

# Discurso crítico y estrategias narrativas en *Vaca sagrada*, de Diamela Eltit: subversión y género<sup>1</sup>

Juliana de Jesus Amorim Pádua<sup>2</sup>  
Elga Pérez Laborde<sup>3</sup>

## RESUMEN

La expresión literaria de Diamela Eltit en *Vaca Sagrada* (2002) se estructura en torno de dos signos: la sangre femenina y el proceso metafórico del animal vaca como campo de gozo y de plenitud. En un espacio urbano, cuerpos errantes caminan en busca de un sentido y de sobrevivencia. En los restos dictatoriales y en las demandas del neoliberalismo, el dolor de existir de cada individuo ocupa el centro de la narrativa. Fuera del lugar común, la obra subvierte signos oficiales que tienen relación con el cuerpo y poéticamente transforma la sangre y la existencia animal en fenómenos sagrados. Interpretar esa subversión como acto político y literario permite analizar la construcción reguladora y opresora del cuerpo, además de reflexionar sobre los signos de prohibición que se construyen socialmente. La presente lectura permite comparar la autora consigo misma a través de las teorías de Deleuze y Guattari (2003), Foucault (2007), entre otros estudiosos.

**Palabras clave:** narrativa chilena femenina, Diamela Eltit, *Vaca sagrada*, sangre femenina

## Critical discourse and narrative strategies in *Vaca sagrada* by Diamela Eltit: Subversion and gender

## ABSTRACT

The literary expression of the Chilean author, Diamela Eltit, in *Vaca Sagrada* (2002) is structured around two signs: the female blood and the metaphorical process of the animal cow as a field of enjoyment and fulfillment. Within the venue of a city, wandering bodies go in the search of a direction and of survival. The centre of the narrative occupies the pain for existing of each individual in the remains of the dictatorship and in the demands of neoliberalism. Outside of the common place, the book subverts official signs that have a relationship with the body and poetically transforms the blood and the animal existence into sacred phenomena. Featuring this subversion as a political and literary act, one hopes to analyze the regulatory and oppressive construction of the body, as well as to reflect on the signs of prohibition, which are socially constructed. In order to do so, the author in question will be studied, comparing her with herself, and bringing her closer to the theories of Deleuze and Guattari (2003), Foucault (2007), among other scholars.

**Keywords:** Female Chilean narrative, Diamela Eltit, *Vaca Sagrada*, female blood

Recibido: 26 de abril de 2019

Aceptado: 27 de junio de 2019

---

<sup>1</sup> Este artículo se origina de la ponencia presentada en el IX Encuentro Internacional de Investigadores: *Textualidades contemporáneas: Procesos de Hibridación*, organizado por la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación y la Universidad de Brasilia, realizado el 23 de octubre de 2018, en Santiago de Chile.

<sup>2</sup> Magíster en Literatura por la UnB Brasilia-DF. Formada en Letras Portugués y Español y respectivas Literaturas. Profesora del Colegio Militar de Brasilia. [julianadejesusamorimpadua@gmail.com](mailto:julianadejesusamorimpadua@gmail.com)

<sup>3</sup> Doctora y Magíster en Teoría Literaria por la Universidad de Brasilia, UnB. Investigadora permanente del Programa de Posgraduación en Literatura-Póslit / UnB. Líder del grupo de Pesquisa Literatura Latino-Americana Contemporânea. Actúa en la línea de investigación Poéticas y Políticas do Texto. [elgaplaborde@gmail.com](mailto:elgaplaborde@gmail.com)

## 1. ESTIGMAS DEL CUERPO EN VACA SAGRADA

Sangro, miento mucho. Calentada apenas por un vaso de vino, ahora, me pregunto: ¿En qué clase de derrumbe habré de sobrevivir a la crudeza de este invierno? (Eltit, 2002, p. 11).

La marginalización del cuerpo y los estigmas que lo rodean son temas constantes en las estéticas artísticas de una forma general. En la composición narrativa de Diamela Eltit, ese elemento cobra especial importancia. Valiéndose de alegorías y de una representación metonímica de la realidad, Eltit<sup>4</sup> nos conduce por un camino arduo, con una construcción lingüística sorprendente, a partir de temas polémicos y provocantes. En *Vaca Sagrada*, sangre y gozo llaman la atención del lector en la exposición de un relato nada convencional, que, desde el título, anticipa la relación paradójica entre esos dos signos.

En varios territorios y países, *vaca*, la primera nominación, asume valor peyorativo cuando se relaciona a la sexualidad femenina. “Vaca”<sup>5</sup>, como término ordinario, sirve para designar a la mujer que tiene comportamientos fuera de los patrones de la moralidad. En la cultura indoeuropea, la “Gran Madre” es un animal sagrado, signo de la fecundidad materna. El símbolo de este animal también remite a las actuaciones artísticas de Diamela Eltit, cuyo proceso literario se da en plena dictadura. Por ejemplo, en una actuación performática con el grupo Cada<sup>6</sup>, la leche, como alimento de connotación materna, es símbolo que se asocia a la vida y sirve como emblema para la acción política del grupo, envuelto en ideales socialistas duramente golpeados en Chile, con el abrupto final del Gobierno de Salvador Allende.

