

LA DIMENSIÓN ESPACIAL  
EN “VACA SAGRADA” DE DIAMELA ELTIT:  
LA URBE NARRATIVA

*Luz Ángela Martínez*

Estudiante Magister Universidad de Chile

La reiterada aparición de la ciudad en gran parte de la literatura latinoamericana que está en plena producción, hace evidente que el nudo semántico urbano se encuentra en el centro de la pregunta por la realidad y ha tomado un lugar predominante en la pulsión creadora y en la representación, en tanto que su significancia se ha desplazado de la pasividad escenográfica para llegar a convertirse en generatriz productora de un imaginario. Al mismo tiempo, en un número significativo de obras, este nudo semántico se presenta como derrotero o ruta que evidencia la constitución o desintegración del sujeto; a tal punto se da la identificación entre interioridad y urbe, que pareciera que la ciudad se ha constituido en un ‘supra sujeto’ del cual personajes y circunstancias vitales son subsidiarios emocional y síquicamente.

A grandes rasgos, podemos decir que el hombre latinoamericano abandonó, en una primera instancia, la metáfora “del buen salvaje”, y más tarde la situación del individuo abocado a descifrar una cultura —la propia— cuya enunciación encontró sus raíces en una naturaleza de concepción mítica, para entrar a cohabitar actualmente “en” y de lleno con una circunstancia paralela con la que mantiene una confusa e intercambiable relación de Alter Ego. Este alter ego es la ciudad: espacio que nos habita en la misma medida que nosotros lo habitamos, que nos habla en tanto somos vehículos actantes de una de sus múltiples hablas, que nos hace reconocibles en su intrincada red de espacios y significados según discurramos por algunos de sus espacios semánticos cargados.

En esta extensión de identificatoria entre interioridad y ciudad, el macro sujeto urbano se ha erigido también en un macro espejo multifacético, verdadero caleidoscopio en el cual el sujeto narrativo se mira, y comprueba que la ciudad ha dejado de ser solamente un abigarrado complejo semiológico dado y dispuesto a su lectura, para convertirse, a su vez, en instancia narrativa donde puede leer su propia historia.

Es, entonces, contra calles y esquinas, contra plazas, cuartos y bares que el individuo se delimita a la vez que coteja su discurso con el contra-discurso de los espacios. Situación ésta en la que el individuo

entabla un 'diálogo contaminado', porque en la medida en que habita esa otra instancia dialógica, es, al mismo tiempo, habitado por ella. Pero más aún, este diálogo que al sujeto se le impone como insoslayable, se presenta también como una instancia de riesgo; esto, porque en la indecible condensación discursiva urbana la exposición a "lo otro" y a los poderes que lo conforman, es la norma. De esta exposición es de donde surge una subjetividad precaria que podríamos llamar 'cartográfica', en tanto la podemos dilucidar y recomponer trazando un mapa de los espacios en los que habita; es decir, recomponiendo un mapa de la ciudad<sup>1</sup>.

Otra de las características que ha cobrado la ciudad en la producción actual, es la de presentarse como un espacio cercado o sitiado: el lugar donde los poderes asechan, donde la conciencia histórica del persecutor y la víctima se reconstituye, conformando una atemporalidad en la que las consecuencias de determinados hechos continúan gravitando para tensionar al máximo una cotidianidad de apariencia inocente<sup>2</sup>.

En las obras que así lo muestran, el discurso situacional<sup>3</sup> establece correlato con el discurso político, en una imbricación tal, que ahí la exposición del espacio y la ciudad conlleva una exposición de la situación política, dando lugar a un espejeo discursivo donde el común denominador es el "sitio"; estado de "cerco" en el cual el silencio se erige como una moderna espada de Damocles que determina la involución del signo, al mismo tiempo que propicia el despliegue de sus múltiples estrategias de enmascaramiento<sup>4</sup>. Es así como encontramos obras que en su superficie textual dejan las marcas de una historia subterránea sobre la cual se construye el discurso, pero que se mantiene silenciada.

Si revisamos *Vaca Sagrada*<sup>5</sup> bajo la luz de las aproximaciones anteriores y dentro del contexto de la literatura latinoamericana, vemos que en ella se da la doble conjunción de la ciudad concebida como 'macro sujeto' a la vez narrativo y dialógico, a la vez que se establece la imbricación entre discurso situacional y político. Pero antes de entrar a precisar textualmente lo que hemos señalado para esta obra, queremos atraer desde el ámbito filosófico unas apreciaciones que consideramos pertinentes para dilucidar lo que hemos denominado 'nudo semántico urbano'.

<sup>1</sup>Un antecedente de esto es *Ojerosa y Pintada* de A. Yáñez, y un ejemplo más actual lo encontramos en *Uno Soñaba que era rey* de E. Serna.

<sup>2</sup>Circunstancia que podemos encontrar, por ejemplo, en *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco o en *La ciudad Ausente* de Piglia.

<sup>3</sup>Estamos utilizando discurso situacional como discurso que expresa el entorno.

<sup>4</sup>*Vaca Sagrada* es un ejemplo de esto último.

<sup>5</sup>Eltit, Diamela. *Vaca Sagrada*. Ed. Planeta, Argentina, 1991.

## APROXIMACIONES FILOSÓFICAS

Para enmarcar nuestro análisis vamos a tener por referente los aportes vertidos por Humberto Giannini en su obra *La reflexión cotidiana*<sup>6</sup>.

En la obra citada, cuatro son los espacios sobre los que se reflexiona: el domicilio, la calle, la plaza y el bar. Espacios éstos fundamentales para la vida cotidiana de todo individuo habitante de una ciudad, en tanto ellos circunscriben y determinan la circularidad de la existencia y configuran los puntos de arribo y partida en el viaje permanente (calle) desde la interioridad (domicilio) hacia la vida pública y comunitaria (plaza). Para no perder de vista el objeto de nuestro análisis hemos de ir señalando que en *Vaca Sagrada* de estos cuatro, se privilegian tres espacios: la calle, el domicilio y el bar. No deja de ser significativo que en una obra urbana, donde el conflicto político es a la vez gravitación y latencia, el espacio de la plaza, el de la comunidad, no aparezca.

