

La dimensión espacial en *vaca sagrada* de Diamela Eltit: la urbe narrativa

Luz Ángela Martínez.

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. 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. Este movimiento indica que la gravitación significativa de la ciudad se ha desplazado de la pasividad escenográfica para llegar a convertirse en generatriz productora de un imaginario.

A grandes rasgos, podemos decir que el hombre latinoamericano abandonó 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 con una circunstancia paralela con la que mantiene una confusa e intercambiable relación de Alter Ego. Este alter ego es la ciudad: espacio que lo habita en la misma medida que es habitado por él, que lo habla en tanto es vehículo actante de una de sus múltiples hablas, que lo hace reconocible en su intrincada red de espacios y significados según discurra por alguno de sus espacios semánticamente cargados.

En esta extensión de identificatoria entre interioridad y ciudad, el macro sujeto urbano [\[1\]](#) se ha erigido en un 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 una 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.[\[2\]](#)

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.[\[3\]](#)

En las obras que así lo muestran, el discurso situacional [\[4\]](#) establece correlato con el discurso político, en una imbricación tal, que ahí la exposición de los espacios y la ciudad conllevan 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 en una moderna espada de Damocles que determina la involución del signo como instancia comunicativa, al mismo tiempo que propicia el despliegue de sus múltiples estrategias de enmascaramiento.[\[5\]](#) Siguiendo estos lineamientos es 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* bajo la luz de las aproximaciones anteriores y dentro del contexto de la literatura latinoamericana actual, vemos que en ella se da la doble conjunción de la ciudad concebida como "macro sujeto" 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".

APROXIMACIONES FILOSÓFICAS

Para enmarcar nuestro análisis vamos a tener por referente los aportes vertidos por Humberto Giannini en su obra *La reflexión cotidiana*. En la obra citada, cuatro son los espacios sobre los que se reflexiona: el domicilio, la calle, la plaza y el bar. Espacios estos 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), pasando por el espacio intermedio constituido por el bar. 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" (Giannini 23). Este regreso tiene el carácter del retorno al útero, y determina "una separabilidad protegida de la dispersión de la calle" (Giannini 24). 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 de significado 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 instancia, al retiro a una situación límite donde la femineidad 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" (Eltit 51) - donde la identidad retornada se quiebra al no encontrar la unidad sanadora necesaria a toda psiquis 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 una escisión fundamental donde se incuba la más mortal amenaza de muerte. Más significativamente, esta amenaza se despliega en dos planos:

en la obra es aquello que no solamente se ha tomado el mundo externo, la ciudad, si no que, además, en una férrea red de vasos comunicantes, ha contaminado todo el ámbito de la interioridad (domicilio). 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 entorno 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 esquizofrénico en la dramática construcción de espacios cerrados (protegidos)" (Giannini 26). 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. Más claramente, 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 *Vaca Sagrada*, puesto que él, presentado como lugar de negación 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 solamente remiten a la consabida jerarquía patriarcal, sino que explora aquellas que se dan entre femineidad y femineidad.

Más aún, la precariedad laboral no señala aquí solamente la dificultad inmediata y aparente de "no encontrar trabajo"; señala más bien una organización o estructura gravitante o soterrada que, al cerrar los estamentos productivos a aquello que le resulta enemigo, construye y ramifica un "cerco" persecutor a través de toda la ciudad. Al hacerse evidente esto en la obra, se denuncia, entonces, que es desde la eficacia de sus efectos, optimizados por la propia invisibilidad, desde donde esta estructura "ausente" enuncia su discurso: 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.

De esta manera 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: en lugar del signo referencial y comunicador, estratégicamente se coloca un signo que en su desmedida producción (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.

Enmarcado en la situación enunciativa general de la obra, en el nivel del personaje se construye un discurso esquizofrénico: se afirma una historia; al mismo tiempo se afirma que se miente. Se repite entonces el mismo esquema comunicativo desfalcado donde los signos se golpean y rebotan contra sí mismos, y se presenta el discurso 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" (Giannini 29), 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 convierta 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" (Giannini 31).