---

<sup>4</sup> Diamela nació en 1949, de una familia de clase media baja, en Chile. En 1970, entró a la universidad, al curso de Ciencias Políticas y Administrativas, pero se decepcionó con el curso y pasó a estudiar Pedagogía en la Universidad Católica. El año que la historia política de Chile sufre radicales cambios con el golpe militar, la escritora comienza a estudiar en el Departamento de Estudios Humanitarios de la Universidad de Chile, lugar determinante en su producción artística, donde formaría el grupo Cada (Colectivo de Acciones de Arte). Después, en una etapa más solitaria, comenzó a escribir novelas y ensayos. Actualmente, su trabajo está siendo cada vez más reconocido. En Brasil, el escritor Julián Fuks (2017) hizo la primera traducción de una de sus obras, *Jamás el fuego nunca* (2007).

<sup>5</sup> La vaca aparece en el Egipto antiguo como diosa de la fertilidad, símbolo de las crecidas del río Nilo. Las mujeres usaban amuletos de vaca para quedar fértiles y una de las diosas más populares era Hátor, la vaca. Para los griegos, era una divinidad asociada a Afrodita y representaba no la fecundidad como sería de esperar, sino la jovialidad, la alegría, la danza y la música. Entre los pueblos germanos, el ser primordial fue una vaca, *Aumdule*, que, lamiendo un pedazo de hielo, hizo surgir el primer ser vivo, el gigante Ymir, después derrotado y descuartizado por los asgardianos, comandados por Wootan. Ella es, en este caso, anterior no solo a la tierra, de la cual generalmente es la imagen, sino a los propios dioses. En la India, la “madre vaca” es respetada como en ningún otro lugar del mundo. Símbolo de la propia nación, templo vivo de todo el panteón hindú, con sus millares de dioses, la vaca es, además de todo, un hermes, un psicopálomo, responsable por llevar el alma de los muertos a un buen lugar. El propio nombre de origen sánscrito *Vac* designa la versión femenina del dios de la creación, Brahma.

<sup>6</sup> Colectivo de Acciones de Arte. El grupo fue formado en 1979, en Santiago de Chile, por Diamela Eltit, el poeta Raúl Zurita, Lotty Rosenfeld, el pintor Juan Castillo y el sociólogo Fernando Balcells. Reuniendo diversas áreas y diferentes géneros artísticos, las experiencias artísticas y políticas de ese grupo ejercieron fuertes influencias sobre Diamela.

En la novela, la unión entre lo sacro y lo profano actúa, muchas veces, con la función fálica de un animal femenino que detenta los códigos de la sexualidad.

Quise su lengua, quise tanto su lengua. Pero nunca fui yo, fue mi animal que mugía por salir con una enorme lengua rosada. Yo estaba áspera para su saliva, estaba suave para la pieza. Cada uno de mis pezones cayó sobre cada uno de sus ojos. Dijo que no quería nada conmigo si yo estaba con sangre. Que no soportaba ver las sábanas manchadas (Eltit, 2002, p. 97).

En la obra de Diamela Eltit, el cuerpo femenino como centro temático que incorpora un poder sexual masculino es recurrente y parte de un proyecto de ruptura con la estructura edipiana de las relaciones. En otras novelas, por ejemplo, en *Los Vigilantes* (1994) e *Impuesto a la carne* (2010), es posible notar la minimización de la presencia de lo masculino, que ocupa a veces un lugar al margen de la narrativa, invirtiendo el papel que le otorga el *establishment* social. Tal estructura sirve también de crítica al patriarcado, al mismo tiempo en que analiza los contenidos simbólicos de ese sistema.

Las palabras *mentira*, *sueño* y *sangre* inician la narrativa de *Vaca Sagrada* en tono confesional<sup>7</sup> y son esos signos lingüísticos que intentan construir un sentido para el cuerpo femenino. El uso predominante de un narrador en primera persona, además, no abandona la técnica de variación, de focalizar el narrador en tercera y primera personas; una mirada que establece diferentes versiones, en la forma ensayística de presentar los fragmentos narrativos; estructura apuntada por Leonidas Morales (2008).

