que se representa en el espacio ficticio como tal) pone en evidencia su proceso de editar, comentar, analizar y escribir un cuento sobre los amores prohibidos de una actriz y un embajador. Nos presenta su cuarto intento de reconstrucción narrativa, sin especificar que ésta es la versión definitiva del cuento, sino un pedazo del proceso que terminará “quiénsabecómonicuándo”. (p. 3)

La consciencia de los errores y horrores de la escritura, es decir, el saberse cómplice y a la vez crítica de la censura, es lo que le permite a Valenzuela y sus personajes femeninos de “Cuarta versión” ver la escritura como proceso (auto)cognoscitivo honesto. Dicha declaración de complicidad incluye a las lectoras/lectores del cuento, los cuales se hacen cómplices de la escritora y de la protagonista y se compromete a descifrar los mensajes ocultos que éstas tratan de enviarle. Por lo tanto, los procesos hermenéuticos del texto no se agotan en su tematización. Se vuelven activos, se reproducen en el proceso de lectura. Hacia esa región de la complicidad enfila Luisa Valenzuela su pluma y su cuento “Cuarta versión”.⁴

Poco se ha escrito sobre esta pieza de creación literaria de Luisa Valenzuela. Poco, sobre las maneras en que recoge las críticas más expresamente políticas escritas por la susodicha autora porteña. Tan poco, que en mi investigación tan sólo he encontrado un artículo sobre *Cuarta versión*. En este ensayo, “Luisa Valenzuela’s ‘Cuarta versión’: Subversion and Narrative Weaponry”, Sharon Magnarelli señala las múltiples lecturas que requiere este cuento:

From the beginning, then, the text recognizes itself as discourse and builds on that notion as the narrator/writer struggles simultaneously to re-create herself, to inscribe herself in the text and break out of her muteness as she strives first to deconstruct and then to re-construct the previous discourse (Bella’s memoirs) by paradoxically writing what has not and cannot be written (p. 56).

Magnarelli enumera al menos cinco lecturas: la del texto como una historia política disfrazada de historia de amor, la de la historia detectivesca en la cual una narradora/escritora busca descifrar el misterio del asesinato de Bella, la de un cuento de hadas y la de un cuento sobre el proceso de la escritura. Este único estudio sobre “Cuarta versión” va paso a paso presentando las distintas lecturas que el texto sugiere y, a su vez, señala hacia otras posibles rutas a seguir en futuras lecturas. Ciertamente, “Cuarta versión” es un texto autoconsciente de su estatus de ficción. En su constante articular y desarticular, la escritora/narradora nos presenta varias

⁴ No estoy queriendo argumentar que los procesos de interpretación regular no formen parte del suceso, sino que Luisa Valenzuela, autoconsciente de dichos procesos, alude a la necesidad de leer los silencios dentro de su cuento, apuntando hacia la existencia de una versión secreta, censurada de lo que también trata el cuento. Esta versión es parte esencial de “Cuarta versión”.

versiones de lo narrado (y lo no narrado), descubriendo a su vez los procesos de edición; revelándose como autora carente de autoridad sobre lo que aparece en el papel, en éste su cuarto intento articuladorio.

Hay cantidad de páginas escritas, una historia que nunca puede ser narrada por demasiado real, asfixiante. Agobiadora. Leo y releo estas páginas sueltas y a veces el azar reconstruye el orden. Me topo con múltiples principios. Los estudio, descarto y recupero y trato de ubicarlos en el sitio adecuado en un furioso intento de rearmar el rompecabezas (p. 3).⁵

La definición de la literatura como búsqueda, del hecho literario como perturbador reaparece en esta obra de Luisa Valenzuela. La autora ficticia del cuento, que poco a poco va articulando un nuevo concepto de escritura, intenta recrearse y reconocerse en el proceso. Empieza por desarmar la ficción del escritor como total amo y señor del sentido de sus palabras, controlador del proceso de la escritura que lo obedece cual perra faldera.

Entre las idas y venidas que han sido narradas en distintas versiones se descubre la mano de alguien que también quiso aclarar esta confusión de vida. No hay autor y ahora la autora soy yo, apropiándome de este material que genera la desesperación de la escritura. (p. 21)

También desde el principio, la escritora establece un vínculo entre vida y escritura, definiendo su versión como “momentos de realidad que de alguna forma yo también he vivido y por eso mismo también a mí me asfixian . . .” (p. 3). Por lo tanto, la división entre realidad y ficción se problematiza, se confunden los dos ámbitos produciendo conocimiento interior y político. Por esta ruta comienzan los juegos del yo. Esta escritora que se representa “autobiográficamente” en el texto también se revela como personaje de ficción. Se declara “hermanada” al Tío Ramón, un personaje que se inventa el embajador para mandarle mensajes secretos a Bella. Con él comparte su estatus ficticio. Dicha confesión elimina la posibilidad de hacer fáciles equivalencias entre la escritora, narradora, Bella y Luisa Valenzuela. Los juegos del yo se demuestran en el texto con una complejidad notable. La autora, para ayudar los procesos de lectura, aclara:

El constante cambio para saberse viva. Y ésta que soy en tercera instancia se (me) sobreimprime a la crónica con una protagonista que tiene por nombre bella (pronúnciese Bel/la) y tiene además una narradora anónima que por momentos se identifica con la protagonista y con quien yo, a mi vez, me identifico (p. 4, cursivas en el original).