En *Vaca Sagrada* las calles despliegan el espectro de posibilidades señaladas por Giannini: de desvío, de evasión, de accidente, de 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 asechanza: ellas constituyen la ruta de la

persecución y del acoso. En la obra las calles no dejan de ser tampoco el lugar del encuentro con el "otro", pero un otro que, aún encerrando la aspiración por el amor, llega como una premonición de signo negativo, porque todo encuentro está cautelado por una 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 *Vaca Sagrada* es el bar. Para este espacio Giannini señala lo siguiente; "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 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" (Giannini 89). 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 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..." (Giannini 91). 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'" (Giannini 92) -. También, tal como está contextualizado, conlleva un modo de testimonio.^[6] 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" (Giannini 92). Continúa, "¿Qué revelará, al fin de cuentas, este gesto testimonial

autoinvalidante, contradictorio? Simplemente, como gesto cuya 'Idea' ha olvidado, ¿no testimoniará la falta de nuestro testimonio en el mundo? ¿No testimoniará contra nosotros mismos?" (Giannini 92).

Las aproximaciones de Giannini 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; y 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 (Eltit 16). Pero, ¿testimonio de qué?, de "esa intimidad que sofocada nos arrincona en el mundo como una colección de soledades afanadas" (Giannini 93). Tal vez de eso.

Anteriormente dijimos que en *Vaca Sagrada* el espacio de la plaza no se encontraba, pero en verdad lo que ocurre 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. Aquel fue el sentido del ágora ateniense que diera nacimiento a la democracia; ese, el sentido del foro romano o de los espacios sorpresivos o irregulares que abre la ciudad medieval para expresarse como experiencia común" (Giannini 61).

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 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 la 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 el 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 ya 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", al mismo tiempo que los personajes, una historia, y 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 intercepta. Y no solamente nos habla, sino que además despliega el mapa externo por donde transita una interioridad.

ANÁLISIS TEXTUAL

"UNO" : EL PROGRAMA ESCRITURAL

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. A partir de esto, el estado onírico y la mentira sitúan el discurso en un lugar desfalcado de veracidad, donde el referente se difumina, para involucrar el discurso total de la obra sólo al hecho de su enunciación: se enuncia desde ese "sin lugar" donde se ubican los sueños y la mentira, desde la oscuridad 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 caben las siguientes interrogantes: ¿Cuándo es más

veraz o real el sujeto, o cuáles son las relaciones consideradas verdaderas que debe entablar con la realidad? Y de inmediato habría que preguntarse si es o no más cierto en ese constructo arquetípico y lingüístico que entrega a otro, y que muchas veces se lapida con el nombre de mentira, o si por el contrario, es más cierto cuando entrega el fichaje circunstanciado y comprobable que hace de él la sociedad. Es decir, cabe la pregunta sobre cuál es la "verdadera realidad" que habita el sujeto. Y por último, podemos preguntarnos si el sujeto que afirma mentir está utilizando el marco invalidatorio de la mentira para poder enunciar una historia cierta.

La salida fácil, invalidatoria y casi automática a esta problemática, es la de asignar al sujeto que así se postula un matiz de locura o de esquizofrenia. Sin embargo, el envés de esta respuesta se encuentra al preguntarse por cuál es, en un momento dado, el resquicio que la realidad le permite u obliga habitar, y cuánto ese resquicio, de antemano, está invalidado, sobre todo en una realidad profundamente conflictuada que fuerza 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" (Eltit 16); es decir, cada vez que se abandona el estado onírico enunciado en el principio. 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" (Eltit 41).

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 asignar un signo negativo al 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" (Eltit 11). Esta declaración introduce la gravitación de una estructura de asechanza 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, plagadas de

mutilaciones" (Eltit 11). 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 un 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" (Eltit 11). Aquí el término mentira que en la primera secuencia refería 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 adentro 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 directamente relacionado con la imposibilidad de la escritura, "Después de tanto esfuerzo he perdido el hilo razonable de los nombres y se han desbandado todas mis historias" (Eltit 11). Finalmente, se realiza la equiparación textual de los términos y el cierre de la secuencia transitiva entre sangre y escritura: "Sangro, miento mucho".