Llamada “novela del desencanto” por Diamela Eltit, el libro, escrito en la década de los noventa, cuenta las experiencias de cuerpos errantes que caminan por la ciudad en busca de trabajo en las demandas de las políticas neoliberales. El foco narrativo se divide entre el personaje que escribe en primera persona y otro narrador observador, que hace el relato de la vida de Francisca Lombardo<sup>8</sup>; probablemente, la misma que escribe como narrador-personaje. Ese cuerpo nómada aparece

---

<sup>7</sup> En la concepción de Foucault (2007, p. 70-71), “[...] confesión es un ritual de discurso donde el sujeto que habla coincide con el sujeto del enunciado; es además un ritual que se desarrolla en una relación de poder, pues no se confiesa sin la presencia al menos virtual de un par, que no es simplemente el interlocutor, sino la instancia que requiere la confesión, la impone, la evalúa e interviene para juzgar, punir, perdonar, consolar, reconciliar; un ritual donde la verdad es autenticada por los obstáculos y por las resistencias que tuvo que suprimir para poder manifestarse; en fin, un ritual donde la enunciación en sí, independientemente de sus consecuencias externas, produce en quien la articula modificaciones intrínsecas: lo inocenta, lo rescata, lo purifica, lo libra de sus faltas, lo libera, le promete la salvación”.

<sup>8</sup> Diamela Eltit afirma en entrevista a Leonidas Morales que el nombre Francisca Lombardo fue inspirado en una amiga, Francesca Lombardo, una psicoanalista chilena que vivía en París. Según Eltit, Francisca Lombardo representa la mezcla, el síntoma de la migración y recuerda la región de Lombardía (Morales, 1998).

abandonado a una existencia cercenada, al mismo tiempo en que busca escapar de la opresión:

Duermo, sueño, miento mucho. Se ha desvanecido la forma pajaril. ¿Cuál forma se ha desvanecido? Me acompaña a todas partes un ojo escalofriante que obstaculiza el ejercicio de mi mano asalariada [...] Sueño, sangro mucho. Me han expulsado la poderosa forma pajaril y su amplio despliegue en la ciudad. Después de tanto esfuerzo he perdido el hilo razonable de los nombres y se han desbandado todas mis historias (Eltit, 2002, p.11).

En los dos primeros capítulos, el sufrimiento de la narradora aparece en la angustia sentida por la ausencia del compañero Manuel y en la tentativa desesperada de hacerlo vivir en la memoria. Esa necesidad de mantener viva la narrativa histórica y personal tiene una relación directa con la dictadura y con los signos que ella intenta destruir; sea por la destitución y por el vaciamiento discursivo, sea por la fragmentación del individuo. La muerte y la aniquilación son temores frecuentes entre los personajes, así como el desaparecimiento, tal vez el asesinato, del personaje Manuel en el sur de Chile y hacen una remisión al estado de excepción del período Pinochet.

Por otro lado, con la violencia proyectada contra los cuerpos, también se destruyen los signos lingüísticos que pueden traducir ese dolor. Ocurre, de ese modo, un vaciamiento discursivo y la expansión de la violencia que sucede muchas veces de forma imperceptible, diluido en acciones que cargan apariencia de legitimidad.

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. Era sutil y violento a la vez. Estaba adentro de mi cabeza y estaba solo en el espacio exterior [...]. La muerte se agarraba de los lugares menos esperables. La muerte no estaba visible por ninguna parte (Eltit, 2002, pp. 41-42).

Otro signo frecuente en la narrativa de Diamela Eltit es la sangre, sea en la representación de la tortura en *Por la patria* (2007b), en el símbolo sagrado bautismal en *Lumpérica* (2008), en la muerte de referencia histórica de Carlos Prats, en *Puño y Letra* (2005b), en las imágenes del dolor de la maternidad en *Los trabajadores de la muerte* (2009), en la visión repugnante y maculada de los cuerpos, o aún, en la fuerza reivindicatoria de trabajadoras contra el poder en *Mano de Obra* (2005). “El mundo del trabajo desfila ante mis ojos. 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” (Eltit, 2002, p.115). Invirtiendo signos, la sangre se convierte,

en esta última obra, en fuerza femenina; consciencia de lucha y poder de reivindicación.

En *Vaca Sagrada* (2002), la sangre que asume protagonismo en la narrativa se refiere a la del ciclo menstrual, la que probablemente sea la que más despierte temor en los hombres. Esa sangre no emana de una agresión o lesión a los tejidos, aún así, la fuerza simbólica que representa la ubica en el espacio de las prohibiciones del discurso, en el tabú, y se suele asociar con impureza. En la novela *El cuarto mundo* (1996), esa visión aparece con la llegada de la menstruación de la hermana gemela, incidente que atemoriza al hermano más que la relación incestuosa que los envuelve. Ese aspecto negativo y asustador del fluido sanguíneo del cuerpo femenino se puede apreciar en el trecho siguiente:

¡Ah El TERROR y el acoso de la sangre! Recuerdo cuando mi hermana sangró por primera vez. Muy cerca de los trece años inició un viaje ajeno, lleno de malestares jamás sentidos por mí. Ya antes había intentado hablarme de eso, asustada por el proceso que la esperaba. No quise escucharla y menos aún hacer comentarios sobre lo que me parecía un síntoma sucio y personal (Eltit, 1996, p. 69).