Giannini señala que el espacio domiciliario es una categoría fundamental en la estructura de la vida, en tanto es el eje "al que se regresa siempre y desde cualquier horizonte"<sup>7</sup>. Este regreso tiene el carácter del retorno al útero, y determina "una separabilidad protegida de la dispersión de la calle"<sup>8</sup>. Se sincretiza en este movimiento reflexivo el retorno al sí mismo y el referente de la identidad, en la medida que la continuidad espacio-temporal de lo mismo soslaya el cuestionamiento de la propia identidad.

En *Vaca Sagrada* el espacio domiciliario uterino está marcado por la sangre menstrual y la intraviolencia. El cuarto en el que habita el personaje despliega una doble construcción en la cual el "lugar de refugio" refiere, en primera instancia, a una urgente separabilidad de un mundo cuyo signo es la amenaza; en segunda, al retiro a una situación límite donde la feminidad amenazada se defiende y se ratifica, aunque esta ratificación tenga que ver con el incuestionable estrato genético de la pérdida. Es en este doble movimiento reflexivo —el de la vuelta al cuarto y el del retorno menstrual vivenciado en "su irreversible conexión con la muerte"<sup>9</sup>— donde la identidad retornada se quiebra al no encontrar la unidad sanadora necesaria a toda siquis cuando viene desde la fragmentación impuesta por el mundo. Contrario al retorno al sí mismo, aquí sucede que en el retorno al domicilio la subjetividad se encuentra con la

<sup>6</sup>Giannini Humberto. *"La reflexión" cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*. Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1988.

<sup>7</sup>Giannini, *op. cit.*, pág. 23.

<sup>8</sup>*Ibidem*, pág. 24.

<sup>9</sup>Eltit, *op. cit.*, pág. 51.



escisión fundamental, escisión donde se incubaba la más mortal amenaza de muerte. Más significativamente, esta amenaza se despliega en dos planos: es aquello que se ha tomado en la obra no solamente el mundo externo, la ciudad, si no, que además, en una férrea red de vasos comunicantes, ha contaminado todo el ámbito de la interioridad. Por esto es que a los individuos no les queda más paisaje que la sangre; circunstancia que no sólo involucra a los personajes femeninos, también a los masculinos, quienes viven parasitariamente de ella.

Sin embargo, dice Giannini, el sí mismo que reencontramos día a día en el domicilio, está referido a otro foco en torno al cual gira la vida del individuo: éste es el trabajo, donde se encuentran los elementos necesarios para satisfacer y garantizar la sobrevivencia de la mismidad domiciliaria; lugar, además, donde se debe convivir con lo extraño. El tránsito hacia el ámbito del trabajo (la intemperie) determina la “ruptura con la ensoñación unitaria previa a la expulsión del paraíso, tal como lo simboliza la narración mítica. O con la ensoñación unitaria, tal como la repite el equizofrénico en la dramática construcción de espacios cerrados (protegidos)”<sup>10</sup>. El trabajo constituye el marco o el límite a partir del cual el individuo deja de ser para sí (domiciliado) y se convierte en un ser disponible para “lo otro” o para el “otro”; espacio, entonces, donde se establece una comunicación vertical y jerarquizada. Es decir, que el trabajo es el foco de la existencia donde el poder muestra menos sutilmente su intrincada red de negociaciones y de dependencias.

El foco del trabajo es uno de los más problemáticos y reiterados en la obra, puesto que él, como negociación y clausura, determina la carencia y contamina de precariedad el domicilio y por ende la existencia. La negación exterior también detona en la intimidad —en el domicilio— las más sutiles negociaciones de poder, circunscritas a la relación que genera toda dependencia; relaciones que en una reflexión profunda no son solamente remitidas a la consabida jerarquía patriarcal, si no que explora aquellas que se dan entre femineidad y femineidad.

Pero la precariedad laboral no señala aquí solamente a la dificultad inmediata y aparente de “no encontrar trabajo”, señala más bien a una organización o estructura gravitante o soterrada que, al cerrar los estamentos productivos a aquello que le resulta enemigo, construye y ramifica el “cerco” a través de toda la ciudad. Y es en la eficacia de sus efectos, donde esta estructura “ausente” enuncia su discurso a partir de la propia invisibilidad: discurso vaciado en la obra de significantes identificables, pero susceptible de ser leído en el discurso de los personajes, como aquello que no se dice, pero a partir de lo cual se habla.

<sup>10</sup>Giannini, *op. cit.*, pág. 26.

Es así como la obra se presenta como un extenso monólogo encifrado, semejante al que se enuncia en una habitación donde sospechamos se han instalado micrófonos en los rincones. A partir de esta singular circunstancia enunciativa, cuya marca es la modulación extrema, se produce una situación que determina la involución del signo en su función comunicativa; esto es, que en lugar del signo referencial y comunicador, estratégicamente se coloca un signo que, en su desmedida producción (desfalcada), lo que señala es el silencio, o el lugar ocupado por lo que aparenta ser una ausencia, una invisibilidad: signos que delimitan el lugar "vaciado" que en todo discurso bajo coacción ocupa la amenaza.

Se constituye, entonces, a nivel del personaje, un discurso esquizofrénico —se afirma una historia; al mismo tiempo se afirma que se miente— donde los signos se golpean y rebotan contra sí mismos; también como un bumerang que se vuelve contra el acto enunciativo: mutilación del que habla, del que se "desangra" en un "discurso mudo".