Otro significado al que aparecen unidas en la obra la escritura y la sangre, contextualizada esta última mayormente en el desenfreno del rito sexual, es a la expiación. La violencia que se extiende por toda la ciudad 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 conseguía suspender su muerte por una noche" (Eltit 51).^[7] 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" (Eltit 51). 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" (Eltit 115).

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" (Eltit 42) de la muerte, en "el infierno" (Eltit 19) 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 borraré toda memoria y que pugnaré, 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" (Eltit 182-183). "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 categórico, un graznido público tan lícito que transformara ese vuelo cobarde de los pájaros en una epopeya redentora" (Eltit 183).

Por otra parte, 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" (Eltit 41). 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" (Eltit 124). 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 -" (Eltit 30). "En ese momento la sensación de muerte se acababa de instalar en la ciudad" (Eltit 31).

Más aún, la tensión denunciada por la faz de la ciudad 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" (Eltit 128). A partir de la situación laboral expuesta en la obra, se articula una figura central de la escritura de Diamela Eltit: la 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^[8], en tanto se erige en la mirada crítica - el ojo al que se busca disminuir violentamente su visión- que registra el accionar de la estructura agresora en todas las partes en las 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" (Eltit 116).

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" (Eltit 94). 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" (Eltit 124) 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" (Eltit 125). 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" (Eltit 155).

LA CALLE

Hemos dicho ya que la calle en *Vaca Sagrada* es el espacio urbano donde se realiza la persecución: alguien, un hombre asecha a una mujer para sacarle un ojo con una astilla. No para matarla, sino para privarla parcialmente de su visión ; agrediendo uno sólo de sus ojos busca disminuir su capacidad de ver y al mismo tiempo la obliga a seguir viendo. 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 (Eltit 52), en el resto, la ciudad misma ha restringido la circulación (Eltit 35), y la conciencia de esta situación 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" (Eltit 129).

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" (Eltit 121-122). "La noche que conocí a Manuel la calle presentaba una ligera oblicuidad" (Eltit 122). En ellas también se realiza 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" (Eltit 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" (Eltit 32). 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" (Eltit 42).

Sin embargo, del bar de *Vaca Sagrada* está excluida esa marginalidad que se vivencia como el disfrute de la "vida nocturna" (Eltit 27); 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" (Eltit 15). 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" (Eltit 19).

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 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" (Eltit 131).

"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" (Eltit 130). 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 - maginal -, 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" (Eltit 50). 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 el proyecto comunitario de las mujeres, pero habría que señalar que aún esta participación se ve interceptada - 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" (Eltit 170). Y ante esta comprobación, se asume totalmente el estado de paria, "El único trabajo que tenía era sobrevivir estrechamente, sumergida entre los centros de la ciudad" (Eltit 171).

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, convaleciente. 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" (Eltit 184). 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" (Eltit 187).

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" (Eltit 188).

CONCLUSIONES

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 es por esta coincidencia, y , quizá también, 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.

BIBLIOGRAFÍA

Arendt, Hannah. *La condición humana*. Madrid: Paidós, 1993.

Eltit, Diamela. *Vaca Sagrada*. Buenos Aires: Planeta, 1991.

Giannini, Humberto. *La reflexión cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*. Santiago: Universitaria, 1988.

Lértora Juan Carlos. *Una poética de literatura menor: La narrativa de Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio, 1993.

NOTAS

- 1.- Por macro sujeto urbano entendemos aquí el sujeto con características propias en que se ha convertido la ciudad.
- 2.- 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.
- 3.- Circunstancia que podemos encontrar , por ejemplo, en Morirás lejos de José Emilio Pacheco o en La ciudad Ausente de Piglia.
- 4.- Estamos utilizando discurso situacional como discurso que expresa el entorno.
- 5.- *Vaca Sagrada* es un ejemplo de esto último.
- 6.- Testimoniar es un acto en la acepción teológica jónica significa "volver a revelar...Hasta el martirio".
- 7.- Las cursivas son nuestras.
- 8.- Manuel Cruz. *Introducción a La condición Humana de Hannah Arendt*. "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 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" (Arendt 11).