Socialmente, la sangre es símbolo de prohibición en el ritual sexual. En la obra de Eltit, el enfoque es diferente, una vez que lo sagrado de ese elemento dispensa su sujeción al discurso y la fuerza de ese momento no puede ser reducida a palabras. La palabra, en su proceso cotidiano, crea las prohibiciones y limita las actitudes, es la función reguladora y castradora del cuerpo. “Jamás hablábamos de la sangre, las palabras se volvían genocidas” (Eltit, 2001, p. 25). Así, la sangre reprimida y objeto de sospecha asume una nueva forma, que rompe con el binarismo sexual. Según Raquel Olea (Olea, 1993, p. 93):

*Vaca Sagrada* trabaja el sangramiento del cuerpo de la mujer como un modo de reinstalar, en otra dimensión, una diferencia corporal evidenciada por los sectores que intentan neutralizar las diferencias en los cuerpos y construir un sujeto único, como por aquellos que proponen señalar la diferencia en el esencialismo de las categorías inamovibles de lo femenino y lo masculino.

En un proceso complicado, la pulsión del personaje Francisca Lombardo con la sangre cruza toda la acción narrativa en diversos momentos, en la violencia de la agresión física, en la muerte, en la herida. Sin embargo, es de la sangre que emana del órgano genital que surge el placer y la satisfacción narcisista. De esa forma, Francisca se apropia de ese goce único, experimentado con su propio ser y de placer extremo. Éxtasis máximo de un femenino que prescinde de lo fálico.

Quería meterme bajo mis propias faldas y caminar ovillada entre mis piernas. Deseaba ser el paño que retuviera el fluido y contuviera el coágulo. Ah, me habría gustado tanto caminar metida entre mis piernas, subiéndome y penetrándome hasta llegar al depósito de mi sangre (Eltit, 2002, p. 84).

La manera de lidiar con la memoria constituye otro papel importante atribuido por Eltit a la sangre menstrual en la obra, la cual restituye al personaje la existencia de un sentido y es capaz de alterar la versión oficial del relato que la separa de Manuel. “Yo no me estaba muriendo, pero sangraba. Manuel estaba detenido en el sur y mi sangre conseguía suspender su muerte por una noche” (Eltit, 2002, p. 51). La sangre tiene, de esa manera, el poder de hacer que Francisca se olvide del dolor de la falta de Manuel aún de transformar muerte en vida.

Así, por medio de una ruptura con pensamientos sociales cristalizados y con la inserción de signos lingüísticos que subvierten valores de términos estigmatizados, a ejemplo de la sangre, Diamela Eltit cumple su proyecto de profundo análisis de la condición humana.

## **2. LA TRANSFORMACIÓN ANIMAL DE LA “VACA”**

Además de la sangre, la construcción zoomórfica de Francisca Lombardo permite una aproximación con la forma animalesca guiada por los instintos; su transformación animal. Ambos elementos forman el conjunto necesario para la consecución de pleno goce; la instalación de “otro cuerpo”. Una tentativa de construirse por medio de fragmentos, sin la pretensión lógica racional y lineal.

En la metamorfosis, por ejemplo, hay un espacio y un tiempo que destruyen la existencia humana coherente. En la transformación, hay un espacio sin límites territorializados. Sobre eso, Deleuze y Guattari apuntan (2003, p. 34, grifos del autor):

Volverse animal es, precisamente, hacer el movimiento, trazar la línea de fuga en toda su positividad, traspasar un umbral, alcanzar un *continuum* de intensidad que solo son válidos por ellos mismos, encontrar un mundo de intensidades puras, en que todas las formas se deshacen así como las significaciones, significantes y significados, en beneficio de una materia no formada, de flujos desterritorializados, de signos asignificantes.

En el cuento de Kafka (1997), la transformación en insecto del hombre que pierde la hora del trabajo es el mito moderno que revela los conflictos existenciales del mundo tecnológico y movido por el capital. Desear inconscientemente ser un bicho

representa la fuga máxima y la no aceptación de las reglas e imposiciones vigentes. Todos los símbolos sociales se deshacen en esa “metamorfosis”: familia, moralidad, obligaciones, y penetran un mundo completamente distante de la proyección de la economía organizacional del Estado y de las instituciones que representan el poder.

Para Deleuze y Guattari (2003, p. 33), los animales de Kafka se diferencian de los arquetípicos y de los mitos, pues estos son procedimientos de reterritorializaciones, o sea, desplazamientos. Las “transformaciones animales” de la narrativa kafkiana, al contrario, son “desterritorializaciones absolutas”. Así afirman los autores:

Los animales de Kafka nunca apuntan para una mitología ni para arquetipos, corresponden solo a degradaciones ultrapasadas, a zonas de intensidades libres en que los contenidos se libertan de las respectivas formas, así como las expresiones del significante que las formaliza” (Deleuze; Guattari, 2003, p. 34).