El tercer espacio analizado por Giannini es la calle en su función comunicativa de unir dos polos de una misma existencia: el "ser para sí" del domicilio y el "ser para otro" del trabajo. La calle "es el medio primario, elemental de la comunicación ciudadana"<sup>11</sup>, es el espacio abierto donde confluye "la opinión pública con sus múltiples rostros", como también el espacio propicio para la desviación, el "territorio abierto en el que el transeúnte, yendo por lo suyo, en cualquier momento puede detenerse, distraerse, atrasarse, desviarse, extraviarse, seguir, dejarse seguir, ofrecer, ofrecerse. Cabe afirmar, a este respecto, que la calle se convierte así en algo como un lenguaje que se dice a sí mismo, en cuanto no lleva más allá —a un referente, a un término— sino que, en uno de sus juegos, puede sumergirnos en su propio significado, abierto hacia adentro"<sup>12</sup>.

En *Vaca Sagrada* las calles despliegan el espectro de posibilidades señaladas por Giannini: de desvío, de la evasión, del accidente, del riesgo, y más aún, de la muerte. Sobre ellas se cierne invariablemente la atmósfera de la oscuridad; las esquinas se desdoblan en un circuito que hace posible el encuentro entre el tránsito del individuo y la acechanza: ellas constituyen la ruta de la persecución y del acoso.

No dejan de ser tampoco el lugar del encuentro con el "otro", pero un otro que, aun encerrando la aspiración por el amor, llega como una premonición negativa, porque todo encuentro está cautelado por una

<sup>11</sup>Giannini, *op. cit.* pág. 29.

<sup>12</sup>*Ibidem*, pág. 31.

superestructura invisible —pero palpable— que lo contamina todo: ahí el otro, cualquiera, es un posible agente de ese poder. Es así como las calles se convierten en ese lenguaje, señalado por Giannini, que se dice a sí mismo y no remite a un referente o a un término, sino que en uno de sus juegos puede sumergir al individuo en su propio significado; este significado en la obra es la violencia instalada en la ciudad.

El otro espacio urbano privilegiado en la obra es el bar. Para este espacio, señala Giannini, “la marginalidad es también un carácter de su estructura interna: en el bar no hay centro alguno que arme y configure su espacio interior (ni hablar de un tiempo común). Todo está, por decirlo así, desfocalizado; todo tiende a convertirse en un rincón, a arrinconarse. De tal modo que al entrar, lo primero que se percibe es el murmullo de las voces de muy distinta procedencia espacial, de muy ‘distintos tiempos’ (ritmos): núcleos de comunicación, arrinconado cada cual en lo suyo, pequeños universos conversatorios cerrados”<sup>13</sup>.

Espacio de penumbras éste, y refugio afanosamente buscado en la oscuridad; marginalidad en la cual la marginalidad extrema del individuo puede pasar desapercibida, en tanto adhiere perfectamente a la regla: mimetismo insular, inexpugnabilidad. Tal cual como aparece en *Vaca Sagrada*.

El bar, dice Giannini, es el lugar donde se implementa una de las transgresiones en el lenguaje: la que aspira a la conversación como comunión. “Así, pues, ésta en el bar, es búsqueda *de un tiempo perdido*: el tiempo de las cosas no dichas; el tiempo de los sueños sofocados...”<sup>14</sup>. Donde se establecen núcleos conversacionales poseídos por la urgencia confesional —el encuentro—, pero que no renuncian al anonimato.

Sin embargo, en algún momento, uno de los “arrinconados’ —el más solo quizás—, se hace visible, sale al frente, se instala en la barra. Acto público que frente al anonimato lo convierte en un retador. Acto en el que, en tanto emplaza al otro a lo público, quien lo realiza ‘se juega la vida’<sup>15</sup>. Torero. También, tal como está contextualizado, conlleva un modo de testimonio<sup>16</sup>. Ahondando en esta significación Giannini añade: “Parece, pues que aquí, en el altar público del bar, tal confesión (tal testimonio) se vuelve un gesto, por decir lo menos, contrahecho, contradictorio”<sup>17</sup>. Continúa, “¿Qué revelará, al fin de cuentas, este gesto testi-

<sup>13</sup>*Ibidem*, pág. 89.

<sup>14</sup>Giannini, *op. cit.* pág. 91.

<sup>15</sup>*Ibidem* pág. 92.

<sup>16</sup>Testimoniar es un acto que en la acepción teológica jónica significa “volver a revelar... Hasta el martirio”.

<sup>17</sup>*Ibidem*, pág. 92.



monial autoinvalidante, contradictorio? Simplemente, como gesto cuya 'Idea' ha olvidado, ¿no testimoniará la falta de nuestro testimonio en el mundo? ¿No testimoniará contra nosotros mismos?"<sup>18</sup>.

Estas aproximaciones iluminan significativamente el tratamiento que se le da en *Vaca Sagrada* a este espacio. En primer lugar, el bar ratifica la situación marginal de los personajes: siendo uno de los espacios privilegiados, el espacio mismo 'narra' la situación existencial, marca su desfocalización, su descentramiento, su arrinconamiento, su expulsión hacia los bordes (huecos) menos controlados de la red urbana. Allí se da la vivencia de 'lo perdido' —"la forma pajaril"—, de lo no dicho (discurso clausurado), de lo soñado. En el bar se efectúan las confesiones aunque invalidadas como comunión; se lleva a cabo el reto exponiendo en el lugar marginal la circunstancia extrema de la marginalidad. Pero por sobre todo se vivencia el gesto testimonial de una manera contrahecha y contradictoria, porque ante lo que se vivencia como un holocausto, sólo se opone la autodestrucción. Gesto, entonces, que se vuelve contra aquella patética figura que termina en un baño caída sobre su propio vómito<sup>19</sup>. Pero, ¿testimonio de qué?, de "esa intimidad que sofocada nos arrincona en el mundo como una colección de soledades afanadas"<sup>20</sup>. Tal vez de eso.