Este desplazamiento de identidades que se identifican, pero que, a su vez, habitan distintos espacios ficticios (y por lo tanto tiene distintos valores de realidad) funciona en “Cuarta versión” como un ejemplo de literatura experimental y también es camuflaje para soslayar la censura y la autocensura. La abierta

⁵ Aclaro que, de este punto del ensayo en adelante, el único libro del cual voy a citar tan sólo refiriéndome al número de página va a ser *Cambio de armas*, colección de cuentos que contiene “Cuarta versión”.

declaración de los estados ficticios del relato protege a la autora en y de su narración en clave de mensajes subversivos. Esta retórica se emplea en el cuento de una manera autoconsciente. La misma autora nos lo revela cuando, analizando sus notas y versiones sobre la trama del cuento, reconoce:

y la hoja está desgarrada en este punto y nunca sabremos qué agazapa, qué se despierta en los remotos rincones de Bella. Porque esta parece ser la historia de lo que no se dice. (p. 22)

Con esto se le ofrece al lector/a la clave para su lectura. Se le advierte que va a tener que aprender a descifrar la historia no dicha, la que oscila entre los diversos planos de la ficción y la metaforización lingüística. Sólo así podrá saber en su totalidad de qué trata “Cuarta versión”.

De todas las claves que se ofrecen a lo largo de la lectura, el motivo narrativo que más concretamente tematiza los juegos del yo como antídoto contra la censura es el personaje compuesto de Bella como lectora/ mensajera/ actriz. Bella, la actriz que se pasa esperando y recibiendo mensajeros, termina por actuar como uno, llevando y trayendo recados entre la oposición clandestina, los asilados políticos y el embajador. Bella, la mensajera actriz, sienta las pautas que organizan el despliegue de códigos lingüísticos y de identidades múltiples. Ella es la amante, la subversiva, la mediadora. Pero, sobre todas las cosas, Bella es “la actriz representando su propio papel de espera” (p. 5). Disfrazada de sí misma, como los Mensajeros (del destino) ella logra esquivar la vigilancia represiva hasta cierto punto. Su táctica falla al final del cuento porque Bella no la cambia, depende demasiado de la “escena” para expresarse (p. 56). En su última representación, cuando Bella vuelve a dramatizarse a sí misma en la fiesta de despedida del embajador —que en realidad es una mascarada para proteger a un sinnúmero de subversivos que necesitan asilo político— la policía ya ha descifrado su rol y la neutraliza.

De un mismo modo funciona el personaje de la escritora en “Cuarta versión”. Ella, que se identifica a veces con Bella, también representa su propio papel de escritora en búsqueda. De receptora pasiva de la complejidad y de lo ambiguo, la escritora pasa a ser la manipuladora de esta ambigüedad que burla las censuras internas y externas. Sin embargo es en el rol de puente en que la escritora y Bella se aproximan más. En un determinado momento narrativo, la escritora define a Bella como “puente lanzado entre dos angustias ajenas y atenaceantes, que le exigen todo en su calidad de puente” (p. 51). La escritora también es la mediadora entre lo que está adentro y lo que está afuera, entre lo privado y lo político, entre la escritura y la lectura.

Esa mediación entre lo que está adentro y lo de afuera, entre la mano que escribe y lo narrado es precisamente el proceso que define el espacio ficticio que habita la escritora y la configuración múltiple de su identidad. El constante tránsito de “yos” que ella permite es lo que la constituye, al igual que a Bella, lo que le permite mantenerse viva como artista y como subversiva. Si, como la escritora misma

relata, la consciencia de estar viva es estar en constante cambio, entonces representar el papel de viva equivale a poner en acción los juegos del yo.

Esta estrategia requiere que la representación de identidades múltiples pueda ser descifrada, que el destinatario reconozca al mensajero como tal, se le acerque, reciba el mensaje y logre descifrar la clave para su lectura. Así, la escritora hace del lector un cómplice dándose a la tarea de descifrar códigos ocultos, los mismos códigos que ella señala (en secreto, claro) a lo largo del cuento. Es en este punto donde se escinde aún más el sujeto múltiple de "Cuarta versión".