La presencia de bichos repugnantes, como baratas, ratas y el esbozo de imágenes repulsivas, forman un paralelo analógico con el estado de marginalización de los cuerpos subalternos y con el estado de una representación deplorable en la que a veces se encuentran.

En *Vaca Sagrada*, esas imágenes coinciden con el proceso de decadencia y experimentación de la miseria por la falta de trabajo y, por consecuencia, de la falta de medios de subsistencia de los cuerpos errantes de los personajes Sergio, Ana y Francisca.

Mi cabeza estaba remecida hacia alimentos repulsivos. Sobras materiales putrefactas, gusanos empezaron a atraer mi fantasía, hasta que tomé un trozo de carne descompuesta y la fui comiendo lentamente [...]. Venga la noche, que entre la oscuridad y se abra de piernas y orine en el suelo de mi pieza. Venga la noche. Las cucarachas manchadas de orina se vuelven indistinguibles. El lavatorio tenía una cucaracha patas arriba, pataleaba, y maté al bicho, maté a toda una familia (ELTIT, 2002, pp. 89; 90; 98; 99).

El ser-animal se encuentra en el reducto de la significación social asociado a la bestialidad y a la agresión. Sin embargo, en las obras de Diamela Eltit, el devenir animal, que actúa en los intersticios del poder, asume sentido inverso, ya que las características negativas atribuidas a otros animales, los no civilizados, son justamente los mecanismos imprescindibles a la sobrevivencia del capitalismo “salvaje”. “Emprenderé una nueva vida como una asalariada más, y mi paga servirá para ir matando friamente a mi animal” (Eltit, 2002, p. 100).

De la misma manera, la incorporación de animales en las obras de Diamela Eltit promueve líneas de fuga que se distancian de una territorialidad marcada por el control. En la concepción de Deleuze y Guattari (2003), ese espacio no es sólo físico, también pasa por procesos psicoanalíticos y simbólicos. La asimilación de esa transformación aparece en algunas obras de la autora para demarcar un territorio que fue desestructurado. En *Los vigilantes* (1994), la madre, al perder el don de la palabra, termina como un perro, “aullando para la luna” y transmitiendo un nuevo código lingüístico. En *Vaca Sagrada*, la desterritorialización gana un sentido de ruptura con el poder vigente, especialmente relacionado al patriarcado. También recibe significados nuevos y no reconocidos en la sociedad vigente. De esa manera, el ser animal-vaca asume protagonismo y el importante papel de denunciar la perversidad social en torno especialmente de la construcción de los pensamientos acerca de lo femenino, menoscabado y rebajado a la condición de animal.

### **3. TRES EXISTENCIAS DOLOROSAS: FRANCISCA, MANUEL Y ANA**

Ante la pérdida, el dolor se vuelve una reacción, a partir de la cual el yo se yergue y se concentra en la representación psíquica del amado perdido. “La imagen de Manuel se multiplica hasta deshacerse en incontables fragmentos envueltos en los paños blancos” (Eltit, 2002, p. 126). Con eso, el yo se ocupa por entero de la mantención de la imagen mental del ausente y “se confunde entonces casi totalmente con esa imagen soberana, y solo vive amando, y a veces odiando la efigie de un otro desaparecido” (Nasio, 1997, p. 28). La representación de ese cuerpo es tan superestimada, “que acaba no solo devorando una parte del yo, sino también volviéndose extraña al resto del yo, es decir, inconciliable con las otras representaciones que fueron desinvertidas”<sup>9</sup> (NASIO, 1997, p. 29). Esa imagen intensa del dolor aparece en forma lírica de extenuación máxima en otra novela de Diamela Eltit, *Jamás el fuego nunca* (2007).

Me asombraron mis sentimientos: negativos, intensos y sufrientes. Tanto que yo no cabía allí, mi conciencia, hasta convertirme en algo parecido a un haz que me expulsaba de mi misma y paralelamente me retenía en una soledad humillante y radical, empujada a la experiencia de un proceso demasiado interior e inclasificable [...] (Eltit, 2007, p. 39).

En el ensayo *El Malestar en la civilización*, Freud (1996) afirma que el sufrimiento nos amenaza de tres lados: en nuestro propio cuerpo, del lado del mundo exterior y, por último, proviene de nuestras relaciones con otros seres humanos. La

---

<sup>9</sup> Invertir es depositar energía; desinvertir, en los moldes freudianos, es hacer con que la energía retorne a su fuente, o Id.



narradora-personaje de *Vaca Sagrada* es atacada por esas tres formas dolorosas, lo que hace imposible su fuga o la atenuación del sufrimiento. “Manuel se había apoderado de mi porvenir orgánico y de mi mente. Por mi mente se deslizaban unas cuantas simétricas escenas que necesitaba olvidar” (Eltit, 2002, p. 121). Del dolor mental, resulta un “doble proceso defensivo: el yo desinvierte súbitamente la casi totalidad de sus representaciones, para superinvertir puntualmente la única representación del amado que no existe más” (Nasio, 1997, p. 29).