Anteriormente dijimos que en *Vaca Sagrada* el espacio de la plaza no se encontraba, pero en verdad lo que sucede no es su desaparición, más bien, respecto de ella, sucede un desplazamiento. Giannini señala de la plaza lo siguiente: Es "Reflexiva, en primer lugar, en cuanto por ella —en virtud de ella— la comunidad vuelve periódicamente a congregarse, a converger a propósito de todo lo que pudiese importar a una *experiencia común*: la preocupación política, la devoción, la defensa de sus murallas, etc.

"'Reflexiva', también, en cuanto alrededor de ella se levantan las instituciones por las que el ciudadano mantiene un trato directo o indirecto de intercambio permanente con los demás ciudadanos. Aquél fue el sentido del ágora ateniense que diera nacimiento a la democracia; ése, el sentido del foro romano o de los espacios sorpresivos o irregulares que abre la ciudad medieval para expresarse como experiencia común"<sup>21</sup>. Este espacio de convergencia de la comunidad para tratar asuntos laborales y políticos, para expresar experiencia común, aparece en la obra suplantado por un enmascaramiento. Por un aparente salón de

<sup>18</sup>*Ibidem*, pág. 92.

<sup>19</sup>Eltit, *op. cit.*, pág. 16.

<sup>20</sup>Giannini, *op. cit.*, pág. 93.

<sup>21</sup>Giannini, *op. cit.* pág. 61.

baile o fiesta, donde, en medio de la música y la estridencia, en verdad lo que se realiza es una resistencia y se elaboran los incipientes y confusos enunciados de lo que quiere ser una revolución. Maquillaje, entonces, no sólo de las mujeres participantes, también del lugar y de los propósitos: ocultamiento, intento de burlar la vigilancia precisamente de las instituciones que se han vuelto enemigas. También paroxismo del acorralado.

Sin embargo, el exceso de maquillaje en la obra —la máscara—, es el elemento —bisagra— que permite un cambio cualitativo en tiempo que la estructura interna de los espacios hace vivenciar a quien los habita: el personaje pasa del tiempo fragmentado, atómico del bar, a participar del tiempo común de la fiesta; el cambio espacio-temporal marca una transformación vital: se deja atrás el testimonio contrahecho, autodestructivo, para entrar a participar del proyecto común que, en el espacio travestido, se fragua.

Precisados conceptualmente los espacios urbanos de la obra, debemos decir que aquello que llamamos anteriormente ‘ciudad narrativa’, es precisamente el despliegue y gravitación de todas las instancias espaciales en el texto, cuya articulación construye una estructura y un nudo semántico que ‘habla’ a la vez que los personajes una historia, que enuncia un discurso donde se muestra una ‘situación’, un estado de circunstancias que atañen al ‘supra sujeto urbano’: aquel que cobrando vida propia y discurso propio, nos intersecta. Y no solamente nos habla, sino que despliega además el mapa externo por donde transita una interioridad.

## ANÁLISIS TEXTUAL

### *Uno*

La obra se abre con una secuencia verbal enunciada en presente, “Duermo, sueño, miento mucho”, en la que se muestra un estado de ‘latencia’, donde el sueño y la mentira desacreditan el acto confesional de una subjetividad.

El estado onírico y la mentira sitúan el discurso en un lugar desfalcado de veracidad, donde el referente se difumina, para involucrar el discurso sólo al hecho de su enunciación: se enuncia desde ese “sin lugar” donde se ubican los sueños y la mentira, desde la oscuridad en donde se gestan estos dos actos.

Sin embargo, el descrédito que se antepone como marca del discurso, plantea de inmediato el problema del status de realidad. Esto, porque cabe la siguiente interrogante: ¿Cuándo es más veraz o real el sujeto? ¿Es la imagen que entrega de sí cuando está suspendido de todo estímulo o determinación externa, o cuando asume la imagen que le entregan los



otros, construida en una realidad que involucra múltiples determinantes, y que por lo tanto, desde la configuración a veces azarosa de ellas, elabora múltiples y distintas imágenes? Habría que preguntarse si somos o no más ciertos en ese constructo arquetípico y lingüístico que entregamos a otro, y que muchas veces se lapida con el nombre de mentira, o si por el contrario, es más cierto el fichaje circunstanciado que hace de nosotros la sociedad. Es decir, cabe la pregunta sobre cuál es la "verdadera realidad" que habita el sujeto.

La salida fácil, invalidatoria y casi automática a esta problemática, es la de asignar al sujeto que así se lo cuestiona un matiz de locura. Sin embargo, el envés de esta respuesta se encuentra al preguntarse por cuál es, en un momento dado, el resquicio que la realidad nos permite u obliga habitar, y cuánto ese resquicio, de antemano, está invalidado, sobre todo en una realidad profundamente conflictuada que obliga al sujeto a retroceder hasta el último límite posible de la existencia, tal como es la que se muestra en la obra: "...mientras Manuel luchaba por devolverme una realidad que se volvía insoportable cada vez que abría los ojos"<sup>22</sup>; es decir, cada vez que se abandona el estado onírico. También cabe preguntarse qué sucede con el status de realidad cuando ésta se torna indecible: "No habría forma de detallar lo que fueron esos días, porque esos días no pueden ser contenidos por las palabras. No existe la menor manera de explicar cómo se empiezan a desbandar los signos"<sup>23</sup>.

En todo caso, situar la enunciación en el sueño y la mentira, es ubicarla en un 'sin lugar', en una especie de utopía, que si bien encierra la aspiración por la realidad, desde el presente siempre está descalzada de ella. Descalzamiento, entonces, que impide cuestionar en este discurso la veracidad referencial, como también el constructo de ser que entrega y se designa como mentira.

Un poco más adelante de la secuencia verbal de apertura, se efectúa una declaración paranoica, "Me acompaña a todas partes un ojo escalofriante que obstaculiza el ejercicio de mi mano asalariada"<sup>24</sup>, que introduce la gravitación de una estructura de acechanza desplegada en dos niveles de la producción: refiere, en un primer nivel, a la clausura de la posibilidad laboral aludida en toda la obra; y, en un segundo nivel, a la posibilidad cercada, sitiada, de la escritura y su capacidad representacional. Circunstancia esta última que se refrenda unas líneas más adelante; "Una paga infernal me obliga a pensar en figuras sesgadas,

<sup>22</sup>Eltit, *op. cit.*, pág. 16.