La manera más ingeniosa en que la autora introduce sus claves para la lectura es por medio del uso de Bella como lectora. A través de todo el texto, la actividad principal de esta protagonista es interpretar. Todo verbo activo que le define el campo de acción se refiere a alguna actividad cognoscitiva: "saber", "percibir" (p. 13), "ver, hacer, deshacer, reconstruir, armar, desarmar, descubrir" (p. 31), "acechar, elegir, detectar" (p. 52). La actriz/lectora lee a Pedro el embajador, lee la situación política y se lee a sí misma. Evidenciando las reglas que organizan su lectura, Bella, el puente tendido entre los clandestinos lectores y la historia de lo que no se dice, revela las claves para la exégesis. En muchas ocasiones señala al cuerpo como órgano procesador de conocimiento. Es a través del cuerpo que Bella reconoce el peligro que la acecha y la necesidad de mantenerse desconectada de cierta información para poder proseguir con su plan de amante clandestina y contacto secreto entre el embajador y los asilados políticos. Después de tener el primer encuentro sexual con Pedro, Bella piensa:

(sofocada estoy bajo el cuerpo de él, todos mis orificios obturados sin poder respirar ni gritar y él tan satisfecho y yo casi casi tan satisfecha también y sofocada. Será éste el precio . . . sofocada.) Despertáte, Pedro, quiero irme a casa. Despertáte, está amaneciendo, nos van a descubrir, pueden vernos. Tu mujer, los asilados, nos van a descubrir, nos van a descubrir los guardianes y los custodios, todos van a saber, los de afuera y los de adentro, los guardianes armados y la policía secreta, todos van a saber (p. 31).

La manera en que el lenguaje se desborda en toda su materialidad como pantalla verbal hace sospechar sobre los deslizamientos de significado debajo de los significantes. El uso de metáforas extendidas, de asociaciones y de medias palabras defamiliarizan el significante de su contexto, refiriéndolo (en clave) a otro, al mensaje que, camuflado, intenta escapar. Este parlamento de Bella podría leerse como la contraseña que la identifica como absoluta conocedora de su dilema. Aparentemente, ella manipula su cuerpo para poder obtener la complicidad de Pedro en asuntos políticos. En este momento narrativo, Bella es tanto cómplice como víctima, y Pedro, opresor y amante al mismo tiempo. La lectura de su situación personal y política aclara y da las pautas para la interpretación de sus actos futuros dentro de la trama de "Cuarta versión".

Aunque muchas veces el amor es lo que la ocupa, Bella también se pone en evidencia como eficaz lectora de la situación de su país. Su lectura de lo político es referida a través de lenguajes sugeridos, figurados:

Bella lo iba percibiendo. Los ojos puestos trece pisos más abajo, allá donde nacen las sirenas policiales que hieren la piel de la noche. Los ojos asomándose al vacío y la mano aferrada con desesperación a la baranda, los nudillos pálidos (p. 15).

El vacío, lo inombrable, toma el lugar de los hechos políticos: censura, desapariciones, tortura, muerte. Hacia él Bella se inclina, lo descifra de cuerpo entero. Este acto cognoscitivo reclama toda la extensión de puente de la que Bella es capaz. Ella se aferra al otro lado, al extremo de lo privado y lo amoroso. Pero el afuera la reclama. Tan es así que la escritora interviene en la narración para sugerir que Bella “creyó en todo momento —o nos hace creer— que lo único importante para ella era alcanzar una intimidad con el embajador . . . pienso que Bella estaba mucho más comprometida políticamente de lo que jamás hubiera querido admitir, ni siquiera a sí misma”. (p. 23)

Sin embargo, los comentarios de la escritora sobre las “pantallas verbales” a través de las cuales se comunicaban Bella y Pedro, y Bella consigo misma, declaran que también la escritora está más involucrada en este cuento de lo que ella quisiera admitir:

Y yo, quien ahora esto arma, ¿por qué pretendo encontrar determinadas claves del asunto cuando me están siendo reveladas unas claves distintas? ¿Por qué buscaré escenas que no figuran resistiéndome a transcribir las que tengo enteritas entre manos? (p. 34).

En disfraz de pregunta, la escritora le comunica a su lector cómplice que debe buscar, entre las claves amorosas, las claves de lo político o de lo puramente narrativo y experimental, lo que permanece inombrable. Alienta a proseguir una tarea interpretativa, pues de ello depende que los lectores y lectoras puedan descifrar su identidad múltiple como escritora, mediadora, mensajera y actriz. En “Cuarta versión”, el discurso es representación: escribir se convierte en un acto teatral, en un baile de disfraces para evitar la censura y la represión. Por lo mismo, los procesos cognoscitivos inherentes a la literatura también se convierten en representación. Los juegos del yo, la única estrategia para poder ser y saberse en una situación de opresión política y sexual, hacen de la identidad un desplazamiento teatral de manifestaciones del yo que nunca se aposenta, porque aposentarse equivaldría a morir. Pero al final del cuento Bella muere. Su papel de actriz enamorada de un embajador fue descodificado por los militares que se hallaban agazapados en el vacío, en ese silencio que iban urdiendo Bella y el embajador:

Bella comenzó su lentísima caída y Pedro no encontró fuerza para sostenerla, sólo pudo abrazarla e ir la acompañando hacia abajo. Y con la boca pegada a su oído empezó a narrarle esta preciosa historia:

—Cuando mi tío Ramón conoció a una actriz llamada Bella . . . (p. 63).