La forma que el personaje encuentra para enfrentar el sufrimiento se da por medio de la mentira; la sobrevivencia por la ilusión. “La mentira es el marco desestabilizador de la narración” (Potvin, 2000, p. 57). La mentira es el relato de las ambigüedades de falsa evidencia que refuta la idea de que la realidad es una sola (Richard, 1993). Por otro lado, la mentira es lo que sobra, es lo que va más allá de la verdad objetiva. La escritura es la ilusión de una trama verdadera; un espacio que mezcla irrealidades y verdades, por eso tal vez la búsqueda de buena parte de los personajes eltitianos por el poder narrativo.

Ya en ese tiempo, había adquirido la costumbre de mentir constantemente. Aunque siempre me ha repugnado hacerlo, entonces me encontraba invadida por un impulso incontrolable: bastaba cualquier afirmación para que yo iniciara un relato falso que me iba generando innumerables problemas, pues a menudo olvidaba lo que había dicho y, en más de una oportunidad, debí enfrentarme a mi propia contradicción (Eltit, 2002, p. 15).

Por otro lado, ese dolor físico será erotizado y se transformará en fuente de placer o de goce. En *Vaca Sagrada* (2002), esos momentos son diversos y se encuentran en la trayectoria del personaje, desde las primeras experiencias de la infancia hasta la consumación del cuerpo y de la sexualidad con el pasar de los años. En medio del sufrimiento y ante el dolor de la ausencia de Manuel, el pensamiento del personaje alcanza el gran patio donde jugaba y trae de vuelta el escenario de una de las primeras experiencias con la herida y la sangre.

En mi juego, yo corrí por ese enorme patio huyendo de una persecución inexistente y caí entre los vidrios. El corte en mi pierna fue tan profundo que la carne se abrió de inmediato. No hubo dolor, me parece que no sentí el menor malestar, salvo observar cómo en mi pierna se abría la grieta y desde la grieta caía la sangre que se deslizaba hasta perderse entre la tierra (Eltit, 2002, p. 43).

La abertura en la pierna sobrepasa la descripción de un corte físico para asumir la forma de un ícono simbólico; la sangre que lanza sobre la tierra. El goce que experimenta en su propia herida en las entradas del cuerpo histérico, con abertura y

orificios que sugieren el órgano femenino. La sangre que sale de la grieta busca la madre tierra, se pierde, se disuelve, es tragado, engullido. Así, el sujeto, subyugado en un goce fálico, busca, a partir de la falta, de la ruptura en la continuidad que lo constituyó, disolverse en el goce del otro, escurriendo por el cuerpo.

Otra relación con el inicio del ciclo menstrual se da con la posibilidad de generar vida, así como la tierra, símbolo de fertilidad y de feminidad. Otras imágenes, además de las antes presentadas, aparecen en forma de pequeños relatos, uno dentro de otro, en la imaginación de la narradora. En un nuevo escenario, el momento agonizante de una perra antes de parir sus cachorros. Después del nacimiento de las crías, la abuela encarga a la nieta de ahogar las hembras recién nacidas. Entretanto, sin las hembras, los machos tampoco sobreviven, porque la gestante, agente generador de la vida, también muere. La abuela tanática representa, así, la castración del agente amenazador, el femenino.

Ella me dijo que le llevara los perros y un recipiente lleno de agua. Aunque entendí lo que quería, no estaba segura de poder hacerlo. Pero lo hice. Le puse a la luz cada uno de los animales y ella me iba diciendo cuál sí y cuál no. Fueron tres perras las que ahogué sin dejar de llorar mientras las metía en el agua. La perra siguió agonizando dos días. Se fue muriendo y muriendo de a poco. Los dos perros también murieron. Mi abuela estaba tan enferma que no se lo conté, pero me dio la impresión de que lo sabía (Eltit, 2002, p. 45).

Una de las reacciones al patriarcado, por parte de la autora, emerge cuando se desinstala la superioridad del poder fálico en la forma del órgano masculino. Esto ocurre por el debilitamiento de la sexualidad masculina en la gestación del placer sexual alcanzado en la manipulación solitaria del sujeto femenino<sup>10</sup>. En *Vaca sagrada*, un ejemplo de la subversión figurativa de la masculinidad se da en el primer contacto que el personaje tiene con un hombre, un viejo decrepito.

Ah sí, esa fue la primera vez que vi un hombre y no pude dejar de reírme ante ese anciano con los pantalones abajo [...]. Sí, lo sé, él no esperaba nada, nada más que yo certificara que era un hombre, no cualquier cosa, no un animal ni una basura, sino un hombre de verdad. [...] No puedo recordar su cara o su expansión, no recuerdo nada como no sea su parte indudablemente masculina. En realidad, lo recibí como a algo común. Fue como mirar la palma de la mano de alguien, pero sabiendo que desde ese día en adelante nadie me podría engañar (Eltit, 2002, p. 46).