<sup>23</sup>*Ibidem*, pág. 41.

<sup>24</sup>Eltit, *op. cit.*, pág. 11.

plagadas de mutilaciones”<sup>25</sup>. El cerco a la escritura sólo permite construir imágenes y mundos plagados de mutilaciones; es decir, sólo permite la enunciación de un discurso ‘contrahecho’, donde el signo se desfigura negativamente bajo el estado de amenaza, diciendo únicamente lo que se puede decir: discurso que se desfigura en aquello que le es lo más distante: La mudez.

Unas líneas más abajo reencontramos la secuencia verbal del inicio, pero con una sustitución que consideramos de significativa importancia: “Sueño, sangro mucho”<sup>26</sup>. Aquí el término mentira que refiere al discurso enunciado o por enunciar ha sido suplantado por la sangre, suplantación que nos permite postular que sangre y escritura han sido encerradas en un mismo universo semántico. Conjunción ésta que refiere no a una escritura que se realiza sobre un cuerpo textual, sino a una escritura que se realiza ‘con el cuerpo’; y más bien, en la equiparación de los términos, en la contigüidad que se establece entre ellos, la sangre refiere al ‘aborto de la escritura’. No por nada la frase siguiente “Me han expulsado la poderosa forma pajaril...” confirma la expulsión obligada —efectuada por otro—, desde dentro del sujeto, de una forma poderosa; la cual se configura siempre en el discurso como añoranza o anhelo. Y continúa el texto de la pérdida, de la imposibilidad de la escritura, “Después de tanto esfuerzo he perdido el hilo razonable de los nombres y se han desbandado todas mis historias”<sup>27</sup>. Finalmente, se realiza la equiparación textual de los términos y el cierre de esta secuencia transitiva entre sangre y escritura “Sangro, miento mucho”.

Otro de los significados a los que aparecen unidas la escritura y la sangre es al de la expiación, contextualizada esta última mayormente en el desenfreno del rito sexual. La violencia que se extiende y cubre todas las instancias de la existencia, es vivenciada por el personaje somática y simbólicamente: se sangra por Manuel, por todas las personas, por todos los cuerpos que están siendo mutilados, destruidos en un silencio impenetrable: “Ante la ausencia de dolor, la imagen de mi sangre reparaba a una multitud en vuelo que parecía tocada por una prisa inimaginable. Debía presentar la *sangre* para evitar mi propio ajusticiamiento, tenía que inventarlo todo en esas noches *ágrafas*, descubrir la muerte transitando por mi cuerpo en una travesía continua. Terminaba empapada en mi propia sangre para no olvidar lo que era la sangre. Yo no me estaba muriendo pero sangraba. Manuel estaba detenido en el Sur y mi sangre

<sup>25</sup> *Ibidem*, pág. 11.

<sup>26</sup> *Ibidem*, pág. 11.

<sup>27</sup> *Ibidem*, pág. 11.



conseguía suspender su muerte por una noche"<sup>28</sup>. También se sangra como una forma de testimonio: "Mi mente vislumbraba que estaba sucediendo y sucediendo. No intenté frenarlo porque necesitaba permanecer atada a la violencia para equiparar la otra violencia...

"Pero llegaba la sangre, todos los meses llegaba la sangre y, en ese tiempo, la sangre había perdido en mí cualquier rango que no fuera su irreversible conexión con la muerte"<sup>29</sup>. Y se sangra como una forma de militancia: "Las trabajadoras caminan en línea recta y sangran por las narices. Quiero sangrar, desfilando con el puño en alto, gritando por la restitución de nuestros derechos, conmovida por una energía semejante a la histeria"<sup>30</sup>.

Expiación, testimonio y militancia productivizan de manera significativa la pérdida y la sangre, que erigida como símbolo, nos entrega el programa escritural de Diamela Eltit.

## LA CIUDAD, EL SUR

La ciudad y el sur son las dos supra estructuras espaciales alrededor de las cuales giran y hacia las cuales apuntan los significados de la situación concreta del personaje-ciudadana. La primera se presenta como el lugar de la persecución y el peligro constante; el segundo, rápidamente deja de ser el lugar idílico de la mitología nacional —el locus amoenus— para convertirse en el lugar "clandestino"<sup>31</sup> de la muerte, en "el infierno"<sup>32</sup> donde Manuel está preso y sufre la desintegración física. Finalmente es el lugar de la revelación atroz: ésa ante la cual se abisma el ser humano al comprender que, por encima de cualquier suceso, en la especie hay una violenta voluntad de sobrevivencia que borrarán toda memoria y que pugnarán, no importando nada, por la continuidad de la vida: "Entre el rencor comprendí la intención homicida del vuelo. Los pájaros harían cualquier cosa por sobrevivir, y por eso el canto, y por eso la atrocidad primitiva que los habitaba. Los pájaros eran únicamente parásitos del calor y la ausencia del calor los enloquecía"<sup>33</sup>. "El Sur había destruido mi confianza al hacer evidente el placer inútil de mi hilo de sangre cuyo goce jamás podría compartir. Sintiendo en mi cabeza la paradoja del graznido, constaté que nunca había escuchado antes un sonido más pleno y cate-

<sup>28</sup>Eltit, *op. cit.*, pág. 51. Las cursivas son nuestras.

<sup>29</sup>*Ibidem*, pág. 51.

<sup>30</sup>*Ibidem*, pág. 115.

<sup>31</sup>*Ibidem*, pág. 42.

<sup>32</sup>*Ibidem*, pág. 19.

<sup>33</sup>*Ibidem*, pág. 182-183.



górico, un graznido público tan lícito que transformara ese vuelo cobarde de los pájaros en una epopeya redentora”<sup>34</sup>.