En el momento de su muerte, Pedro recupera a Bella como personaje de ficción. La hace parte de la historia ficticia de su tío Ramón, personaje de fábula. Por medio

de esta estrategia narrativa Bella, el tío Ramón y la autora ocupan otra realidad que permanece secreta, censurada en el texto. La versión de los hechos que hace el embajador sólo queda como sospecha o insinuación en la imaginación de los lectores que quieran completarla.

Este movimiento narrativo con que cierra (o abre) "Cuarta versión" remite a las intervenciones que la autora hace a lo largo del cuento. El texto permanece abierto a otras versiones de la historia de Bella, el personaje que se representa a sí mismo y que, por lo tanto, permanece plurivalente. Al final del cuento la inserción de Bella dentro de un sistema de relaciones de poder que se pelean por su destrucción o su recuperación de sentidos (los soldados/el embajador) señala hacia otra historia de Bella. El conocimiento que genera este personaje está inmerso en unas relaciones de poder que se nutren de él. Sus juegos de identidad son una estrategia de interacción con este poder que le permite llegar hasta cierto punto. Pero no son una solución única y efectiva en todos los casos de enfrentamiento con el falogocentrismo (representado en "Cuarta versión" por los personajes de los soldados). Esa relación fluida entre identidad, género femenino y conocimiento, que tanto intentan definir las feministas francesas de los setenta, se vuelve una trampa para Bella. Las identidades fluidas esencializan este movimiento y no dan cuenta de las situaciones concretas, bien sean políticas o sociales, que enmarcan los juegos del yo. Sin un conocimiento profundo de los contextos en que se desenvuelven las mutaciones de identidad, las mismas se convierten en ayuda para la neutralización del yo.

A través de las psico-biografías de Bella y de la autora-en-el-texto se desnuda la retórica de la censura y la autocensura para demostrar las reglas que la organizan. Sus dos pautas principales son los juegos del yo y del lenguaje. Este último a veces se hace arma amenazadora y a veces cómplice autoconsciente. En este panorama, tanto la lectura como la escritura se vuelven actividades subversivas puesto que desafían la economía de lo innombrable, de lo desconocido, el modo en que la censura funciona. A causa de esta inclusión, tanto el lector/a cómplice como la escritor/a experimentan una intensa auto-consciencia de sus roles como intermediarios en el proceso cognoscitivo de lo político que los conduce a la auto-examinación. Así descubren la censura internalizada que (¿inconscientemente?) usan como estrategia de supervivencia. En este cuento, los juegos del yo son una estrategia de supervivencia física y emocional a un régimen de dictadura militar y de guerra sucia. La mujer latinoamericana se enfrenta, pues, a un panorama de represión y opresión compleja. Además de las tradicionales formas de censura patriarcal, nosotras nos debemos enfrentar a la censura política, que, al ser tan amenazante, obliga a articular una forma nueva de conocer(se), de descubrir(se) y de leer(se).

Bibliografía

- Cixous, Hélène, "The Laugh of the Medusa," en *Writing Differences*. Nueva York: Saint Martin Press, 1986.
- Derrida, Jacques. *On Grammmatologie*. Traducido por Gayatri Spivak. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press, 1976.
- Irigaray, Luce. *The Sex Which is Not One*. Traducido por Catherine Porter. Ithaca: Nueva York: Cornell University Press, 1985.
- Magnarelli, Sharon. "Luisa Valenzuela's 'Cuarta versión': Subversion and Narrative Weaponry", *Review* 1987: (18) p. 55-68.
- Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. traducido por Amaia Bárcena. Madrid: Ediciones Cátedra, 1988.
- Spivak, Gayatri. *The Post-Colonial Critic*. Londres: Methuen, 1990.
- Valenzuela, Luisa. "Cuarta versión" en: *Cambio de armas* 2da ed. Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte, 1987, 1-63.
- _____. "Pequeño manifiesto" en: *Hispanamérica*, 1986: (45), 81-85.
- _____. "La mala palabra" en: *Revista Iberoamericana*, 1985: (132-133), 489-491.
- _____. "The Other Face of the Phallus" en *Reinventing the Americas*. Ithaca, Nueva York: Cornell University Press, 1989, 243-248.

Mayra Santos-Febres
Universidad de Puerto Rico