---

<sup>10</sup> "Nunca había experimentado una sensación que a solas ya no conociese" (Eltit, 2002, p. 17).

La violencia, física y moral, se instaura en el intercambio de las relaciones sexuales<sup>11</sup> entre Sergio, Francisca y Ana, involucramiento que reúne traición, odio y crueldad. Esta última comprendida como un campo de resistencias para el cuerpo. “Sergio y Ana se conocieron cuando ambos eran niños y, desde ese tiempo en adelante, se inició una tensa serie de crueles experimentos. Experimentos destinados únicamente a probar el grado de resistencia de sus cuerpos” (Eltit, 2002, p. 173). Francisca alimenta sentimientos difusos y contradictorios por Sergio y Ana.

Sergio es la figura que golpea y persigue el cuerpo de Francisca por los recodos de la ciudad: esquinas, escuela, bar, en busca de un goce inalcanzable. La violencia masculina parece una reacción a la incapacidad de dominación. Francisca establece con Sergio una especie de juego, en el que muchas veces lo coloca en la condición de dominado, como subserviente. La superioridad del personaje aparece o en la indiferencia a las investidas amorosas o en la interrupción del coito. Sin embargo, el sentimiento de Sergio, no correspondido, es también la razón existencial para continuar buscando la dominación imposible de un cuerpo.

El terrible dolor en su brazo doblemente quebrado iluminó su mente. El dolor le devolvió la razón cuando los pedazos de yeso saltaron desde el árbol contra el que estrelló su brazo. [...] Antes de romperse el brazo, Francisca había provocado a Sergio insistentemente. Lo humillaba, y se retiraba impidiéndole seguir. Entre esa confusión se quebró el brazo. En una acción inexplicable, se cayó y el impacto le provocó la fractura. Semi inmovilizado por el yeso, apenas podía llegar a cumplir los complejos movimientos que ella demandaba. En la última pieza de hotel, Sergio acudió a la única respuesta que le quedaba. Sin poder contenerse, la golpeó con su brazo activo. La golpeó con el puño cerrado en uno de sus ojos, y sólo entonces ella se aferró a él para lograr la unión más perfecta que tuvieron (ELTIT, 2002, pp. 71; 72; 73).

Entre los personajes Ana y Francisca, el vínculo sexual se alimenta de la violencia y del erotismo, lo que se repite en la relación de ambas con Sergio; un juego de perversidades. “Caminé en dirección a Ana. Yo la tomé y dancé con ella y luego le dije que la amaba y le dije, tomada por el pisco, que la odiaba, y cuando decidí que estaba harta del pisco y del cigarro, le lancé un bofetón que Ana no pudo o no quiso evitar” (Eltit, 2002, p. 81). Ana, por su vez, representa la relación difusa que envuelve traición, complicidad y rupturas; que destruye las fronteras entre el yo y el otro.

---

<sup>11</sup> En la teoría de Lacan, no existe relación sexual plena, ya que ese contacto es parcial y jamás alcanza la totalidad (Nasio, 1993).

Entre la búsqueda de un empleo y la necesidad de sobrevivir, Francisca encuentra en la prostitución el trabajo para garantizar una subsistencia temporaria. Entretanto, la alusión a la profesión incorpora la historia del uso de la sexualidad como mercadería.

Tú te niegas a soltar el dinero, no quieres pagar por mis dolores. [...] Soy solamente una asalariada, una trabajadora entre muchas, curvada, abierta de piernas. [...] No me voy a contratar por un salario de hambre, para que después me sigas pidiendo, en la noche, que te haga las cosas de gratis (Eltit, 2002, p. 104; 105; 109).

A lo largo del relato, un trayecto de expectativas y frustraciones se va trazando en cada etapa de la vida del personaje; un cuerpo deplorable y deforme es el contraste entre el capitalismo y el cuerpo que se rehúsa a ser saludable.

No me bañé en una semana y en una semana mi cuerpo hedía. Alguien me sigue. Ahora cumpliré veintidós años y buscaré empleo. Seré una asalariada más, trabajaré un tiempo y después me voy a enfermar y alguien deberá cuidar de mí. [...] Tengo treinta años y no me hiciste ningún regalo, no me celebraste. Estoy perdiendo mi edad a tu lado. [...] YA NO SANGRABA. Supe que ya no sangraba cuando dejé de esperar la llegada de la sangre. No la esperaba pues su descenso no me producía el menor atisbo de estupor (Eltit, 2002, pp. 99; 106; 178).

Ante la deformidad de la apariencia, el personaje experimenta la pérdida del control sobre el cuerpo y descubre a partir de ahí un nuevo dolor. “Su mente generó las imágenes que necesitaba para seguir avanzando. [...] Proyectó la imagen de la primera desnudez y las manos tocando, acariciando, extrayendo el placer del cuerpo que hasta hacía poco le pertenecía” – antes de deformarse (Eltit, 2002, p. 143). La miseria y la abstinencia de alimento se presentan en la narrativa como una crítica al sistema neoliberal de exclusión y a la imposición de patrones estéticos de una belleza ilusoria.