La ciudad se constituye a partir de un desplazamiento, y es precisamente por este movimiento que se erige como una instancia narrativa: ella encarna en cada una de sus facetas lo que hasta ahora hemos denominado una estructura agresora que funciona a partir de la propia invisibilidad, pero que, no obstante esta circunstancia con la que extrema sus efectos, es denunciada por el paisaje urbano.

Revisaremos primero la invisibilidad: “Era sutil y violento a la vez. Estaba dentro de mi cabeza y estaba sólo en el espacio exterior. Aparecía irradiando en todas las zonas como si una sola mente se hubiera vuelto rabiosamente loca dando coletazos sin sentido. La muerte se agarraba de los lugares menos esperables. La muerte no estaba visible por ninguna parte”<sup>35</sup>. Sin embargo, es una invisibilidad que se hace palpable en la ‘dinámica facial de la urbe’: esto es que, en cuanto se describe la ciudad, se constituye —devela— la faz de lo que es invisible: “La ciudad estaba intersectada por innumerables energías. Haces, focos, líneas, círculos, aglomeraciones demarcaban la estructura de un moderno laberinto... La ciudad se había envuelto en una capa de hostilidad”<sup>36</sup>. Mecanismo narrativo éste semejante al de la imagen espacial —de espacios— utilizado en el cine.

Ahora bien, la tensión amenazante se introduce de manera creciente siempre que se alude a la ciudad: “Más tarde, mientras caminábamos por la ciudad —debo decir que la ciudad ya estaba increíblemente tensa— ...”<sup>37</sup>. “En ese momento la sensación de muerte se acababa de instalar en la ciudad”<sup>38</sup>. Tensión que señala directamente la clausura de la esfera del trabajo: “No había nada para nosotros en la ciudad. Desposeídos totalmente vagábamos de un lado para otro, persiguiendo un trabajo inexistente”<sup>39</sup>. La situación laboral expuesta en la obra coloca en un lugar central la figura del paria; individuo a quien el poder excluye de todo centro productivo —no solamente económico— y expulsa a los márgenes de la sociedad y la sobrevivencia. Sin embargo, en *Vaca Sagrada* la figura del paria deviene en categoría de conocimiento<sup>40</sup>, en tanto se erige en la

<sup>34</sup>*Ibidem*, pág. 183.

<sup>35</sup>*Ibidem*, pág. 41.

<sup>36</sup>*Ibidem*, pág. 124.

<sup>37</sup>*Ibidem*, pág. 30.

<sup>38</sup>*Ibidem*, pág. 31.

<sup>39</sup>*Ibidem*, pág. 128.

<sup>40</sup>Manuel Cruz. Introducción a *La condición Humana* de Hannah Arendt. Ed. Paidós, España, 1993, Pág. 11 “El paria es mucho más que un apátrida, que un desarraigado: es un *outsider*”. “A partir de un cierto momento, la función teórica de la categoría de paria deviene

mirada crítica —el ojo al que se busca disminuir violentamente su visión— que registra el accionar de la estructura agresora en todas las partes que ésta se presente: "Sangrando, con el puño en alto, alcanzo a entender que aún sobro en todas partes, en todas partes me aguarda lo que me hizo huir de todas partes"<sup>41</sup>.

Por otro lado, la dinámica facial de la urbe está profundamente imbricada con la subjetividad del personaje; a tal punto la una intersecta y muestra la otra, que hasta la sexualidad se expresa en términos que refieren a la ciudad: "La primera vez estallé urbana como encendida por miles de pedacitos de focos de automóviles, encementada, metálica"<sup>42</sup>. La ciudad también espejea —narra— la desintegración síquica del personaje: "...le hablé de la hostilidad en la ciudad y me miró como si no entendiera mis palabras. Me hizo suponer que estaba cruzando un límite peligroso, dijo que mi cabeza me estaba traicionando"<sup>43</sup>. De igual manera espejea la desintegración física: "De manera impensada sufrí un brusco distanciamiento cuando vi el reflejo de mi cuerpo proyectado en una gran vitrina de la ciudad. La imagen que recibí me estremeció, pues soy extraordinariamente sensible a cualquier desarmonía"<sup>44</sup>. Finalmente, el proceso de desintegración del personaje y la estructura agresora se hacen un solo elemento encarnado por la ciudad, y es en esta integración donde se encuentra el profundo carácter narrativo de la urbe en esta obra:

"Una infección la tenía fuera de sí, agravada por la ciudad, por los pedazos de ciudad pegados en su cuerpo. La ciudad entera tenía un virus helado que deambulaba por dentro de los habitantes..."<sup>45</sup>.

## LA CALLE

Hemos dicho ya que la calle en *Vaca Sagrada* es el espacio urbano donde se realiza la persecución: alguien, un hombre acecha a una mujer para sacarle un ojo con una astilla. No para matarla, sino para privarla de su visión; agrediendo uno solo de sus ojos busca disminuir su capacidad de

---

otra. Perderá parte de su ropaje descriptivo para pasar a designar una perspectiva, un lugar teórico, una mirada que no se incorpora al paisaje (o, wittgenstenianamente, un ojo que no forma parte del mundo), pero constituye —ordena— lo mirado, no únicamente para el conocimiento sino también para la vida. De ahí que se le atribuyan tareas a la figura, que se le asigne la labor de estar alerta ante lo inesperado, la de observar cómo ocurren las cosas y sucesos sin apriorismos sobre el curso y la estructura de la historia".

<sup>41</sup>Eltit, *op. cit.*, pág. 116.

<sup>42</sup>*Ibidem*, pág. 94.

<sup>43</sup>*Ibidem*, pág. 124.

<sup>44</sup>*Ibidem*, pág. 125.

<sup>45</sup>*Ibidem*, pág. 155.

ver. Las calles también trazan el mapa que reconstruye la pasión persecutoria de Sergio por Francisca: en esta referencia 'el recorrer las calles' constituye un rito donde la distancia o cercanía del otro emplaza la posibilidad, cercana o distante, de la muerte. Sin embargo, en un tercer plano, el hecho anónimo de la persecución alude a un estado de vigilancia generalizado en la ciudad: en las calles del centro la vigilancia se hace casi palpable<sup>46</sup>, en el resto la ciudad misma ha restringido la circulación<sup>47</sup>, y la conciencia de esto hace que todo tránsito se asuma como un riesgo extremo. Ahora bien, en la obra estos tres planos se conjugan en una ambigüedad que no oscurece sus significados: "Alguien me seguía. Supe claramente que un hombre me seguía mientras caminaba por la avenida. Ya había oscurecido y me encontré avanzando entre las calles sólo acompañada por la música que se dejaba oír desde el interior de las casas. En ese tránsito lo descubrí. El ruido de sus pasos me alarmó y, cuando me di vuelta, percibí su figura a una cierta distancia. Imágenes de muerte y de ceguera se desencadenaron en medio de un terror difícil de expresar. Un avión quebró la barrera del sonido y la explosión remeció a parte de la ciudad. Yo estaba en el centro de esa zona y aprovechándome de la confusión me deshice del hombre. El hombre desapareció entre la violencia del estallido, dejándome sumida en una curiosa incertidumbre"<sup>48</sup>.

La calle es también el lugar del encuentro y la despedida, como si el espacio urbano donde se realizan estos dos actos designara de por sí la transitoriedad de las relaciones, su signo de pérdida y la posibilidad siempre gravitante de la desaparición del otro: "Mi angustia se expresaba, durante esa noche, en mi aversión por los espacios malformados. Debo decirlo, decir que la línea de la calle presentaba una ligera oblicuidad, y ver a Manuel caminando por esa calle fallada precipitó el augurio"<sup>49</sup>. "La noche que conocí a Manuel la calle presentaba una ligera oblicuidad"<sup>50</sup>.

La despedida, antesala de la desaparición: "Más tarde, mientras caminábamos por la ciudad..., Manuel me anunció que volvería al Sur...

"Atravesando esa noche me separé de él en una esquina que a mi memoria aún le resulta totalmente enemiga"<sup>51</sup>.

<sup>46</sup>*Ibidem*, pág. 52.

<sup>47</sup>*Ibidem*, pág. 35.

<sup>48</sup>*Ibidem*, pág. 129.

<sup>49</sup>*Ibidem*, pág. 121-122.

<sup>50</sup>*Ibidem*, pág. 122.

<sup>51</sup>*Ibidem*, pág. 30.



## EL BAR

Desatada la violencia en la ciudad el bar es el espacio marginal —arrinconado, desfocalizado— que proporciona amparo a las existencias marginales: "Con Sergio volvimos temerosamente a los bares para reencontrarnos con el alivio del vino. Nos sentábamos en alguna mesa poco visible permaneciendo, la mayor parte de esas horas, expectantes a la espera de personas conocidas. Allí me obligué a sentirme en cada instante seducida, porque era preciso aferrarme a algo que borrara de mí la perversidad desatada de esos tiempos"<sup>52</sup>.

Ahí también se entregan las informaciones clandestinas: "...Una orden, un vuelo, un grito, un sonido de guerra, un picotazo, una mujer gimiendo. Tampoco. No recuerdo qué escenas pudieran haberse configurado ante mis ojos. Apareció Sergio en el bar y me comunicó que Manuel había sido detenido en el Sur junto a toda su familia"<sup>53</sup>. Sin embargo, del bar de *Vaca Sagrada* está excluida esa marginalidad que se vivencia como el disfrute de la "vida nocturna"<sup>54</sup>; la que se vivencia ahí es la marginalidad del vértigo, la del límite de la existencia expuesta que, a su manera, busca retar al poder y testimoniar contra él. De igual modo se vivencia la puesta en juego falsa de las palabras: "Quizás por ese vértigo, me relacionaba con lo que estaba sometido a un extremo grado de riesgo. Frecuentando los bares, aprendí de los beneficios del vino donde no importaba demasiado la calidad de las palabras porque la muerte yacía disimulada en el fondo de la copa"<sup>55</sup>. Ahí se busca, bajo el signo de la mentira, el estado 'contrahecho' —y tal vez último— de la comunión: "Le enseñé el valor del vino. Lo conduje hasta la profunda solidaridad del vino y permití que desde el oscuro reflejo líquido tejiera sus particulares historias con el Sur. Manuel mentía. Emigró desde el Sur porque lo odiaba, pero denunciarlo era denunciarme y necesitaba que confirmara cada una de mis fantasías"<sup>56</sup>.

## LA PLAZA

### *El desplazamiento*

Ya dijimos que en *Vaca Sagrada* el espacio de la plaza, con las características urbanas señaladas por Giannini, no existe. En su lugar, cumpliendo

<sup>52</sup>*Ibidem*, pág. 32.

<sup>53</sup>*Ibidem*, pág. 42.

<sup>54</sup>*Ibidem*, pág. 27.

<sup>55</sup>*Ibidem*, pág. 15.

<sup>56</sup>*Ibidem*, pág. 19.

su función, aparece un espacio —la sala de baile— travestido, maquillado, donde mujeres excesivamente maquilladas buscan burlar el poder y organizar la resistencia: “La fiesta era desde siempre una fachada. Había una multitud de mujeres redactando los fundamentos para un estatuto orgánico. Tenían los muslos tatuados con símbolos emblemáticos”<sup>57</sup>.

“Condenada a permanecer toda la noche, me dediqué a observar las caras perversamente maquilladas para ocultar las huellas de sus verdaderas identidades. A pesar de la cosmética eran reconocibles”<sup>58</sup>. Aquí el elemento del maquillaje trabajado al borde de lo grotesco apunta, sin embargo, al significado profundo de la cosmética: al acto de crear un universo, un cosmos, un orden. Orden —marginal—, que no sólo involucra la resistencia activa al poder, sino que, además, en la obra se presenta como la reestructuración de un universo que va desde la individualidad destruida hasta la conformación de una comunidad femenina. De hecho, de los diez puntos que se elaboran se resalta, significativamente en una novela urbana, el de la habitación; problema que toma en el universo simbólico femenino el cariz de posibilidad o negación de existencia, de la necesidad urgente y no transable del lugar femenino: “¿Cómo viviremos si nuestros cuerpos chocan contra las paredes?, ¿cómo será posible seguir viviendo así? El espacio habitacional es la petición más justa de las trabajadoras tatuadas. El país habrá de acceder, permitiendo que nuestros cuerpos habiten con soltura”<sup>59</sup>. Se da, entonces, la lucha por la habitación, por habitar plenamente, en un contexto urbano donde se ha generado la destrucción del individuo: guerra silenciosa en la urbe por la toma y dominio del espacio.

Anteriormente dijimos que el personaje-ciudadana asume como suyo en el proyecto comunitario de las mujeres, pero habría que señalar que aún esta participación se ve intersectada —abortada— por la gravitación de la ciudad y lo que ella representa: “había vendido todo lo que tenía para encontrarme con las trabajadoras, pero las trabajadoras estaban terriblemente infiltradas...”<sup>60</sup>. “El único trabajo que tenía era sobrevivir estrechamente, sumergida entre los centros de la ciudad”<sup>61</sup>.

## LA VUELTA

La obra cierra con un final de viaje, con el retorno desde la destrucción —desde el Sur, desde el infierno—, hacia un lugar precario, convalecien-

<sup>57</sup> *Ibidem*, pág. 131.

<sup>58</sup> *Ibidem*, pág. 130.

<sup>59</sup> *Ibidem*, pág. 50.

<sup>60</sup> *Ibidem*, pág. 170.

<sup>61</sup> *Ibidem*, pág. 171.

te. Pero, a pesar de lo desolado que suele ser el conocimiento, se vuelve con una certeza: "Entendí —lo recuerdo— que sólo tenían realidad los espacios y las bandadas..."<sup>62</sup>. Y se vuelve a sí mismo, a una casa —no la habitación de la sangre— donde se realiza la pregunta por la escritura entendida como el único medio para descubrir el significado de todo lo vivido: "Cuando levanté la cabeza, comprendí que escribiría sobre ellos. Un poco decaída entendí que me internaba por un camino riesgoso, pero supe que lo haría porque mi corazón estaba congelado y necesitaba con urgencia un poco de calor"<sup>63</sup>.

Finalmente, se reúnen en un mismo universo semántico el espacio como cobijo, la reconstitución de la subjetividad y la escritura como posibilidad.

"Escribiría sobre ellos amparada en la soledad de una de las habitaciones de mi casa"<sup>64</sup>.

Como quisimos hacer ver, la aproximación a los espacios urbanos consignados en *Vaca Sagrada* nos permite desentrañar sentidos propuestos de no fácil lectura, en tanto están inmersos en un juego del lenguaje que, bajo el signo autoinvalidante de la mentira, despliega múltiples interrogantes hacia la realidad.

Ahora bien, la precisión y realce de los espacios nos permite indagar bajo la superficie textual en esa historia que el discurso calla, pero que la urbe, en cada una de sus facetas, muestra: ella es la violencia que el conflicto político ha llevado hasta lo más íntimo de la subjetividad, circunstancia en donde, dialógica y referencialmente, encuentran su punto de arribo tanto la historia externa —la de la urbe—, como la historia individual del personaje femenino. Y como en esta obra se muestra, es, quizá, por lo que las ciudades van raptando silenciosamente de cada uno de nosotros, que se han convertido en la reiterada obsesión de gran parte del imaginario de la literatura latinoamericana.

#### OBRAS CITADAS

- GIANNINI, HUMBERTO. *La reflexión cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*. Ed. Universitaria. Santiago de Chile, 1988.
- ARENDET, HANNAH. *La condición humana* ed. Paidós. España, 1993.
- LÉRTORA, JUAN CARLOS. *Una poética de literatura menor: La narrativa de Diamela Eltit*. Ed. Cuarto Propio. Santiago de Chile, junio 1993.

<sup>62</sup>*Ibidem*, pág. 184.

<sup>63</sup>*Ibidem*, pág. 187.

<sup>64</sup>*Ibidem*, pág. 188.



## ABSTRACT

*Tomando en cuenta la reiterada aparición de la ciudad en la narrativa latinoamericana actual, este estudio presupone que la urbe y sus espacios se han constituido en una instancia narrativa que expresa una realidad histórica y política aparentemente silenciada en las obras. A partir del postulado anterior, se realiza un análisis de "Vaca Sagrada" de Diamela Eltit, en el que el desentrañamiento del 'nudo semántico urbano' va haciendo evidentes los mecanismos con que actúa una superestructura de poder que en toda la obra aparece como una 'ausencia'.*

*Por otro lado, la reconstitución del mapa de la ciudad muestra la ruta que sigue una subjetividad llevada al límite de la autodestrucción por la realidad en que habita; muestra las estrategias implementadas por el individuo para la sobrevivencia, como también las estrategias que despliega el signo al borde de la mudez para efectuar un testimonio y una denuncia.*

*Considering the repetitive presence of the city within the actual Latin American literature, this study presumes that the city and its spaces have become a narrative instance which expresses a historical and political reality apparently silenced in the writings. Following this statement, an analysis is carried out on Diamela Eltit's "sacred cow" in which the disentangling of the "semantic urban knot" makes evident the mechanism with which the power super structure appears as an "absence".*

*On the other hand, the reconstitution on the urban map shows the subjectivity taken to the limit by the reality's self destruction in which habitates. It shows the implemented surviving individual's strategies as well as the displaying sign of almost mutism in order to denounce and testify an action.*