El personaje-narrador, en consecuencia, percibe que la función sexual de a poco se desvanece, hecho verificado en la ausencia del valor simbólico del sangramento. “La sangre se había transformado en un líquido neutro que sólo me hacía cumplir una molesta rutina que arruinaba algunos de mis días. Ya no sangraba” (ELTIT, 2002, p. 179). El momento de la caída es también el de la lucidez, el fin de las ilusiones y la búsqueda por una nueva forma de significar la existencia; tal vez por el

encuentro con la escritura, espacio de dolor y placer; permanencia de una memoria que no muere con el cuerpo.

Escribiría sobre ellos amparada en la soledad de una de las habitaciones de mi casa. Me levanté en plena oscuridad y busqué las pruebas que había conservado. Allí estaban las cintas, las cartas, las fotografías. Allí estábamos capturados en el cuadrante de la caja que empecé a catalogar con una obsesión que ya me conocía (Eltit, 2002, p. 188).

Así, inerte y con su animal ya adormecido, Francisca se ve en medio de la red de irrealidades que creara para sobrevivir y se reconoce como una voz más en el centro de la ciudad, cumpliendo de esa forma el proyecto literario de Diamela Eltit de llamar la atención para los márgenes. Sin embargo, esta vez se da en un escenario más amplio y territorializado, pero impregnado de dolor, de cuerpos que caminan por los espacios ya demarcados por una democratización selectiva y de esquemas sociales perversos.

## REFERENCIAS

- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix.** 2003. *Kafka para una literatura menor*. Tradução de Rafael Godinho, Lisboa: Assírio & Alvim.
- Eltit, Diamela.** 2010. *Impuesto a la carne*. Santiago de Chile: Seix Barral.
- Eltit, Diamela.** 2009. *Los Trabajadores de la muerte*. Santiago de Chile: Seix Barral.
- Eltit, Diamela.** 2008. *Lumpérica*. Santiago de Chile: Seix Barral.
- Eltit, Diamela.** 2008b. *Signos vitales*. Escritos sobre literatura, arte y política. 1ª ed., Chile: Ediciones ELTIT, Diamela. Universidad Diego Portales.
- Eltit, Diamela.** 2007. *Jamás el fuego nunca*. Santiago de Chile: Seix Barral.
- Eltit, Diamela.** 2007b. *Por la patria*. Santiago de Chile: Seix Barral.
- Eltit, Diamela.** 2005. *Mano de obra*. Santiago de Chile: Seix Barral.
- Eltit, Diamela.** 2005b. *Puño y letra*. Santiago de Chile: Seix Barral.
- Eltit, Diamela.** 2002. *Vaca sagrada*. 2ª ed., Biblioteca del Sur.
- Eltit, Diamela.** 1996. *El cuarto mundo*. Santiago de Chile: Seix Barral.
- Eltit, Diamela.** 1994. *Los Vigilantes*. Santiago de Chile: Seix Barral.
- Foucault, Michel.** 2007. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque, 18ª ed., Rio de Janeiro: Graal.
- Freud, Sigmund.** 1996. *O Mal-estar na civilização*
- Kafka, Franz.** 1997. *A metamorfose*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- Lértora, Juan Carlos.** 1993. "Diamela Eltit: hacia una poética de literatura menor". In: *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. 1ª ed., Santiago: Cuarto Propio, p. 27-35.
- Lorenzano, Sandra.** 2000. "Cicatrizes de la Fuga". In: *Nomadias*. 1ª ed., Santiago: Cuarto Propio, p. 91-105.
- Morales T. Leonidas.** 1998. *Conversaciones con Diamela Eltit*. 1.ª ed., Santiago: Cuarto Propio.
- Nasio, Juan David.** 1993. *Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan*. Tradução de Vera Ribeiro, Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Nasio, Juan David.** 1997. *O livro da dor e do amor*. Tradução de Lucy Magalhães, Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

- Olea, Raquel.** 1993. "El cuerpo-mujer. Un recorte de lectura en la narrativa de Diamela Eltit". In: LÉRTORA, Juan Carlos. *Una poética de la literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. 1ª ed., Santiago: Cuarto Propio, pp. 83-94.
- Olea, Raquel.** 2000. "Introducción". In: *Nomadías*. 1ª ed., Santiago: Cuarto Propio, p. 9-15.
- Potvin, Claudine.** 2000. "Nomadismo y conjetura: utopías y mentira en Vaca Sagrada de Diamela Eltit". In: *Nomadías*. 1ª ed., Santiago: Cuarto Propio, p. 55-67.
- Richard, Nelly.** 2002. *Intervenções críticas*. Arte, cultura, gênero e política. Tradução: Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG.